PASSAGES Online

Philippe Cordez (dir.)

Art médiéval et médiévalisme



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Art médiéval
et médiévalisme

PASSAGES ONLINE 9

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER

DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

Philippe Cordez (dir.)

Art médiéval et médiévalisme

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Seconde édition, corrigée et améliorée

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek
La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ;
les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse https://dnb.dnb.de.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse : https://www.arthistoricum.net (Open Access).
URN : urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-732-6
DOI : https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732

Publié chez
Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024 (2ème version)
arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany
https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint
e-mail : ub@ub.uni-heidelberg.de

Texte © 2024, les éditeurs et auteurs

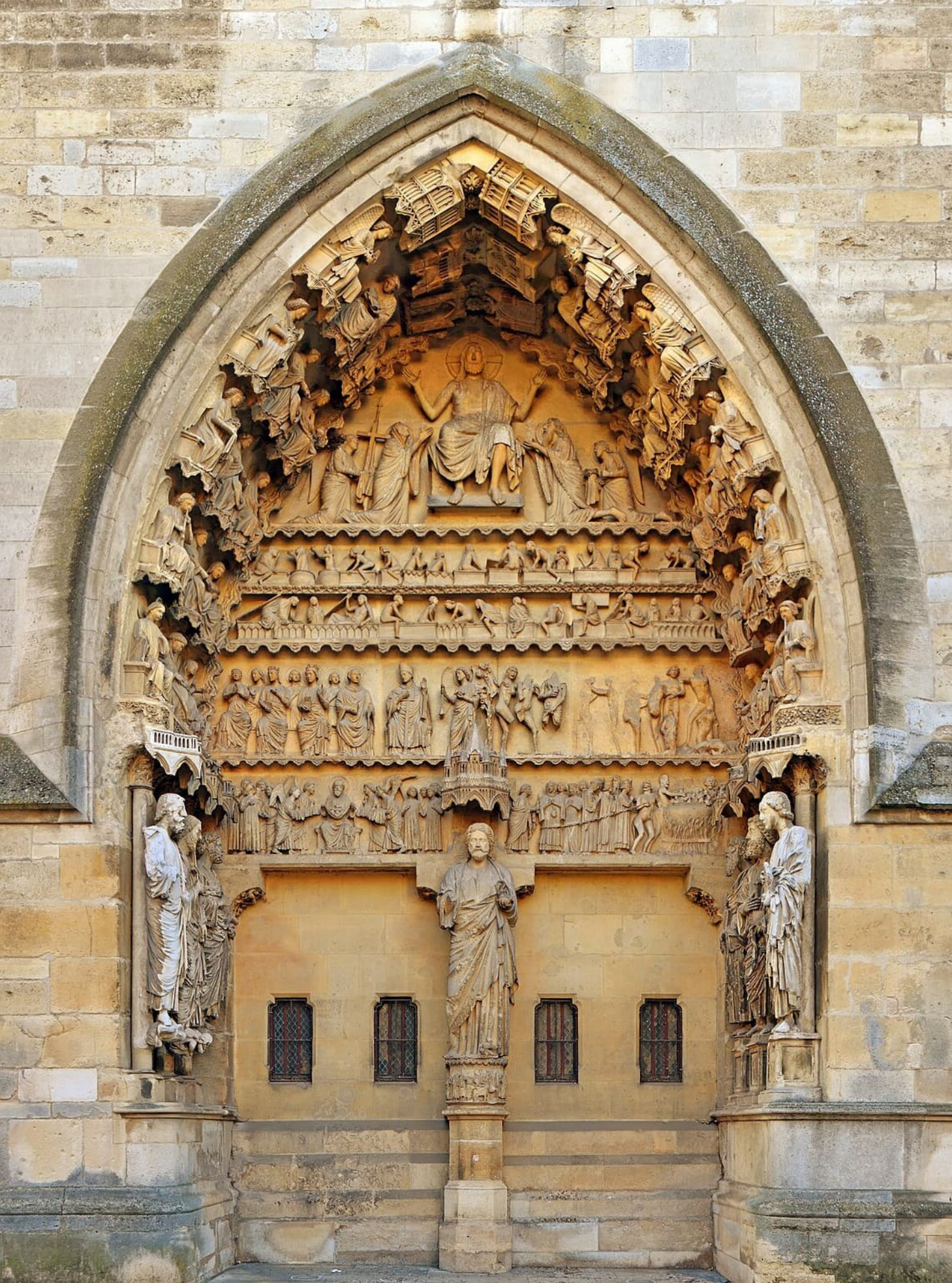
Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Christine Haller, Luise Wangler
Assistance : Beatrice Adam, Luca Arens, Yorick Berta, Marietta Geiger, Philipp Hones
Relecture : Julia Oswald, Élisabeth Raffy
Mise en page et couverture : Björn Stüben

Couverture : Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, figures de l'ébrasement droit, dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140–1270*, Londres 1972, pl. 193 (détail de la fig. 3b, p. 306)
Image p. 5 : Dijon, chartreuse de Champmol, puits de Moïse, base de la Grande Croix achevée en 1402, détail : Isaïe (cf. p. 162)
Image p. 6 : Reims, cathédrale, façade nord, portail du Jugement dernier, achevé vers 1225 (cf. p. 75)

ISSN : 2569-0949
eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-948466-56-5 (couverture rigide)
e-ISBN : 978-3-948466-55-8 (PDF)





Sommaire

Le Moyen Âge et son image :
une année au Centre allemand d'histoire de l'art (2015/2016)
Thomas Kirchner *11*

Introduction : Art médiéval et médiévalisme
Philippe Cordez *15*

Réflexions sur les images du Christ à l'époque paléochrétienne
Jean-Michel Spieser *19*

1965 – Charlemagne à Aix-la-Chapelle : Histoires d'une exposition
Philippe Cordez *35*

The Bridge of Dialectic: The Petit-Pont and
the Public Performance of Learning in 12th-century Paris
Martin Schwarz *57*

Heiligkeit und Höllenfeuer:
Zum programmatischen Zusammenhang des Weltgerichts- und
des Lokalheiligenportals an der Nordquerhausfassade
der Kathedrale von Reims
Lukas Huppertz *73*

A Trickster Fox and a Sheela-na-gig:
On the Lost Frieze of Marienhafe (East Frisia, 13th Century)
Stephanie Luther *95*

Eastern Splendour, Western Longings:
Italian Silks of the 14th and 15th Centuries and Their Imagery
Kathrin Müller *115*

Giants in the Cities: Roland Statues in Late Medieval Germany
Assaf Pinkus 135

Philip the Bold's Tomb:
Sculptural Creativity within a Web of Networks
Andrew Murray 155

Géographie artistique :
remarques historiographiques et méthodologiques à propos
de la peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge
Frédéric Elsig 181

Lokal, international oder national?
Konzeptwechsel in der Erforschung Meister Franckes
zwischen 1880 und 1940
Iris Grötecke 191

Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg:
Herrschaftsrepräsentation als kommerzielle Produktion
zwischen Paris und Tournai im späten 15. Jahrhundert
Nina Reiss 219

Handschriften als Erbe:
Mittelalterliche Evangeliare in frühneuzeitlichen Einbänden
Susanne Wittekind 241

"Il Signor Granet unico in Roma, ed altrove":
François-Marius Granet, Rome, and the Vogue of
Historicist Interior Views in Early 19th-century Europe
Eveline Deneer 263

En attendant l'*iradé* : Les premiers mois du
byzantiniste Jean Ebersolt à Constantinople (1907–1908)
Judith Soria 279

La mise en œuvre de la sculpture gothique à l'époque
de la reproduction photographique
Jacqueline E. Jung 297

Anatomie d'une « sympathie » : Les études germanophones sur l'art médiéval en France depuis 1933
Philippe Cordez 325

En France occupée 328
En exil 335
Une « sympathie pour la France » :
Willibald Sauerländer (1924–2018) 344
Monuments et décors avant 1200 353
Monuments et décors après 1200 378
Livres enluminés 416
Objets précieux 431
Un bilan 441

Crédits 449



L'ART MÉDIÉVAL HORS DE SON TEMPS

DAS MITTELALTER UND SEINE BILDER

16 – 17 juin 2016
16.–17. *Juni* 2016
Congrès annuel
Jahrestagung

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Le Moyen Âge et son image : une année au Centre allemand d'histoire de l'art (2015/2016)

Thomas Kirchner

Peu d'époques ont donné lieu à une réception aussi diversifiée que le Moyen Âge, de la diabolisation en tant qu'âge de ténèbres, non civilisé voire barbare, à l'objet d'un culte du génie[1]. Chaque époque s'est forgé sa propre image du Moyen Âge. Pendant longtemps, sa représentation a été marquée par les théoriciens des débuts de la période moderne, à commencer par Leon Battista Alberti qui entreprit tout ce qui était en son pouvoir pour différencier son propre temps de ceux du Moyen Âge. En se reliant à l'Antiquité, il cherchait à évacuer les siècles précédents, à les effacer sur le plan artistique, et se plaisait à ignorer que le Moyen Âge n'avait jamais coupé le lien avec l'Antiquité, et que la transition avec la Renaissance avait été progressive.

Toute cela est connu et a été étudié, y compris la réception artistique du Moyen Âge du romantisme à l'expressionnisme et au-delà, et même le cas en apparence anachronique de la cathédrale d'Orléans, qui, commencée en 1601 environ, a été poursuivie continuellement dans un style gothique jusqu'à son achèvement au début du XIX^{e} siècle. L'image qu'a du Moyen Âge l'histoire de l'art comme discipline académique, en revanche, a suscité beaucoup moins de recherches. Et celle-ci est tout sauf uniforme, aujourd'hui encore sujette à d'importantes fluctuations. Cette image du Moyen Âge change à chaque génération de chercheurs, parfois même plus rapidement. Les raisons de cette mutation de regard sont complexes, parfois entre autres de nature politique.

Sur ce plan, l'histoire de l'art s'est pleinement inscrite dans le récit de la théorie moderne de l'art. Ainsi, même dans la perspective d'une appréciation positive du Moyen Âge, l'image de l'artiste médiéval comme artisan n'accordant aucune valeur à son auctorialité au-delà de la dimension artisanale s'est imposée. En guise de preuves, il a été avancé que peu d'artistes du Moyen Âge sont identifiables par leurs œuvres, qu'ils ne signaient pas celles-ci, et qu'ils étaient souvent organisés en corporations. Mais des recherches plus récentes ont montré que des œuvres signées existaient bel et bien, et pas seulement de façon isolée ; également que les artistes accordaient de la valeur à leur facture propre et ne se concevaient pas toujours simplement comme des artisans. Ainsi, notre image actuelle

1 Traduction de Anne-Emmanuelle Fournier.

Thomas Kirchner, « Le Moyen Âge et son image : une année au Centre allemand d'histoire de l'art (2015/2016) », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 11–14, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19004 (2ème version)

du Moyen Âge est nettement plus nuancée qu'il y a encore quelques dizaines d'années. Nous connaissons mieux les conditions de la genèse des œuvres d'art en contexte urbain ou ecclésiastique, ou dans celui de la cour. De même, nous connaissons bien davantage les situations régionales, les rapports entre centres et périphéries, la mobilité des artistes, des œuvres et des formes artistiques. Notre discipline s'est également affranchie de la vision d'une rupture avec le Moyen Âge telle que la célébrait Alberti.

Pourtant, ce n'est pas seulement cet apport de connaissances nouvelles qui a métamorphosé l'image du Moyen Âge, mais également l'appréciation des contextes politiques évolutifs dans lesquels vient s'inscrire cette dernière. Au plus tard suite à la réévaluation positive de l'art gothique par Johann Wolfgang Goethe dans son texte de jeunesse sur la cathédrale de Strasbourg, et à sa proposition de rebaptiser le gothique en « style allemand », une forte politisation du Moyen Âge s'est opérée. Il a notamment été un élément crucial dans la formation de l'identité nationale des deux pays voisins que sont la France et l'Allemagne. Le nationalisme allemand, auquel l'histoire de l'art n'a pas davantage échappé que d'autres disciplines, s'est manifesté en particulier en lien avec la France : l'histoire médiévale commune a suscité des débats jusqu'à un stade avancé du XX^{e} siècle. La question de l'origine du gothique, notamment, a longtemps préoccupé la recherche sur le Moyen Âge. L'histoire de l'art allemande dut se résoudre à admettre à contrecœur qu'il provenait initialement de France. Cela n'empêcha toutefois pas le fascisme de déceler en particulier dans la période médiévale la prétendue supériorité d'un art germanique sur l'art français ou scandinave, et de justifier par là sa prétention de domination. Il n'est donc pas étonnant que ce soit Hermann Bunjes, un médiéviste, qui ait été choisi pour diriger la Kunsthistorische Forschungsstätte, institut d'histoire de l'art créé en 1942 à Paris par l'occupant nazi.

Si l'on peut dire que notre discipline a contribué à attiser les conflits entre nos deux pays, c'est cependant la recherche sur le Moyen Âge, en histoire de l'art mais aussi en histoire, qui a su la première jeter des ponts entre la France et l'Allemagne après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans les premiers contacts après 1945, le positivisme qui s'efforçait de libérer l'histoire médiévale de toute implication politique permit le rapprochement. Si le Moyen Âge a dominaé les cursus universitaires jusqu'aux années 1960, la discipline s'est peu à peu ouverte aux époques plus récentes, jusqu'au XIX^{e} siècle puis au xxe siècle. Et aujourd'hui, des postes de professeurs et professeures en histoire de l'art médiéval sont sacrifiés au profit de l'enseignement et de la recherche en art contemporain ou en études globales.

En dépit de ces difficultés, la recherche sur le Moyen Âge est extrêmement dynamique, comme en témoigne l'écho rencontré par l'appel à candidatures pour notre sujet annuel 2015–2016 *Le Moyen Âge et son image / Mittelalter und Mittelalterbild*. Les sujets des neuf chercheurs et chercheuses en doctorat ou post-doctorat ayant obtenu une bourse pour venir travailler une année au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris reflétaient toute la diversité et l'étendue des études sur cette époque. Axés principalement sur la fin de la

période, ils prenaient en compte les divers arts et techniques, tout en mettant l'accent sur des régions différentes et en adoptant des approches méthodologiques variées.

Eveline Deneer a analysé la représentation de sujets médiévaux au XIXe siècle. Lieu par excellence des sujets historiques, la peinture d'histoire était en crise et les sujets médiévaux étaient alors plutôt traités sur le mode de la peinture de genre, en mettant notamment l'accent sur les valeurs sentimentales.

L'objet des recherches d'Annamaria Ersek était la genèse du portrait autonome, qui se constitue vers le milieu du XIVe siècle. Si jusqu'à présent, c'est la cour française qui était généralement vue comme le berceau de ce genre nouveau, elle a mis en évidence dans son travail l'importance de l'Europe centrale pour cette évolution.

Arthur Hénaff a analysé l'influence des images scientifiques, et notamment astrologiques, sur une production artistique riche et fort variée en Europe centrale à la fin du Moyen Âge, en abordant des questions tant iconographiques et stylistiques que techniques.

Lukas Huppertz a consacré ses recherches au portail du Jugement dernier de la cathédrale de Reims, qu'il situe, dans les rapports entre architecture et sculpture, en lien avec les cathédrales de Chartres, Paris et Amiens. Son étude est axée sur la réception des sculptures, pour laquelle les questions de style, plutôt négligées ces derniers temps, jouent un rôle majeur.

Stephanie Luther a travaillé sur la sculpture romane en Alsace et en Frise orientale, en s'attachant à la question de l'importance et de la valeur de l'art régional. Malgré l'éloignement géographique des deux régions, elle a observé des phénomènes similaires, ce qui soulève la question de possibles relations.

Andrew Murray a étudié l'histoire sociale des artistes actifs à la fin du XIVe et au XVe siècle en Bourgogne. Positionnés entre la ville et la cour, ils pouvaient parfois nouer des liens étroits avec celle-ci, voire avec le souverain. Ces artistes se définissaient par leur œuvre, mais aussi par leur implantation à la cour.

Portant sur l'art de la tapisserie, le projet de Nina Reiss a mis l'accent sur les représentations de scènes historico-mythologiques. Au cœur de ses recherches figure une tenture sur la guerre de Troie datant du dernier quart du XVe siècle, dont les esquisses préparatoires ont été conservés. Ceux-ci permettent de mieux saisir la pratique du dessin dans la réalisation des tapisseries, et leurs relations avec l'enluminure et la peinture.

Martin Schwarz a étudié la dimension matérielle des études scolastiques sur une période allant du milieu du XIIe au milieu du XIVe siècle, à partir notamment de l'architecture, de l'urbanistique et de la cour du roi à Paris. Il a retracé les modalités par lesquelles architecture, espace urbain et images ont marqué la pensée scolastique, et montre en retour comment celle-ci a déterminé les artefacts.

Le projet de Judith Soria relevait de l'historiographie. Vers 1900, la recherche en histoire de l'art et en archéologie s'est tournée vers Byzance, après un XIXe siècle durant lequel l'Empire ottoman avait été avant tout l'objet de fantasmes artistiques. Dans ce cadre, l'enquête a porté sur les voyages des chercheurs français dans les Balkans, mettant

en question l'image de Byzance et de sa culture visuelle, avec en toile de fond les bouleversements politiques fondamentaux survenus à l'époque.

Certes, la palette des sujets était large, mais de nombreuses connexions sont apparues. Rarement un sujet annuel aura été aussi riche en activités, en excursions, ainsi à Dijon, Poitiers et Lyon, en visites de musées, en discussions avec des chercheurs et chercheuses. Ce groupe de boursiers et boursières rassemblant six nationalités (France, Allemagne, Autriche, Hongrie, Pays-Bas, États-Unis d'Amérique) a passé une année studieuse, dont j'espère qu'elle a également été fructueuse. Je tiens à les remercier ici.

Je remercie tout particulièrement François-René Martin qui a co-dirigé notre sujet annuel. Ses vastes connaissances, non seulement du Moyen Âge, mais aussi de l'historiographie des études médiévales, ont permis au sujet annuel de prendre définitivement forme. Merci également à Deborah Laks et Nele Putz qui ont assuré la coordination scientifique.

Le présent volume rassemble les résultats de recherche de sept des boursiers et boursières du sujet annuel ainsi que sept contributions de chercheurs et chercheuses que nous avons conviés au congrès de fin d'année qui comme à l'habitude a clôturé les travaux, sous le titre *L'art médiéval hors de son temps / Das Mittelalter und seine Bilder*. Qu'ils soient tous et toutes remerciés, y compris pour leur patience. Ces remerciements s'adressent aussi à Philippe Cordez qui a encore enrichi le livre par ses textes, et a mené la publication à son terme.

Image p. 10 : Affiche du congrès annuel 2016 du Centre allemand d'histoire de l'art - DFK Paris : *arbalétrier*, carte à jouer du *Jeu des offices de la Cour (Hofämterspiel)*, Vienne (?), vers 1455, gravure sur bois colorée à rehauts d'or et d'argent, dessin à la plume, 13,9 × 9,9 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

Introduction : Art médiéval et médiévalisme

Philippe Cordez

> « [...] there is no medieval art that is unmediated by modern representations of it – that is, by medievalism »[1]

Dans un numéro spécial de la revue *Studies in Iconography* consacré en 2012 aux termes critiques de l'histoire de l'art médiéval, William J. Diebold discutait la notion de « Medievalism ». Son texte est astucieux, souverainement postmoderne dans les rebondissements temporels qui fondent son argumentation. « Medievalism », explique-t-il, signifiait dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle autant la culture médiévale qu'une attitude envers celle-ci. Encore en 1989, le fameux *Oxford English Dictionnary* affirmait qu'un *medievalist* est « qualifié en histoire ou questions médiévales » ou bien « pratique le *medievalism* en art, religion, etc. » – cette dernière définition s'opposant pourtant à la démarche scientifique supposée par la première[2]. Rappelons que l'expression « Moyen Âge » est une création du XVII^e^ siècle, calquée sur le latin *medium aevum* et commune à plusieurs langues européennes. En français, « moyenâgeux » et « moyenâgiste » existèrent vers le milieu du XIX^e^ siècle et furent bientôt éclipsés par « médiéval » et « médiéviste », inspirés par l'intérêt anglais pour la période[3].

De manière plus moderne, poursuit Diebold, soit depuis la fin des années 1970, le terme « medievalism » a désigné les réceptions de phénomènes médiévaux postérieures à la fin du Moyen Âge (il en est évidemment qui sont encore médiévales). La communauté scientifique francophone s'est approprié le mot et ce champ d'études depuis le milieu des années 2000, si bien que le terme « médiévalisme » apparaît en titre d'un livre dirigé en 2010 par le spécialiste de J. R. R. Tolkien Vincent Ferré, dans un volume collectif trilingue en 2021, et en 2022 dans un *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire* dont le sous-titre est *Le médiévalisme, hier et aujourd'hui*[4]. En histoire de l'art, le livre posthume de Michael

1 William J. Diebold, « Medievalism », dans Nina Rowe (dir.), *Medieval Art History Today. Critical Terms = Studies in Iconography* 33, 2012, p. 247–256, ici p. 251.

2 Ibid., p. 247–248.

3 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], 3 vol., Paris 2007, vol. 2, p. 2180 et 2313.

4 Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris 2010 ; Tommaso Di Carpegna Falconieri, Pierre Savy et Lila Yawn (dir.), *Middle Ages Without Borders: A Conversation on Medievalism / Medioevo senza frontiere: una conversazione sul medievalismo / Moyen Âge sans frontières: une conversation sur le*

Philippe Cordez, « Introduction : Art médiéval et médiévalisme », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 15–17, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19034 (2ème version)

Camille (1958–2002) *Les Gargouilles de Notre-Dame. Médiévalisme et monstres de la modernité*, paru en français en 2011, explorait lui aussi les enjeux de créations postmédiévales, en l'occurrence les statues de chimères installées au XIX^e^ siècle à l'initiative d'Eugène Viollet-le-Duc au balcon de Notre-Dame de Paris[5].

Or l'imaginaire lié à une période est déterminé par l'appréhension visuelle d'artefacts historiques, c'est-à-dire leur visualisation, comme un ouvrage collectif de 2006 l'avait bien montré[6]. Au-delà du seul visible, il faut y ajouter les autres modes d'expérience sensorielle et de création sensible[7]. De fait, William J. Diebold expose finalement que le grand écart des définitions du XIX^e^ siècle, qui semblait schizophrène, touchait en fait au cœur du problème : tout « Moyen Âge » est à la fois une création historiographique stratifiée et une appréciation dans le présent. Retenons donc ceci : l'objectivité du Moyen Âge n'est pas réellement donnée, car pour réels qu'ils soient, ses objets sont constamment re-produits à notre perception sensorielle et cognitive, laquelle est informée de ce que nous connaissons déjà de la période. Aucune vraie distinction n'est ainsi possible entre médiéval et médiévalisme, d'où la phrase citée en exergue de ce texte. Étudier les arts médiévaux, c'est étudier les médiévalismes et réciproquement[8]. Il en va de même, bien sûr, pour toute autre époque historique ou région géographique.

Ce volume procède de travaux menés au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris à l'initiative de son directeur Thomas Kirchner durant l'année 2015/2016. Il y revient dans son introduction. Je n'y avais pas participé, et je le remercie chaleureusement de m'avoir confié la publication du livre en 2020, suite à mon arrivée en 2018 comme directeur adjoint. Les contributions avaient été recueillies et avaient fait l'objet de premières relectures par Beatrice Adam, Luca Arens, Yorick Berta, Marietta Geiger, Laura Hosch,

---

médiévalisme, Rome 2021 (Collection de l'École française de Rome, 586) ; Anne Besson, William Blanc et Vincent Ferré (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire. Le médiévalisme, hier et aujourd'hui,* Paris 2022. Cf. aussi Vincent Ferré, « Le médiévalisme a quarante ans, ou "L'ouverture qu'il faudra bien pratiquer un jour…" », dans *Médiévales* 78, 2020, p. 193–210.

5 Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago / etc. 2009 ; trad. fr. *Les Gargouilles de Notre-Dame. Médiévalisme et monstres de la modernité*, Paris 2011.

6 Bernd Carqué, Daniela Mondini et Matthias Noell (dir.), *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 vol., Göttingen 2006 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 25).

7 Sur les liens entre expérience sensorielle et création d'objets, Philippe Cordez, Romana Kaske, Julia Saviello et Susanne Thürigen (dir.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, Berlin / Boston 2018 (Object Studies in Art History, 1).

8 Diebold 2012 (note 1), p. 249–250, et p. 248 sur la « Rezeptionsgeschichte » germanophone. Le terme « Mediävalismus » (ou « Mediävismus ») reste à investir davantage. À propos d'images, Bernhard Jussen, « Plädoyer für eine Ikonologie der Geschichtswissenschaft. Zur bildlichen Formierung historischen Denkens », dans Hubert Locher et Adriana Markantonatos (dir.), *Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie*, München / Berlin 2013 (Transformationen des Visuellen, 1), p. 260–279 ; version angl. « Toward an Iconology of Medieval Studies: Approaches to Visual Narratives in Modern Scholarship », dans Constanza Caraffa et Tiziana Serena (dir.), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin 2015, p. 141–165.

Deborah Laks, Luisa Lehmann et Marlen Schneider, stagiaires, assistantes de recherche ou conseillères scientifiques au Centre allemand. Isabelle Marchesin, alors conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art pour le Moyen Âge, avait aussi relu une partie des textes et donné un avis scientifique. Qu'ils et elles en soient tous et toutes remerciés, ainsi que les auteurs et autrices pour nos échanges fructueux, Julia Oswald pour l'édition belle et précise des textes en anglais, Markus Castor et son équipe pour la réalisation dans la collection *Passages online*, ainsi que Maria Effinger et ses collègues de la plateforme *arthistoricum.net – ART Books* à la bibliothèque universitaire de Heidelberg.

Au-delà du plaisir et de l'intérêt pris à travailler sur les textes avec leurs autrices ou auteurs, reprendre cette entreprise en cours de route n'était pas évident. Après *Le Moyen Âge et son image / Mittelalter und Mittelalterbild* pour le sujet annuel, puis *L'art médiéval hors de son temps / Das Mittelalter und seine Bilder* pour son colloque de clôture, le titre *Art médiéval et médiévalisme* m'a semblé constituer pour le livre un aboutissement des réflexions. Le sommaire déroule un certain ordre chronologique en mêlant des études traitant plutôt d'artefacts médiévaux à d'autres portant davantage sur leur réception, toutes faisant inévitablement l'un et l'autre. J'ai saisi l'occasion pour publier en français un article paru ailleurs en allemand sur l'exposition de « Charlemagne » à Aix-la-Chapelle en 1965. S'agissant d'un projet du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, j'ai par ailleurs souhaité en avoir le cœur net, et espéré faire œuvre utile, en flanquant les contributions d'un bilan des études germanophones sur l'art médiéval en France depuis l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933.



Réflexions sur les images du Christ à l'époque paléochrétienne

Jean-Michel Spieser

En reprenant ici la question des images du Christ à l'époque paléochrétienne, je voudrais mettre l'accent sur quelques problèmes de méthode, plus précisément sur des questions qui concernent l'articulation des images et de leur évolution dans un christianisme différent de celui du XXI^e^ siècle.

On se demandera pourquoi il n'était pas évident de faire des images du Christ, et, en même temps, pourquoi elles se sont quand même développées. S'il semble tomber sous le sens qu'elles soient devenues courantes sous le règne de Constantin, le choix des images apparues alors est beaucoup moins évident. La réflexion sur le développement et l'évolution des images du Christ croise aussi des problématiques qui dépassent ce cas particulier, la naissance d'un portrait, la transmission des modèles, l'évolution des interprétations d'une image. Sans pouvoir passer ici en revue tous ces aspects, on essaiera de montrer par quel cheminement il a été possible d'aboutir à quelques-unes des conclusions qui ont été les miennes dans un livre récent[1].

Il a déjà été montré qu'on ne pouvait pas s'attendre à une apparition d'images chrétiennes dès le début du II^e^ siècle, comme on le pensait dans les premiers temps où l'archéologie chrétienne a pris son essor. Il n'est pas possible ici de reprendre son histoire. Il suffit de rappeler qu'un des derniers représentants de cette approche, peut-être le plus important, était Mgr Joseph Wilpert (1857–1944), mais il serait injuste de ne juger son immense et importante œuvre que d'après ce point de vue[2]. Cette datation précoce n'est pas seulement liée à un souci apologétique. C'est aussi une archéologie pour laquelle l'existence d'images allait de soi, comme s'il y avait une sorte de génération spontanée des images, allant de pair avec la progression du christianisme[3]. Si, peu à peu, s'imposent les

1 Jean-Michel Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015.

2 Voir, par exemple, Carola Jäggi, « Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst. Die „Orient oder Rom"-Debatte im frühen 20. Jahrhundert », dans Stefan Heid (dir.), *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, Cité du Vatican 2009, p. 231–246.

3 Pour une histoire de la découverte des catacombes à partir du XV^e^ siècle et pour l'évolution de l'approche scientifique, on trouve des renseignements dans Philippe Pergola, *Le catacombe romane*, Rome, 1997,

Jean-Michel Spieser, « Réflexions sur les images du Christ à l'époque paléochrétienne », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 19–33, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19035 (2ème version)

datations qui sont maintenant généralement admises, à savoir les premières décennies du IIIe siècle pour les peintures les plus anciennes des catacombes, à travers des considérations stylistiques et topographiques, on n'a réalisé que récemment que la compréhension du développement tardif des images chrétiennes passait par une réflexion sur la place des chrétiens dans la société. Une communauté qui se distingue de la société dans laquelle elle vit a envie d'exprimer visuellement son identité et en a les moyens à partir d'un certain degré de développement en quantité – les chrétiens sont plus nombreux – et en qualité – quelques-uns, au moins, ont les moyens nécessaires et occupent une place dans la société qui permet de le faire[4]. Grâce à la documentation disponible sur le développement du christianisme, nous avons la possibilité de voir et de comprendre comment une société, une culture, au sens anthropologique du mot, celle de l'Antiquité tardive, se transforme et devient profondément autre au bout de quelques siècles.

La naissance de l'art chrétien demande aussi qu'on réponde à la question symétrique : pourquoi un art chrétien s'est-il développé alors que le christianisme a pris naissance dans un milieu culturel de tradition aniconique ? Les nuances à apporter à cette affirmation donnent des éléments de réponse. Au début du IIIe siècle, à peu près en même temps que les premières peintures chrétiennes, la synagogue de Doura Europos a reçu un décor peint[5]. On explique cette évolution par les contacts constants entre le monde juif et la culture gréco-romaine dans laquelle il était englobé et où l'image tenait une large place. Cette culture était politiquement dominante et il devenait peu à peu légitime d'en emprunter des éléments[6].

Dans la Rome du IIIe siècle, la situation n'est pas tout à fait la même. Les chrétiens, dans leur grande majorité, appartenaient à cette culture de l'image dans laquelle ils avaient grandi. Quand ils se sont trouvés en situation d'exprimer une nouvelle identité, ils ont utilisé les modes d'expression qui leur étaient familiers. Il faut parler ici de pression sociale, qui n'est pas à comprendre seulement comme une contrainte externe, mais comme une nécessité interne. Pour les milieux sociaux qui avaient l'habitude d'en avoir l'usage,

---

p. 33-47. Pourtant, dans ces pages, il n'y pas d'indication sur les datations proposées pour les catacombes par les pionniers de ce que l'on commençait à appeler l'archéologie chrétienne comme Giuseppe Marchi (1795–1860), Raffaele Garrucci (1812–1885), enfin Giovanni Battista de Rossi (1822–1894).

4 Paul Corbey Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York / Oxford 1994.

5 Kurt Weitzmann et Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Doura Synagogue and Christian Art*, Washington 1990. Lee I. Levine et Zeev Weiss, *From Dura to Sepphoris. Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*, Portsmouth, 2000. On n'oubliera pas que des peintures chrétiennes contemporaines sont aussi attestées à Doura-Europos : Dieter Korol, « Neues zu den alt- und neutestamentlichen Darstellungen im Baptisterium von Dura Europos », dans David Hellholm, Tor Vegge, Øyvind Norderval et Christa Hellholm (dir.), *Ablution, Initiation, and Baptism. Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity. Beiheft zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche* 176, Berlin 2011, p. 1607–1668.

6 Si on s'intéresse à un processus de ce genre, on peut lire un « roman ethnographique » : Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris 1977. Pour la légitimité des emprunts culturels à un groupe socialement dominant, Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris 2012.

les images funéraires faisaient partie de pratiques traditionnelles et d'un moyen de faire son deuil. Les chrétiens de ces milieux, quand ils eurent formé un groupe important, ont cédé à cette double nécessité. Il n'est en rien étonnant qu'un art chrétien se soit d'abord largement développé dans un contexte funéraire.

Cette situation indique aussi que les chrétiens ne mettaient pas en cause le monde romain dans lequel ils vivaient. Si l'origine du christianisme se trouve dans un groupe marginal de l'Orient romain, il ne se développe pas comme un élément externe qui s'imposerait tout constitué dans le monde romain, mais comme une évolution interne de celui-ci. Il va, lentement, le transformer de l'intérieur tout en se transformant lui-même.

Dans ce contexte, qu'en est-il des images du Christ ? Une double difficulté se présentait : les textes chrétiens, les Évangiles en particulier, ne donnent aucune indication sur son apparence. Sa nature, sa relation avec Dieu n'étaient pas très claires non plus. Les débats christologiques dureront encore longtemps. Il semble bien, même s'il est difficile de tirer des conclusions sûres d'absences d'images, qu'au III^e^ siècle, on hésitait à représenter le Christ, sauf dans quelques scènes qui seraient incompréhensibles sans sa présence, comme la Résurrection de Lazare.

Le Christ barbu

Ce n'est que sous le règne de Constantin que les images du Christ se multiplient ; les sarcophages chrétiens sont alors produits en grand nombre. Quelle est la raison du choix d'un Christ jeune et imberbe ? C'était déjà le choix opéré dans les rares représentations du Christ du III^e^ siècle dans quelques scènes des catacombes. Une exception notable permet d'avancer dans la réflexion. Sur deux fragments provenant sans doute d'une même plaque funéraire, datées des environs de 300, le Christ est représenté comme un homme mûr, barbu.

Le point qu'il faut souligner d'abord est l'absence de toute autre représentation d'un Christ barbu avant le milieu du IV^e^ siècle[7]. Cette question en suggère une autre : à partir de quand une absence est-elle significative et ne relève-t-elle pas du hasard de la conservation ? Une autre scène, un Couronnement d'épines, datée du milieu du III^e^ siècle, pose un problème analogue : comment interpréter le fait qu'un seul exemple (ou un très petit nombre) d'une scène nous soient parvenus[8] ? On peut penser que les hasards de la conservation sont la cause d'une sélection rendant certaines images très fréquentes, d'autres très rares, sinon uniques. Mais la fréquence de certaines scènes, dans un nombre important d'images conservées, affaiblit cette explication et fait penser que celles qui paraissent rares l'étaient effectivement au IV^e^ siècle. Quelle autre explication de leur rareté est possible ? La plus évidente est de penser que certaines représentations n'ont pas convaincu.

7 Pour une discussion sur les images qui pourraient prêter à confusion : Spieser 2015 (note 1), p. 171.

8 Ibid., p. 36–42.

Pour le Couronnement d'épines, il n'est pas difficile de se rendre compte que l'imagerie chrétienne de ce temps mettait en scène le triomphe du Christ et non son humiliation : sur un sarcophage, la couronne d'épines est transformée en couronne de laurier[9]. Une seule autre représentation de cette scène existe, dans la catacombe de Prétextat[10]. Cette insistance sur le Christ triomphant est à mettre en parallèle avec l'image du christianisme triomphant telle qu'il est présenté dans les textes chrétiens contemporains[11].

Le même raisonnement doit s'appliquer à cette image du Christ barbu : si l'on considère le grand nombre d'images conservées, le fait qu'après le milieu du IVe siècle, les Christs barbus deviennent fréquents, il devient vraisemblable que leur absence presque totale à l'époque constantinienne ne relève pas du hasard. Cette conclusion étonne parfois, sans doute en raison de l'habitude que de nombreux siècles d'images de Christs barbus ont donnée. Mais cette opposition entre l'image du Christ barbu avant le milieu du IVe siècle sur ces deux reliefs et leur multiplication après cette date, peut légitimement faire penser que cette iconographie n'a pas eu de succès tout de suite. Sur la plaque la plus célèbre, en raison de son attitude, de ses vêtements, la ressemblance du Christ avec des divinités antiques ou avec un philosophe cynique est évidente. Quelle peut en être la raison – que le responsable en soit le sculpteur ou le commanditaire ? A-t-il voulu montrer que le Christ était un nouvel Asklépios, se substituant à l'ancien dieu avec le pouvoir de guérir ? Des miracles de guérison figurés sur la deuxième plaque peuvent suggérer cette interprétation[12]. Ou, au contraire, voulait-il l'assimiler à un philosophe cynique à la vie vertueuse et sans richesses[13] ? Ce choix peut tout aussi bien être celui d'une formule iconographique marquant autorité et majesté : il fallait donner un visage à quelqu'un qui, jusque là, dans les catacombes, avait été représenté sans traits véritablement marqués et personnels par des peintres qui n'étaient pas de première qualité[14]. Il est difficile de décider entre ces trois possibilités et il paraît inutile de débattre longuement des raisons qui pourraient faire pencher pour l'une plutôt que pour l'autre, davantage en fonction des intuitions du commentateur que d'indices matériels. Mais, quelle qu'ait été l'intention, la ressemblance avec Asklépios ou Zeus était certainement perçue; il devient possible de penser que c'est cette ressemblance qui a ensuite été évitée.

---

9 Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967–2018, vol. 1, Giuseppe Bovini et Hugo Brandenburg, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, no 49, pl. 16.

10 Sur cette scène et les images qui l'accompagnent, Spieser 2015 (note 1), p. 35–38 avec les références antérieures.

11 Averil Cameron, « Christian Conversion in Late Antiquity. Some Issues », dans Arietta Papaconstantinou, Neil McLynn et Daniel Schwartz (dir.), *Conversion in Late Antiquity. Christianity, Islam, and Beyond*, Farnham 2015, p. 7–9.

12 Erich Dinkler, *Christus und Asklepios. Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano*, Heidelberg 1980, p. 24.

13 Friedrich Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin 1940, p. 10–11.

14 Pour ces différentes interprétations, Cameron 2015 (note 11), p. 7–8.



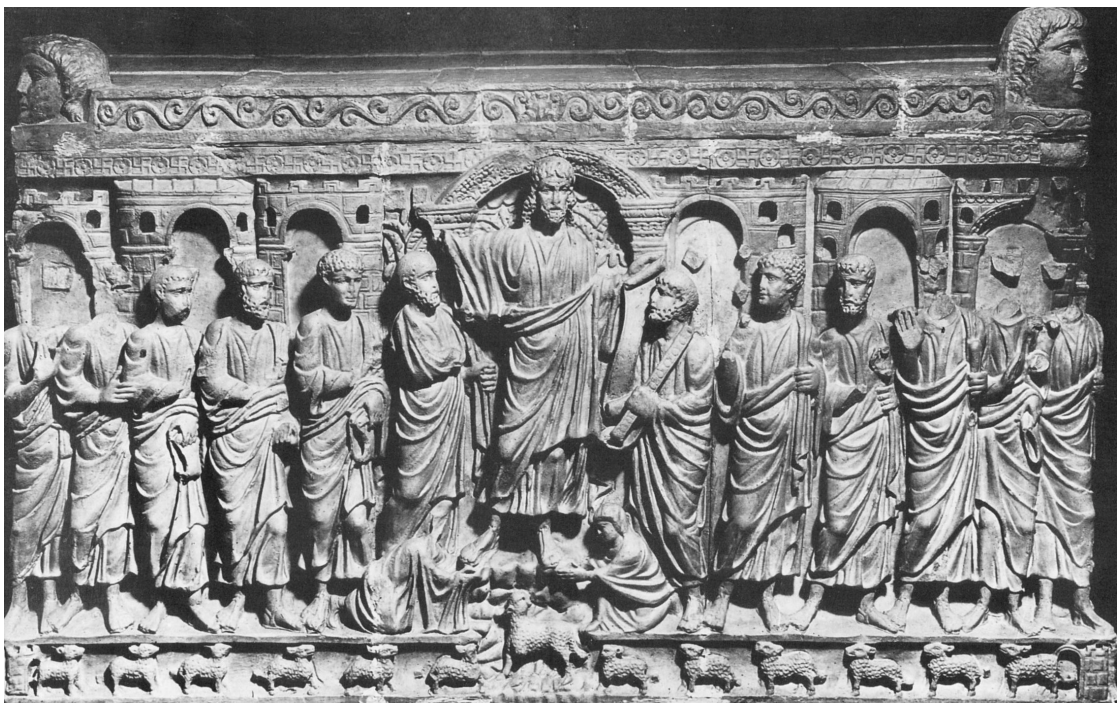
1 Rome, Sainte-Pudentienne, mosaïque de l'abside, 401–417

Cela amène à supposer que le choix du Christ juvénile et imberbe a été fait par opposition, avec une volonté de différenciation. Aucun texte ne l'explicite, mais les chrétiens cherchaient sans doute, à travers cette image, à marquer leur volonté d'être autres alors que le fait même d'accepter les images montrait qu'ils ne se séparaient pas de la culture de leur temps. La progression du christianisme dans le monde romain qui a conduit à Constantin et à sa politique religieuse – sans même qu'il soit nécessaire de discuter de l'évolution des croyances de l'empereur –, même si elle a été plus lente et moins triomphale que ne le suggèrent les sources chrétiennes, montre la profonde intégration des chrétiens dans le système impérial. Cela rendait d'autant plus nécessaire l'affirmation de différences visibles. C'est pour les mêmes raisons, en fait une plus grande proximité que celle souhaitée par les chrétiens les plus « engagés » – pour employer ici un terme anachronique –, que les écrits chrétiens insistent sur l'opposition et les différences entre chrétiens et non chrétiens[15].

Cette analyse mettant l'accent sur le souci d'éviter la ressemblance avec des dieux semble contredite par l'importance que prennent les Christs barbus dès la seconde moitié ou, plus précisément, le dernier tiers du IVe siècle. Quelques mosaïques et peintures, conservées à Rome, comme le Christ de l'abside de Sainte-Pudentienne (fig. 1) et celui du *cubiculum* 3 de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, montrent un Christ dont les traits ne sont pas fondamentalement différents de ceux de certaines divinités.

15 Ibid., p. 9–10.

On a récemment expliqué cette proximité par l'idée que les chrétiens voulaient montrer, à travers sa ressemblance avec Sérapis, un Christ qui l'avait vaincu et lui avait pris ses pouvoirs. On aurait volontairement donné pour cela au Christ les traits de Sérapis : c'est lui qui, désormais, porterait légitimement les titres de *Soter* et *Cosmocrator*[16]. Quelques exemples anthropologiques étaient invoqués pour montrer qu'une figure peut, pour des raisons diverses, prendre l'aspect de quelqu'un d'autre tout en conservant son identité propre. Mais le premier exemple donné renvoie à une situation bien différente[17] : Simon le Magicien donne, par magie, son apparence à quelqu'un, à l'insu de sa victime, dont Pierre est le seul à voir le vrai visage, tandis que les autres présents ne reconnaissent que sa voix qui n'a pas été transformée. L'autre exemple est aussi très différent : il s'agit de la représentation de six figures royales devant montrer que le prince musulman faisait bien partie de la famille des souverains. Ce ne sont pas des représentations du prince sous les traits d'adversaires qu'il a vaincus[18].



2 Sarcophage, vers 390, Milan, Saint-Ambroise, face avec *Traditio Legis*

16 Ivan Foletti, « Dio da Dio. Il Cristo come traduzione di Giove Serapide nel mosaico di S. Pudenziana » dans *Arte Medievale* 4, 2014, p. 9–20, ici p. 16–17.

17 André Schneider et Luigi Cirillo, « *Reconnaissances du Pseudo-Clément* », dans Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli (dir.), Écrits apocryphes chrétiens, 2 vol., Paris 1997–2005, vol. 2, p. 1989–1990.

18 Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Paris 1987, p. 67–72.

Il reste incontestable que le Christ, tel qu'il apparaît dans une série de mosaïques, dont la plus ancienne est celle de Sainte-Pudentienne et qui comprend aussi celle des Saints-Cosme-et-Damien à Rome, postérieure de plus de deux siècles, a des traits qui font penser à ceux de divinités comme Sérapis, mais aussi Zeus, sinon Asklépios. Il est pourtant difficile d'admettre que ces traits du Christ doivent montrer qu'il avait vaincu une de ces divinités (on verra ci-dessous la gêne provoquée par la ressemblance entre des images de Zeus et celles du Christ). Ce n'est pas non plus une simple question d'atelier : le Christ juvénile des miracles ne paraissait plus adéquat pour faire du Christ l'image de Dieu, quoiqu'il ait été utilisé dans cette fonction sur certains sarcophages, comme celui de Junius Bassus[19]. Une nouvelle formule iconographique était devenue nécessaire. Dans les dernières décennies du IVe siècle, le Christ barbu, mais avec des traits légèrement différents et d'ailleurs variables, apparaissait dans la scène dite de la *Traditio Legis* (fig. 2). Dans cette scène, le Christ barbu était représenté debout, ce qui l'éloignait des images usuelles des grandes divinités déjà évoquées. Dans le cas des peintures et des mosaïques, les couleurs impériales des vêtements du Christ, le fait même de sa représentation en deux dimensions suffisaient à l'éloigner des sculptures représentant les dieux traditionnels. Par ailleurs, si des dieux comme Asklépios, aux environs de 300, apparaissaient encore comme des rivaux dangereux pour le Christ, il n'en était plus de même vers 400, même si la question pouvait encore se poser.

Le Christ image de Dieu

On se méfiait toujours de la ressemblance entre le Christ et les dieux. Une anecdote, rapportée au début du VIe siècle par Théodore le Lecteur, auteur d'une *Histoire ecclésiastique*, seulement conservée sous la forme d'une *Epitomè*, le montre : au temps du patriarche Gennadios (458–471), un peintre a la main desséchée parce qu'il a peint un Christ ressemblant à Zeus, en suivant les indications d'un crypto-païen. Ce texte repousse certes l'idée de représenter le Christ sous les traits de Zeus, mais il est aussi une stratégie pour nier une réelle ressemblance, celle qui frappe les commentateurs modernes, en limitant celle-ci à un détail de la chevelure[20].

L'utilisation du Christ comme image de Dieu est la conséquence d'un problème qui a fini par se poser dans le développement de l'imagerie chrétienne. Une fois que les images du Christ, dont la nature n'avait pas encore été définie avec précision dans la première moitié du IVe siècle et continuait à être l'objet de débats, s'étaient largement répandues, s'est posée la question de la représentation de Dieu. Cette question semble

19 Deichmann 1967 (note 9) = *Repertorium* I, no 680. Voir aussi Elizabeth Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton 1990 ; Friedrich Gerke, *Der Sarkophag des Iunius Bassus*, Berlin 1936.

20 Voir Spieser 2015 (note 1), p. 172–173 et 421–423.

inattendue, puisque l'interdit de la représentation divine paraît fort dans la tradition judéo-chrétienne. Mais, comme il a été rappelé ci-dessus, les chrétiens, tout comme les Juifs, avaient, dès le III^e^ siècle, renoncé à l'interdiction de toute représentation, évolution liée à la présence insistante de l'image dans le monde gréco-romain. Parmi ces images, celles des dieux avaient une prégnance forte, si bien qu'il est moins surprenant que les chrétiens aient été conduits à souhaiter, eux aussi, représenter leur Dieu.

C'est ainsi que s'explique la brève apparition de quelques images de Dieu le Père dans quelques rares scènes, essentiellement sur des sarcophages : la création d'Adam et d'Ève, et Dieu recevant les offrandes de Caïn et d'Abel. Cette seconde scène n'a d'ailleurs pas encore reçu d'explication convaincante, d'autant plus qu'aucun indice dans l'image ne montre une préférence de Dieu pour l'une des offrandes. Le recours aux commentaires patristiques est utile pour comprendre certaines images, non parce que ces images les illustrent, mais parce que commentaires et images sont issus des mêmes interrogations et de la même ambiance culturelle. Pour cette scène, pourtant, ils ne sont d'aucun secours. Comme pour d'autres scènes, le petit nombre de ces représentations montre que ces images n'ont pas convaincu. Dans ce cas, l'interdit chrétien a été plus fort que l'habitude et le souhait de représenter la divinité. C'est par le détour des représentations du Christ que le dilemme va être résolu. Le Christ trônant au-dessus de la voûte céleste du sarcophage de Junius Bassus est le premier exemple sûr de cette évolution. Elle a été facilitée parce que l'image du Christ avait été utilisée dès l'époque constantinienne pour montrer les manifestations de Dieu sur terre. On le voit par exemple retenir le bras d'Abraham sur le point de sacrifier Isaac. Des textes, plus anciens ou contemporains, de Tertullien à Grégoire de Nysse, confirment cette interprétation[21].

Ce thème va se développer à travers l'image dite de la *Traditio Legis*, exemplaire en raison des divers problèmes de méthode qu'elle soulève. Le premier d'entre eux a l'air anecdotique et pose pourtant des problèmes de fond, non seulement pour l'histoire de l'art, mais pour tout le domaine des sciences humaines. Une thèse de 1907 a démontré, de manière claire, qu'il était impossible que cette scène représente la transmission d'un rouleau par une personne à une autre, à la fois parce que les rouleaux ne peuvent guère se donner autrement que fermés et parce qu'on ne donne jamais de la main gauche[22]. Il devrait paraître surprenant que cette conclusion, reprise une première fois en 1913[23],

21 Pour quelques exemples d'images et de textes, voir ibid., p. 213–215. Aux textes cités, on peut ajouter Eusèbe de Césarée, *Démonstration évangélique*, V.9, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1857 (*Patrologia Graeca*, t. 22), col. 384, qui mentionne la représentation à Mambré même de l'apparition des trois « hommes » à Abraham. Il précise que le plus grand, placé au milieu, est le Christ, et non Dieu, et qu'il est accompagné de deux anges : voir Maria Zoubouli, *L'image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Paris 2013, p. 339–340.

22 Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907.

23 Paul Styger, « Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen », dans *Römische Quartalschrift* 27, 1913, p. 17–74, ici p. 65–69.

a ensuite disparu de la bibliographie jusqu'en 1959[24], et que, même après cette reprise, elle continue souvent à échapper aux chercheurs. De telles situations sont fréquentes dans nos disciplines. Sont-elles évitables ? En tous cas, elle sont d'origines multiples : la diversité des langues – par ailleurs enrichissante – et la difficulté d'avoir une vue exhaustive de la bibliographie dans les générations passées, les instruments de travail bibliographiques ne donnant pas un aperçu suffisant des contenus des articles et livres publiés ; aujourd'hui, parce que l'inflation de publications, encouragée de manière irréfléchie pour les jeunes chercheurs, contrebalance les progrès que permettent les nouvelles techniques d'information.

Ce n'est pas la seule question soulevée par l'image de la *Traditio Legis*. L'origine de la scène en est une autre. Il s'agit d'une image neuve pour laquelle on n'a guère trouvé de modèle qu'elle aurait pu imiter. Les historiens de l'art, en particulier peut-être dans le domaine byzantin, ont souvent eu, et ont encore parfois, du mal à accepter l'idée d'invention et d'innovation ; plus exactement, ils ont tendance à repousser une innovation dans un temps antérieur au premier exemple attesté[25]. En l'occurrence, l'exemple connu le plus ancien est un sarcophage, partiellement conservé, du cimetière de San Sebastiano à Rome[26]. La plupart des commentateurs jugent impossible qu'une innovation aussi importante ait été le fait de ceux qui sculptaient les sarcophages et ont cherché à trouver un modèle monumental. L'incertitude sur le premier décor de Saint-Pierre de Rome donne effectivement une opportunité et la possibilité de supposer qu'une première *Traditio Legis* occupait son abside. Elle aurait ensuite été reproduite, adaptée aux sarcophages et à d'autres supports. Il est vrai qu'aucun fait ne permet de dire que ce raisonnement est faux, mais il part d'une prémisse qui, quoique considérée comme vraie, n'est pas démontrée, à savoir qu'une image neuve est nécessairement née dans un contexte monumental et ne peut pas apparaître d'abord sur un support plus courant comme un sarcophage.

Il est bien possible qu'il en ait été ainsi, mais le postulat inverse ne peut pas être exclu : une innovation iconographique aussi importante ne pouvait-elle pas être tentée d'abord dans un environnement privé, relativement discret, plutôt que de s'afficher dans un contexte aussi exposé que Saint-Pierre ? On peut trouver ce postulat au moins aussi fragile que le précédent. Il trouve néanmoins un appui dans une autre constatation, qui, elle aussi, demande à être interprétée. Le décor des absides romaines paléochrétiennes est assez bien connu, souvent grâce à des dessins ou des gravures rappelant des rénovations médiévales. Or aucune *Traditio Legis* n'est attestée dans une des absides pour lesquelles

24 Walter Nikolaus Schumacher, « Dominus legem dat », dans *Römische Quartalschrift* 54, 1959, p. 1–39.

25 Pour une critique de cette méthode, qui a reçu une forme très élaborée dans le domaine de la miniature par l'œuvre de Kurt Weitzmann, voir John Lowden, « The Beginnings of Biblical Illustration », dans John Williams (dir.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park 1999, p. 9–59, ici p. 48–59.

26 Deichmann 1967 (note 9) = Repertorium I, no 200. Elisa Canetri, "Nota sulla ricostruzione del sarcogafo della 'traditio legis' nel museo di San Sebastiano », dans Fabrizio Bisconti et Hugo Brandenburg (dir.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Cité du Vatican 2004, p. 185–200.

il est possible de remonter avec une certaine vraisemblance à l'époque paléochrétienne. Il semble aussi que, très souvent, la rénovation médiévale, tout en innovant, ne montre pas une rupture fondamentale avec l'iconographie ancienne[27]. Dans l'idée d'une certaine cohérence de l'évolution des schémas, et de leurs reprises, l'hypothèse que la *Traditio Legis* serait bien née dans la sculpture funéraire et qu'à l'époque paléochrétienne elle ne se soit pas étendue au décor des églises, paraît préférable.

Le même souci de cohérence donne à penser que, même s'il y avait une *Traditio Legis* dans l'abside de Saint-Pierre, elle ne pouvait pas remonter à la date de construction généralement admise: il faut certes compter avec des anticipations, mais, à moins de renoncer à la possibilité de faire une histoire de l'évolution des images chrétiennes, aucun élément ne permet de supposer la naissance de la *Traditio Legis* vers 325. Les exemples conservés sur les sarcophages paraissent regroupés entre le dernier tiers du IV^e^ siècle et le début du V^e^ siècle. Ceux qu'on trouve sur de petits objets ne devraient guère être antérieurs à cette date. Cette image n'a connu qu'un succès limité dans le temps, sans doute au profit du Christ trônant dont l'interprétation était plus évidente, sans être fondamentalement différente : sur au moins deux images, le sarcophage de Concordius à Arles et une peinture de la catacombe de San Gennaro à Naples, le Christ trônant est représenté tenant un volume ou un rouleau avec l'inscription *Christus legem dat*, ce qui montre la perméabilité entre les deux scènes[28].

Le portrait du Christ

La question du portrait qui, pourtant, semble anodine et banale, mérite encore une réflexion particulière. Il n'a pas été assez souligné que l'invention d'un portrait du Christ n'est que le dernier exemple d'une série des portraits imaginaires transmis par l'Antiquité. Mais, à la différence de la plupart de ceux-ci que nous connaissons tout constitués, il est possible de suivre le cheminement qui conduit à un portrait du Christ. Il se déploie dans l'évolution de ses images à partir du III^e^ siècle jusque vers la fin du VI^e^.

Pourquoi une image ne se fixe-t-elle pas tout de suite ? Les hésitations, les changements observés sont à mettre en rapport avec les hésitations sur la nature du Christ, sans qu'il y ait un lien simple entre disputes christologiques et évolution des images. À un moment où des images du Christ étaient déjà largement répandues sous des formes

27 Spieser 2015 (note 1), p. 337, 345–346, 350–351.

28 Pour le sarcophage de Concordius : Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967–2018, vol. 3, Brigitte Christern-Briesenick, *Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mayence 2003, p. 48–50 et 24. Pour l'image de San Gennaro : Nicola Ciavollino, « L'iconographia Petrina nell'arte paleocristiana a Napoli », dans *Campania Sacra* 21, 1990, p. 280–307, ici p. 300–304. Cette dernière image est datée du VI^e^ siècle, ce qui paraît exceptionnel, mais elle ne permet pas de dire que la scène de la *Traditio Legis*, dans sa formule originelle, se maintient jusqu'au VI^e^ siècle.

différentes, saint Augustin rappelle qu'on ne connaissait pas l'aspect du Christ incarné[29]. On a déjà rappelé ci-dessus qu'il était difficile de savoir avec précision pourquoi, à l'époque constantinienne, le Christ des miracles était représenté sous des traits juvéniles. Ces images n'étaient pas considérées comme de véritables portraits, d'autant plus qu'il existait des variantes qui ne sont pas simplement d'ordre stylistique. Il a été montré que la jeunesse du Christ ne peut pas être mise en rapport avec la doctrine arienne. Il s'agissait de représenter un être dont la nature n'était pas très claire, que les images devaient montrer d'une manière qui n'en faisait pas un simple humain, mais qui lui donnaient une apparence originale. Un autre arrière-plan, l'idée que le Christ est l'image de Dieu, est à l'origine de la nouvelle direction que prennent ses images dans le dernier tiers du IVe siècle. Pour un Christ image de Dieu, des attributs de majesté et de gravité paraissaient plus adéquats et ont remplacé ceux qui marquaient la jeunesse.

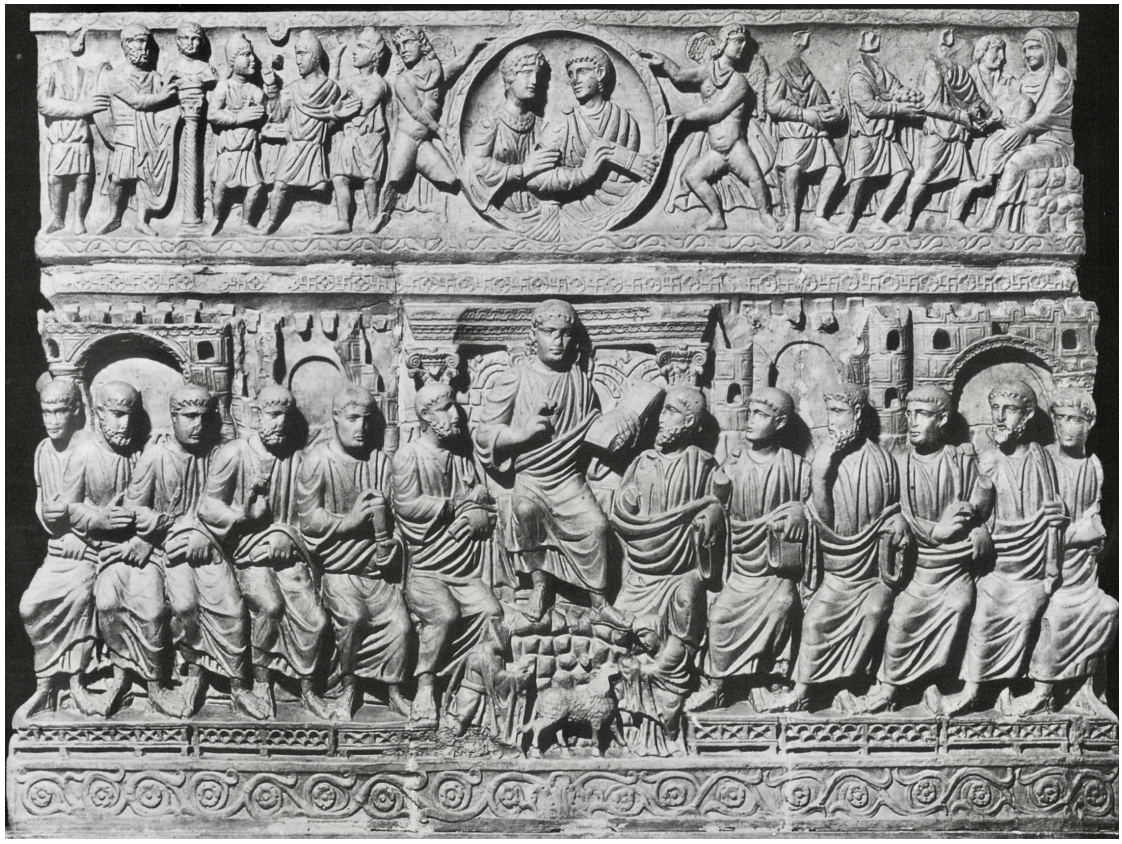
Qui est responsable de cette transformation ? Il est inutile de poser la question. Cette image s'est développée et s'est imposée parce qu'elle a obtenu une sorte de consensus. Pour une scène complexe comme la *Traditio Legis*, on n'échappe pas à l'idée d'une première image qui s'est diffusée. Pour la transformation de l'image du Christ, l'innovation a été plus diffuse, rendue nécessaire par l'évolution de la réflexion sur le Christ. Paradoxalement, cette image n'était pas considérée comme un portrait. On en restait à l'idée de la représentation d'un personnage divin qui n'était pas lié à une apparence fixe et bien déterminée. Le fait que, sur un sarcophage de Milan, de la série des sarcophages « à portes de ville », le Christ soit représenté sous les deux formes, imberbe et barbu, dans deux scènes qui le montrent devant les murs de la Jérusalem céleste et non dans sa vie terrestre, est une forte indication en ce sens (fig. 2–3)[30].

Mais quelques indices montrent que l'idée selon laquelle de telles images pourraient constituer un portrait s'impose. La réflexion christologique a joué un rôle dans cette évolution. Au milieu du Ve siècle, le concile de Chalcédoine affirme clairement la nature humaine du Christ. La vie terrestre du Christ devient plus importante que jamais. Il faut revenir à l'anecdote de Théodore le Lecteur, rappelée ci-dessus, à propos du peintre dont la main se dessèche parce qu'il a peint un Christ ressemblant à Zeus. La précision qui suit, selon laquelle un autre portrait, un Christ avec des cheveux courts et bouclés, serait plus authentique, est ici essentielle. Il est inutile de revenir sur cet autre portrait qui a été largement discuté[31]. Mais cette remarque montre qu'à ce moment les images du Christ, ou certaines images du Christ, pouvaient être considérées comme des portraits. Il convient de garder une certaine imprécision dans ces affirmations : il ne faut pas sous-estimer la

29 Augustin, De Trinitate VIII, IV, 7, éd. par William John Mountain, Turnhout 1968 (Corpus Christianorum Series Latina, t. 50), p. 275–276, l. 32–38.

30 Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967–2018, vol. 2, Jutta Dresken-Weiland, *Italien, mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mayence 1998, no 150.

31 Michele Bacci, *The Many Faces of Christ*, Londres 2014, p. 117. Spieser 2015 (note 1), p. 423–426.



3 Sarcophage, vers 390, Milan, Saint-Ambroise, face avec le *Christ trônant au milieu des apôtres*

complexité d'une société ainsi que l'hétérogénéité possible et même vraisemblable des réactions que ces images suscitaient, même si le détail nous en échappe.

Il reste qu'on considère en général que le premier véritable portrait du Christ est une icône conservée au monastère de Sainte-Catherine dans le Sinaï, datée de la fin du VI^e^ siècle (fig. 4)[32]. Cette formulation est ambiguë : d'autres images, plus anciennes, du Christ ont pu être considérées comme des portraits ; mais cette image est la première qui, par sa qualité picturale, mérite d'être considérée comme un portrait, sans que l'on puisse savoir si c'est bien cette icône qui innove. Il reste que ce Christ présente quelques traits qui seront retrouvés dans de très nombreuses images postérieures dans le monde byzantin, jusqu'au XI^e^ siècle et au-delà.

32 Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, From the Sixth to the Tenth Centuries*, Princeton 1976, p. 13–15 ; Spieser 2015 (note 1), p. 437 sqq. Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts*, Mayence 2004, a essayé de montrer que cette icône date de l'époque de Théodose I^er^. Cette datation ne paraît pas possible : pour une discussion à ce sujet, Spieser 2015 (note 1), p. 440–445.

La question du modèle se pose de nouveau. Quelles ressemblances permettent-elles d'affirmer qu'une œuvre a servi de modèle ? À propos de la *Traditio Legis*, c'est la complexité de la scène qui suggère une diffusion à partir d'une image première. Pour le Christ barbu, on est poussé à faire l'hypothèse contraire, celle d'une apparition plus diffuse, car l'intérêt de cette iconographie a pu apparaître indépendamment chez plusieurs sculpteurs, peintres ou commanditaires. Le lien entre l'icône du Sinaï et des images postérieures relève encore d'une autre analyse. La ressemblance la plus frappante est l'asymétrie dans la manière dont les cheveux retombent à gauche et à droite. Ce détail récurrent amène à poser l'hypothèse d'un modèle : il est en effet à la fois très caractéristique, ce qui rend peu vraisemblable une coïncidence, et insignifiant, dans le sens qu'il n'a pas de signification théologique.



4 Icône, *Christ*, fin du VI^e^ siècle, 84 × 45,5 cm, monastère Sainte-Catherine du Sinaï

Si on admet ici un modèle, il faut encore expliquer comment il s'est diffusé. Pour la *Traditio Legis*, attestée essentiellement sinon uniquement à Rome, cela ne soulève pas de problème : que l'on suppose une mosaïque à Saint-Pierre ou que l'on voie l'apparition de cette scène dans le milieu où se fabriquent les sarcophages, une diffusion



5 Solidus de Justinien II, premier règne, 692–695, or, diam. 1,9 cm, Harvard, Harvard Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Thomas Whittemore

locale ou régionale est facile à admettre . Il en va autrement quand on essaie d'établir un rapport entre des images largement répandues dans l'empire byzantin et une icône de la fin du VI^{e} siècle conservée dans un monastère du Sinaï. Une première précaution

s'impose : la qualité d'une telle icône risque de lui prêter une importance qu'elle n'a pas. Rien ne permet d'affirmer de manière sûre qu'elle est la première image à montrer ces détails. Par contre, il paraît certain que cette image, quelle qu'elle soit, cette icône même ou une autre, a connu un relais qui a permis une large diffusion. Entre l'icône du Sinaï (ou une autre image inconnue) et la monnaie du premier règne de Justinien II (685–695) (fig. 5), qui reprend cette image du Christ, le cheminement n'est pas connu, mais il n'est pas trop audacieux de penser à sa présence au palais impérial. Dans un second temps, sa diffusion a dû se faire dans le milieu impérial à travers, entre autres, l'iconographie de cette monnaie, reprise sur les monnaies postérieures à l'iconoclasme[33].

Les réflexions présentées ici avaient pour objectifs de montrer comment, à travers différents modes de diffusion et d'innovation, la nécessité d'un portait du Christ a fini par se faire sentir et comment il s'est cristallisé sur une image, probablement présente dans le milieu impérial et dont la qualité a été un élément décisif. Cette évolution donne aussi des aperçus sur quelques-uns des processus à l'œuvre dans une mutation de société dont l'ampleur a tendance à nous échapper. Tant par la profondeur de la transformation que par la durée sur laquelle elle s'est étendue, la christianisation ne peut d'aucune façon être réduite au seul établissement d'une nouvelle religion à la place de croyances plus anciennes.

33 Pour une hypothèse, voir Spieser 2015 (note 1), p. 471–473.

Image p. 18 : Sarcophage, vers 390, Milan, Saint-Ambroise, face avec le *Christ trônant au milieu des apôtres* (détail de la fig. 3, p. 30)


KARL DER GROSSE
ZEHNTE AUSSTELLUNG
DES EUROPARATES
AACHEN
KAROLVS IMPERATOR

1965 – Charlemagne à Aix-la-Chapelle : Histoires d'une exposition

Philippe Cordez

Vingt ans après la capitulation allemande de 1945, et trois avant que la nouvelle génération ne se fasse audible et visible en 1968, se tint du 26 juin au 19 septembre 1965, à l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle et dans le cloître de l'ancienne chapelle palatine, l'exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, sous le haut patronage du président de la République fédérale Heinrich Lübke et sous les auspices du Conseil de l'Europe – le titre était traduit alors par *Charlemagne. Œuvre, Rayonnement et Survivances* (fig. 1 ci-contre et fig. 2–4). Cette situation chronologique est essentielle pour comprendre une mise en scène qui fut alors présentée bien autrement : on fêtait le 800e anniversaire de la canonisation de l'empereur (1165), fut-il affirmé, et les 1200 ans écoulés depuis le premier séjour attesté de son père, le roi Pépin, à Aix-la-Chapelle (765)[1].

Les chemins seraient évidemment nombreux pour rendre compte de cette exposition et écrire son histoire, tant l'évènement de 1965 fut le produit d'une réunion d'efforts individuels et collectifs[2]. La perspective sera d'abord biographique et centrée sur Wolfgang Braunfels, l'organisateur et éditeur principal du catalogue et de la publication en cinq

1 Wolfgang Braunfels (dir.), *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Düsseldorf 1965, p. IX (version française *Charlemagne. Œuvre, Rayonnement et Survivances*, Düsseldorf 1965). Sur l'exposition, voir Fabrizio Crivello, « *Karl der Große. Werk und Wirkung* (Aquisgrana 1965) : dai presupposti ai risultati di una mostra epocale », dans Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo – Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise 2008, p. 301–311, qui souligne surtout des apports scientifiques à propos des manuscrits. Le présent texte est la traduction par l'auteur, adaptée et complétée, et relue par Anne-Emmanuelle Fournier, de Philippe Cordez, « 1965 : Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung », dans Peter van den Brink et Sarvenaz Ayooghi (dir.), *Karl der Große / Charlemagne. Karls Kunst*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Centre Charlemagne, Dresde 2014, p. 16–29. Je remercie Dietmar Kottmann (Aachener Geschichtsverein) pour la mise à disposition de documents, Klaus Oschema pour ses remarques et Hiltrud Westermann-Angerhausen pour l'identification de la fibule sur la fig. 3.

2 Sur l'histoire des expositions d'art médiéval, cf. Castelnuovo et Monciatti 2008 (note 1), Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux et Daniela Mondini (dir.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin / Munich 2015. Pour l'Allemagne, cf. note 39 et surtout la série d'articles de William J. Diebold cités au long de ce texte, fines analyses préparatoires à un livre.

Philippe Cordez, « 1965 – Charlemagne à Aix-la-Chapelle : Histoires d'une exposition », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 35–55, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19036 (2ème version)



2 Exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, hôtel de ville, 1965, vue de la salle du couronnement dans un écran de contrôle, dans l'axe : buste reliquaire de Charlemagne (Aix-la-Chapelle), croix de saint Rupert (Salzbourg) (cat. no 672 et 553), photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

volumes qui l'accompagna[3]. Il représente les motivations de la génération alors à la manœuvre, laquelle eut dans sa jeunesse à vivre la guerre et serait bientôt confrontée à la critique de plus jeunes. Puis il sera question du recours à Charlemagne comme figure idéale au service de la politique européenne, dans le contexte du nazisme d'abord, de l'après-guerre allemand à aujourd'hui ensuite. Au-delà de la manifestation de 1965, le regard se portera sur d'autres grandes expositions dans lesquelles Charlemagne a joué un rôle.

3 Wolfgang Braunfels et al. (dir.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, 5 vol., Düsseldorf 1965–1968, vol. 1, Helmut Beumann (dir.), *Persönlichkeit und Geschichte*, 1965, vol. 2, Bernhard Bischoff (dir.), *Das geistige Leben*, 1965, vol. 3, Wolfgang Braunfels et Hermann Schnitzler (dir.), *Karolingische Kunst*, 1965, vol. 4, Wolfgang Braunfels et Percy Ernst Schramm (dir.), *Das Nachleben*, 1967, vol. 5 Wolfgang Braunfels (dir.), *Registerband*, 1968. Sur Schnitzler : Peter Bloch, « Hermann Schnitzler », dans *Kunstchronik* 39, 1977, p. 220–223. Pour un compte-rendu, Adriano Peroni et Carlo Bertelli, « Karl der Grosse », dans *Studi medievali* 3e s. 7/2, 1966, p. 933–958.

L'« année Charlemagne » de 2014, qui a remis l'empereur à l'honneur d'une exposition à Aix-la-Chapelle, de nouveau sous l'égide du Conseil de l'Europe, apparaît ainsi comme une étape dans un développement étroitement lié à l'histoire allemande et européenne depuis la Seconde Guerre mondiale[4].

Idéaux : Wolfgang Braunfels, l'organisateur

Peu de mois avant sa mort en 1987, Wolfgang Braunfels, né en 1911, a rapporté comment des expériences déterminantes sous le Troisième Reich le conduisirent à voir toujours, dans les « grandes réalisations de l'art », « la nécessité de ces idéaux de tolérance et de libéralité » qui furent alors « foulés aux pieds »[5]. C'est dans le contexte d'une célébration pour son soixante-quinzième anniversaire à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, où il fut professeur d'histoire de l'art de 1965 à sa retraite en 1979, qu'il a livré cette confidence. Non loin de là, celui qui était « un quart juif »[6] avait éprouvé dans sa chair la cruauté nazie lors d'un passage à tabac par une section d'assaut dans les années 1930, ainsi qu'il l'a indiqué alors, passant devant l'endroit, à son ancien doctorant Jörg Traeger qui l'a rapporté ultérieurement dans une nécrologie.

---

4 La manifestation réunissait sous le titre *Karl der Große. Macht – Kunst – Schätze* trois expositions du 20 juin au 21 septembre 2014. La première, à l'hôtel de ville, était consacrée aux lieux de pouvoir : Frank Pohle (dir.), *Karl der Große / Charlemagne. Orte der Macht*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, 2 t., Dresde 2014. La seconde, présentée au « Centre Charlemagne » nouvellement inauguré, montrait l'« art de Charles » : cf. Van den Brink et Ayooghi 2014 (note 1). Dans la troisième, sans catalogue, les « trésors perdus » de la chapelle palatine devenue cathédrale y étaient de nouveau rassemblés. Pour des comptes-rendus : Jeffrey F. Hamburger, « Hätte es ohne den Islam Karls Reich gegeben? In Aachen eröffnet ein Ausstellungsreigen zum 1200. Todestag Karls des Großen und fragt nach der Bedeutung seines Erbes für unsere Zeit. Worin liegt diese genau? », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04/07/2014, p. 11 ; Florian Hartmann, « Rezension zu: Karl der Große. Macht – Kunst – Schätze, 20.06.2014–21.09.2014 Aachen », dans *H-Soz-Kult*, 25/04/2015, URL: http://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/reex-130711 [dernier accès : 20/03/2023].

5 Sur ce point et sur ce qui suit, voir Jörg Traeger, « Wolfgang Braunfels, Kunsthistoriker (1911-1987) », dans Georg Schwaiger (dir.), *Christenleben im Wandel der Zeit*, 2 vol., Munich 1987, vol. 2, *Lebensbilder aus der Geschichte des Erzbistums München und Freising*, p. 518–528. Je cite Traeger, qui rend « en substance » le « mot de la fin improvisé de façon saisissante » de Braunfels. Voir aussi Christane Fork, « Braunfels, Wolfgang », dans Peter Betthausen, Peter H. Feist et Christane Fork (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 2007, p. 38–40 (Christane Fork) ; Marie Dallmeyer, « Wolfgang Braunfels (1911–1987) », dans Daniela Stöppel et Gabriele Wimböck (dir.), *Das Institut für Kunstgeschichte in München*, Munich 2010, p. 66–71.

6 L'épouse de Wolfgang Braunfels, Sigrid Esche-Braunfels, employait respectivement à propos de lui et de son père les termes « un quart juif » et « demi-juif » (*vierteljüdisch* et *Halbjude*), qui sont déterminés par le nazisme et le racisme : cf. Cora Schewe, Susanne Stettner et Christian Fuhrmeister (dir.), « Zeitzeugeninterview mit Sigrid Braunfels am 19. Oktober und 18. November 2004 », dans Nikola Doll et Christian Fuhrmeister (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, p. 341–351, ici p. 347–348.



3 Wolfgang Braunfels guidant le président de la République fédérale d'Allemagne Heinrich Lübke dans l'exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, 28 juin 1965, à l'avant probablement la fibule de Mölsheim ; dans la vitrine à l'arrière le casque de Krefeld-Gellep (cat. no 85 et 31.7), photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

Dès avant la prise de pouvoir par le parti national-socialiste, Braunfels s'était engagé sur un chemin qui ne pouvait qu'aiguiser sa critique. Petit-fils du sculpteur Adolf von Hildebrand, fils du compositeur et directeur du conservatoire de Cologne Walter Braunfels – pour ne nommer que deux des artistes de sa famille –, il choisit d'étudier l'histoire de l'art à Paris auprès d'Henri Focillon (1881–1943), sans doute l'un des enseignants les plus progressistes dans cette discipline à l'époque. Focillon représentait la France au sein de la commission des lettres et des arts de la Société des nations, fondée en 1919 afin de défendre la jeune paix européenne – l'ancêtre de l'Organisation des Nations Unies établie en 1945. Dans cette fonction, il s'employait à dépasser les frontières étroites des perspectives nationales[7]. Mais Braunfels ne put jouir longtemps de l'enseignement

7 Cf. Annamaria Ducci, « Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali », dans *Annali di critica d'arte* 2, 2006, p. 341–389, ici p. 342. En exil aux États-Unis durant l'Occupation, Focillon porta toutefois un jugement négatif sur Charlemagne, dont les efforts de restauration de l'Empire romain, artificiels,



4 Visite de Heinrich Lübke, en haut bourse de Saint-Étienne (Vienne, copie), « talisman » de Reims, objet non identifié ; au centre coupe de Saint-Maurice d'Agaune, « monile » de Vienne, reliquaire du bras de Charlemagne (Paris), objet non identifié, statuette équestre (Paris, copie) ; en bas cor d'ivoire (Aix-la-Chapelle), sceptre de Werden (Berlin), sabre (Vienne, copie), « coupe baptismale de Widukind » (Berlin), cor d'ivoire non identifié (cat. no 556–557, 682, 675, 673, 29, 679, 676–677, 684) photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

éclairé de Focillon. Lorsque son père fut démis de son poste en 1933 à titre de « demi-juif », il retourna en Allemagne, tenta de continuer ses études à Breslau (Wrocław), ce qui échoua pour des raisons politiques, puis trouva à Bonn un nouveau mentor en la personne du romaniste Ernst Robert Curtius (1886–1956). Il y approfondit son intérêt pour les questions internationales, soutenant en 1936 auprès de l'historien d'art francophile Paul Clemen (1866–1947) – lequel avait d'ailleurs étudié les « portraits » de

auraient conduit à une « puissante consolidation du germanisme au cœur de l'Europe » et à une « obsession de l'empire universel » : Henri Focillon, *L'an mil*, Paris 1952, p. 21, cf. Walter Cahn, « L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon », dans Matthias Waschek (dir.), *Relire Focillon*, Paris 1998, p. 25–52, ici p. 41–42. Sur Focillon, voir aussi Pierre Wat (dir.), *Henri Focillon*, Paris 2007 ; Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps : la liberté des formes*, Strasbourg 2021.

Charlemagne[8] – une thèse sur l'architecte François de Cuvilliés (1695–1768), formé à Paris et actif en Bavière.

De 1937 à 1940, Braunfels séjourna à Florence, dans la villa superbement située de son grand-père Adolf von Hildebrand, mort en 1921[9]. Il entama des recherches sur l'urbanisme toscan, mais dut se tenir éloigné des deux instituts allemands d'histoire de l'art en Italie, le Kunsthistorisches Institut de Florence et la Bibliotheca Hertziana de Rome : il gagna sa vie comme guide pour touristes, avant de servir jusqu'à la fin de la guerre dans une compagnie de transmissions. Après 1945, Braunfels eut une belle carrière. Son mémoire d'habilitation sur l'urbanisme du Moyen Âge en Toscane parut en 1953 et devint un classique de l'urbanisme historique[10] ; il devint la même année professeur à l'Université technique de Rhénanie-Westphalie à Aix-la-Chapelle. Ceci le prédestinait à prendre la responsabilité de l'exposition de 1965, et dut jouer un rôle dans son recrutement à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich la même année, à quarante-quatre ans.

Que peut-on conclure, quant à l'exposition d'Aix-la-Chapelle sur Charlemagne, de ce destin d'un individu qui hérita d'un capital culturel et matériel, choisit d'effectuer un premier séjour en France, puis peu d'années après son interruption inopinée put s'aménager un exil productif et assez luxueux en Italie, fit en tant que jeune adulte l'épreuve physique de la déstabilisation de l'Europe, avant d'appartenir à l'âge mûr à l'élite sociale et culturelle de l'après-guerre en Allemagne ? On remarque en tous cas la combinaison d'une sensibilité pour les questions esthétiques et politiques, forgée par l'expérience, et de ressources intellectuelles et sociales nécessaires à la mise en œuvre d'idéaux. Les maîtres de Braunfels, qui étaient d'envergure, ont dû lui permettre d'établir des fondations solides, sur lesquelles le professeur d'Aix-la-Chapelle put construire lorsqu'il prit la responsabilité d'organiser une exposition du Conseil de l'Europe. Henri Focillon avait montré dans son *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, un livre de 1938 réédité en 1947, que l'art médiéval devait être pensé non dans le cadre de chacune des futures nations, mais dans celui de l'« Occident »[11]. Ernst Robert Curtius avait quant à lui

8 Cf. Paul Clemen, *Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen*, Aix-la-Chapelle 1890 et Christina Kott, « Clemen, Paul Martin (1866–1947) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris 2010, p. 42–51.

9 Cette villa a servi de refuge politique à des artistes et intellectuels durant les années 1930 et 1940. Cf. Harry Brewster, *The Cosmopolites. A Ninenteenth-Century Family Drama*, Wilby, Norwich 1994, p. 9–13 et 17–20 (l'auteur, également petit-fils d'Adolf von Hildebrand, habita lui-même la villa) ; Valeria Bruni, « Alcuni esempi degli studi di artisti stranieri a Firenze », dans id. et Paola Cammeo (dir.), *Allo studio. Studi d'artista a Firenze fra Ottocento e Novecento*, Florence 2003, p. 45–69, ici p. 66–68 et surtout Felicitas Ehrhardt, *Ästhetisches Utopia. Adolf von Hildebrand und sein Künstlerhaus San Francesco di Paola in Florenz: Untersuchungen zu seiner Geschichte und Bedeutung*, Ratisbonne 2018, p. 207–210, 208–209 sur Braunfels.

10 Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953 ; réimpr. en 1966, 1979 et 2012.

11 Henri Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris 1938 ; 1947.

exposé dans son ouvrage de 1948 *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*[12] l'idée que le latin médiéval, malgré le développement des langues vernaculaires, constituait le fondement humaniste de l'Europe.

Wolfgang Braunfels est sans doute pour beaucoup dans le fait que la figure de Charlemagne comme acteur essentiel de la genèse de l'Europe culturelle fasse écho jusqu'à aujourd'hui, en termes politiques et de vulgarisation historique. Quelques mois avant l'ouverture de l'exposition, il fit imprimer par l'association *Inter Nationes*, travaillant à Bonn avec le ministère des Affaires étrangères, un petit volume proposant, sous le titre *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, de transmettre « quelques petites choses » sur « la richesse de cette existence de souverain, puissamment heureuse, et dure »[13]. Dans la formule « un bâtisseur de l'Europe », on reconnaît l'historien de l'architecture. Ce livret peut être considéré comme une pièce maîtresse de la politique culturelle médiéviste de l'époque. Mais que penser plus exactement, et avec le regard d'aujourd'hui, de ce motif prégnant d'un Charlemagne européen ? Cette question demande de changer de perspective, et de se tourner vers les abîmes de la propagande nazie.

Idéologies : Charlemagne et l'Europe

Depuis quand Charlemagne a-t-il été considéré comme le précurseur d'un pouvoir paneuropéen ? L'expression « père de l'Europe » (*pater europae)*, dont un poète anonyme gratifia l'empereur vers 800, beaucoup citée au cours des dernières décennies, n'est attestée que dans un manuscrit. Il semble que Charlemagne lui-même ait évité de recourir à la notion d'Europe, et après quelques mentions postérieures à l'époque carolingienne, sa mémoire s'est inscrite aux siècles suivants soit dans un cadre plus étroit – « franc », « français » ou « allemand » –, soit au contraire associé à une revendication bien plus vaste, impériale et universelle, qu'une référence européenne aurait réduite[14].

12 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris 1956 (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne 1948).

13 « […] den Reichtum dieses kraftvoll glückhaften und harten Herrscherdaseins » : Wolfgang Braunfels, *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, Bonn 1965, p. 6. Voir encore Wolfgang Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Munich 1968 ; id., Karl der Große, Reinbek 1972.

14 Cf. Klaus Oschema, « Ein Karl für alle Fälle – Historiografische Verortungen Karls des Großen zwischen Nation, Europa und der Welt », dans Gregor Feindt, Félix Krawatzek, Daniela Mehler, Friedemann Pestel et Rieke Schäfer (dir.), *Europäische Erinnerung als verflochtene Erinnerung: Vielstimmige und vielschichtige Vergangenheitsdeutungen jenseits der Nation*, Göttingen 2014, p. 39–63. Voir aussi id., « The Once and Future European? Karl der Große als europäische Gründerfigur in Mittelalter und Gegenwart », dans Axel Müller, Siegrid Schmidt et Andrea Schindler (dir.), *Alte Helden – neue Zeiten*, Wurzbourg 2017, p. 39–67 ; id., « No 'Emperor of Europe'. A Rare Title between Political Irrelevance, Anti-Ottoman Polemics and the Politics of National Diversity », dans Chris Jones, Christoph Mauntel et Klaus Oschema (dir.), *A World of Empires. Claiming and Assigning Imperial Authority in the Middle Ages = Medieval History Journal* 20/2, 2017, p. 411–446.

Seul Napoléon Bonaparte (1769–1821) eut sans doute à nouveau cet horizon en vue lorsqu'en 1806, frayant son chemin à travers les turbulences politiques du continent, il prétendit prendre la suite de l'empereur : « je suis Charlemagne », écrit-il ainsi dans une de ses lettres[15]. Mais sa tentative d'établir un vaste Empire durable échoua comme on le sait, de même d'ailleurs que l'empire de Charlemagne, rapidement disparu au IX^e^ siècle. Il est attesté qu'Adolf Hitler admirait aussi l'empereur carolingien. Outre des affirmations selon lesquelles ce dernier aurait été « l'un des plus grands hommes de l'histoire mondiale », l'indice le plus manifeste de cet intérêt est sans doute une coupelle en porcelaine produite par la manufacture de Sèvres. Sur sa face interne est représentée en couleur d'or une statuette équestre carolingienne en bronze, provenant de la cathédrale de Metz, que l'on identifiait comme une figure de Charlemagne (fig. 5)[16]. Au dos, une inscription latine en capitales regrette la partition de l'Empire carolingien lors du traité de Verdun en 843, et promet désormais, *ANNO MCMXLIII*, soit mille cent ans plus tard, sa défense par Hitler avec « tous les peuples de l'Europe » (fig. 6)[17].



5 Manufacture de Sèvres, coupelle commémorative du traité de Verdun en 843, 1943, porcelaine, diam. 13,5 cm, face, Paris, Musée de l'Armée

15 Cf. Sabine Tanz, « Aspekte der Karlsrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts », dans *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes* 4, 1999 (= *Karl der Große und das Erbe der Kulturen*), p. 55–64, ici p. 56 ; Matthias Pape, « Der Karlskult an Wendepunkten der neueren deutschen Geschichte », dans *Historisches Jahrbuch* 120, 2000, p. 138–181, ici p. 142–161.

16 Sur cet objet conservé depuis 1934 au musée du Louvre, cf. Danielle Gaborit-Chopin, *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris 1999 ; sur sa réception en particulier aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, Achim T. Hack, « Karl der Große hoch zu Ross: zur Geschichte einer (historisch falschen) Bildtradition », dans *Francia* xxxv (2008), p. 349–380 (p. 373 sur Wolgang Braunfels). La statuette représente en fait Charles le Chauve. Cf. aussi Philippe Cordez, « Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme, dans id. et Ivan Foletti (dir.), *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* viii/1, 2021, p. 102–131, ici p. 118–119.

17 *Imperium Caroli Magni / divisum per nepotes / anno DCCCXLIII / defendit Adolphus Hitler / una cum omnibus Europae populis / anno MCMXLIII*. Cf. Karl Ferdinand Werner, « Karl der Große in der Ideologie des Nationalsozialismus. Zur Verantwortung deutscher Historiker für Hitlers Erfolge », dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 101, 1997/1998, p. 9–64, ici p. 58–59 ; Mario Kramp (dir.), *Krönungen.*



6 Manufacture de Sèvres, coupelle commémorative du traité de Verdun en 843, 1943, porcelaine, diam. 13,5 cm, revers, Paris, Musée de l'Armée

Mais l'enthousiasme nazi pour Charlemagne ne fut ni unanime, ni immédiat. Deux points de vue contradictoires peuvent être identifiés. L'un est plus ancien, mais ils coexistèrent ensuite. Ceci apparaît notamment dans l'exposition *Deutsche Größe* (« Grandeur allemande »), vue par 430 000 personnes à Munich, Prague, Magdebourg, Breslau (Wrocław), Bruxelles et Strasbourg entre 1940 et 1942, pour laquelle un compromis fut trouvé. La troisième salle, sur dix-sept agencées chronologiquement, était dédiée à l'« Empire franc ». Elle illustrait l'apogée provisoire d'un long processus que le catalogue explicite ainsi : « L'arrivée des Germains comme acteurs de l'Histoire au sein du monde antique signe l'essor d'un nouveau monde, la naissance de l'Europe et le début d'une histoire mondiale sous le signe européen »[18].

Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, cat. exp. Aix-la-Chapelle, 2 vol., Mayence 2000, no 10.64, vol. 1, p. 29, vol. 2, p. 877–878 ; Janus Gudian, « Karel de Grote in de historische opvatting van het nationaalsocialisme », dans Dirk van Callebaut et Horst Cuyck (dir.), *De erfenis van Karel de Grote, 814–2014*, Gand 2014, p. 353–360 ; Jordan Gaspin, « De "asbak" Karel de Grote' », ibid., p. 361–363. Le lien souvent supposé avec la division SS « Charlemagne » n'est pas attesté.

18 « Der Eintritt der Germanen als geschichtsgestaltende Faktoren in die Welt der Antike bedeutet den Aufstieg einer neuen Welt, die Geburt Europas und den Beginn einer Weltgeschichte unter europäischen Vorzeichen ». Cf. sur ce point William J. Diebold, « The Early Middle Ages in the Exhibition "Deutsche Größe" (1940–1942) », dans Janet T. Marquardt et Alyce A. Jordan (dir.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle upon Tyne 2009, p. 363–389, citation p. 365, note 16. Sur cette exposition, voir aussi id., « The High Middle Ages on Display in the Exhibition "Deutsche Größe" (1940–1942) », dans Maike Steinkamp et Bruno Reudenbach (dir.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Berlin 2013, p. 103–117 ; id., « 'A living source of our civilization' : the Exhibition *Deutsche Groesse / Grandeur de l'Allemagne / Duitsche Grootheid* in Brussels, 1942 », dans *The Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 65, 2015, p. 292–319. Voir encore Stefan Schweizer, *„Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben". Nationalsozialistische Geschichtsbilder in den historischen Festzügen zum „Tag der Deutschen Kunst"*, Göttingen 2007, p. 155, sur une argumentation similaire lors d'un défilé en 1939, et Alain Brose, « Charlemagne dans l'idéologie national-socialiste », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 93/3–4, 2015, p. 811–842. Sur les mythes nationaux de l'Europe de façon plus générale, cf. Geary, Patrick, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*, Paris 2004 (*The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton 2002).

Ainsi les Germains ayant finalement accédé à l'Empire grâce à Charlemagne auraient-ils apporté une contribution décisive à la formation de l'Europe. Selon l'analogie entre passé et présent dont l'argumentation historique des nazis est coutumière, ce précédent préfigurait leurs succès militaires d'alors en France et Europe de l'Est. Cette interprétation n'allait cependant pas de soi, car peu d'années avant encore, certains nazis hauts placés portaient sur Charlemagne un avis très négatif : ils voyaient surtout en lui un chrétien orienté vers la culture classique de Rome, hostile aux Germains, coupable de la conversion violente des Saxons et de leur duc Widukind. Mais Hitler n'était apparemment pas disposé à bannir de sa vision du monde la traditionnelle importance de l'Antiquité, d'autant moins que son alliance avec Benito Mussolini l'empêchait de condamner à titre raciste l'héritage de Rome. On s'accommoda donc d'une incohérence entre politique et idéologie. La mise en scène de l'exposition, très didactique, s'efforça en conséquence de réconcilier les éléments païens et chrétiens, germains et méditerranéens, en plaçant une copie de la fameuse statuette équestre d'inspiration antique près d'une reproduction de la prétendue tombe de Widukind, sur un même axe : le chef saxon apparaissait ainsi comme l'ancêtre des rois et empereurs allemands, et Charlemagne, réunissant le nord et le sud, comme le « fondateur de l'Occident »[19].

Mal diffusée à l'époque nazie en raison de ces contradictions et donc peu compromise, la représentation de Charlemagne en fondateur de l'Occident perdura de façon quasi-inaltérée après 1945 : c'est alors qu'elle connut un grand succès. Dans la jeune République fédérale, on s'assurait que l'Allemagne appartienne pleinement à la tradition du catholicisme occidental, en se promettant que cela légitimerait les efforts pour la faire revenir dans la politique internationale. Dès 1949, la ville d'Aix-la-Chapelle voulut tirer profit de son héritage carolingien en décernant annuellement un « prix Charlemagne » récompensant des mérites liés à « l'union occidentale sous ses aspects politiques, économiques et spirituels ». Ce prix fut remis pour la première fois quelques semaines seulement après que la ville voisine de Bonn eut été déclarée nouvelle capitale du pays[20].

Dans le numéro d'équilibriste qui suivit la *Stunde Null* ou « heure zéro » de la capitulation, on recourut bientôt à des objets médiévaux en espérant de leur seule présence rien moins que la réhabilitation du pays. Si l'exposition itinérante *Deutsche Größe* avait dû pour cause de guerre se passer d'originaux, 403 objets du haut Moyen Âge furent réunis – en impliquant des prêteurs européens – pour celle qui fut montrée en 1950 à Munich sous le titre *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters*. Le titre principal *Ars sacra*, que la première version, en Suisse, ne portait pas encore[21], devait paraître médiéval mais résultait en fait

19 L'expression *Begründer des Abendlandes* apparaît dans le catalogue. Elle est citée par Diebold 2009 (note 18), p. 375, note 53.

20 Sur ce contexte, cf. Matthias Pape, « Karl der Große – Franke? Deutscher? oder Europäer? Karlsbild und Karlskult in der Gründungsphase der Bundesrepublik Deutschland », dans *Jahrbuch für europäische Geschichte* 4, 2003, p. 243–258, ici p. 250–252.

21 Bayerische Staatsbibliothek München, *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, cat. exp., Munich 1950, p. V, où l'on souligne par ailleurs que les prêts de France et d'Autriche ont permis d'exposer « cette manifestation de l'unité culturelle de l'Europe au Moyen Âge » (« diese Manifestation der kulturellen Einheit

de plusieurs décennies d'efforts de restauration de l'art catholique[22]. Quelques jours avant l'inauguration de cette exposition, l'historien d'art Willibald Sauerländer, alors étudiant, assista à une situation qu'il décrivit plus de quarante ans après comme « bizarre » et éclairante sur les attentes extrêmes associées aux objets exposés. Martin Heidegger s'était placé sous une grande croix romane, installée en vue de l'exposition, pour évoquer « d'une voix gutturale et rauque » la chose qui « chosifie » (*Das Ding dingt*), l'« être des choses » (*das Wesen der Dinge*) et ce qui « séjourne » (*weilt*) en elles. « Il se pourrait donc », raisonnait Sauerländer retraité, « que dans la réception de 1950, le grave murmure du philosophe et la croix primitive soient tout à fait interchangeables, car tous deux paraissaient satisfaire une quête de sens expiatoire, irrationnelle d'une part, et d'autre part chargée de culpabilité, laquelle servait un refoulement de l'histoire en transcendance »[23]. Ce soir-là, en tous cas, vit s'exprimer sur les choses des idées qui furent influentes[24], y compris à propos d'expositions historiques[25].

Europas im frühen Mittelalter »). Pour l'étude d'une exposition parisienne, cf. Mathilde Arnoux, « L'exposition des primitifs allemands au Musée de Jeu de Paume en 1950 : symbole de la réconciliation culturelle franco-allemande », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (dir.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen / Passages, 13), p. 49–66.

22 Voir Daniel Russo, « Les lectures de l'art chrétien en France et en Europe au tournant des années 1880–1920. Autour du médiévalisme », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* 49, 2006, p. 373–380. Le terme apparaît encore dans Rolf Toman (dir.), *Ars sacra. Christliche Kunst und Architektur des Abendlandes von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Potsdam 2010.

23 « Es könnte also sein, dass in der Rezeption von 1950 der raunende Philosoph und das primitive Kreuz durchaus austauschbar sind, weil sie beide ein einerseits irrationales, andererseits schuldbelastetes Bedürfnis nach exkulpierendem Sinn zu befriedigen schienen, der Verdrängung von Geschichte in die Transzendenz dienten. » Willibald Sauerländer, « Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst" zur „Ars Sacra". Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1950 », dans Wolfgang Benz et Walter H. Pehle (dir.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945 ?*, Francfort sur le Main 1992, p. 177–190, ici p. 178.

24 Martin Heidegger, « La Chose », dans id., *Essais et Conférences*, Paris 1993 (Tel, 52), p. 194–218 (« Das Ding », dans *Gestalt und Gedanke. Ein Jahrbuch*, 1, 1951, p. 128–148 ; réimpr. dans id., *Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 7, *Vorträge und Aufsätze*, éd. par Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Francfort sur le Main 2000, p. 167–187). A propos d'objets médiévaux en lien avec ces idées, cf. Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Bruxelles / etc. 1999 (Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69), p. 77–111.

25 Sur l'inspiration philosophique d'une exposition antérieure, voir William J. Diebold, « Reliable Things: The Exhibition *Romanische Kunst* (Cologne, 1947) », dans *Kritische Berichte* 49/2, 2021, p. 54–60, ici p. 57. Pour une mise en question, cf. Gottfried Korff, « Forum statt Museum oder: das „demokratische Omnibus-Prinzip" der historischen Ausstellungen » [1985], dans id., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Cologne / Weimar / Vienne 2002 ; 2007, p. 352–360, ici p. 358 : « La proposition de partir des "objets originaux" et de la "fascination de l'authentique" n'est pas la solution, mais le problème. La question du *comment* de l'exposition est aussi importante que celle de ses contenus » (« Der Vorschlag, von ‚Originalobjekten' und der ‚Faszination des Authentischen' auszugehen, ist nicht die Lösung, sondern das Problem. Die Frage nach dem Wie der Ausstellung ist wichtig wie die nach ihren Inhalten. »).

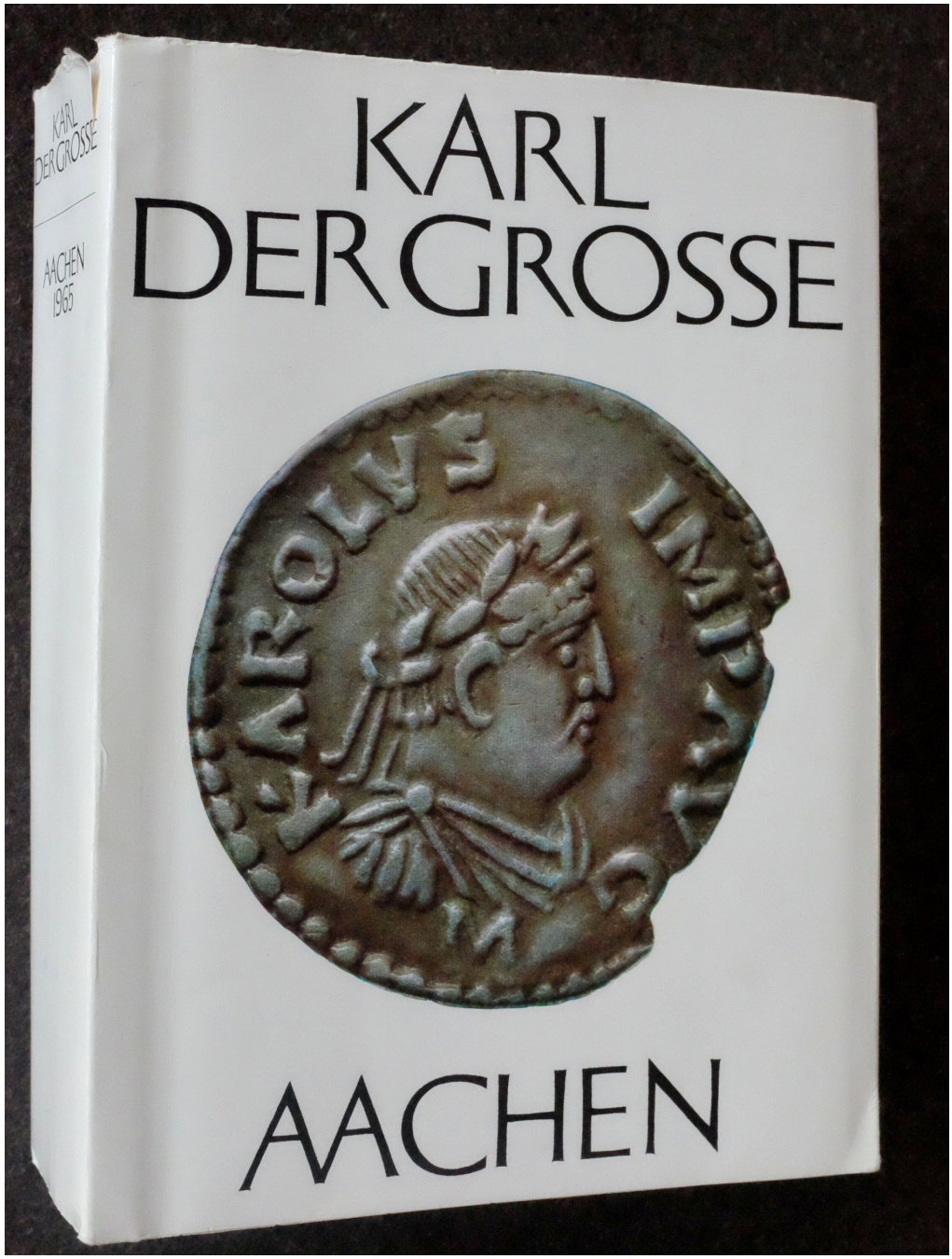
L'exposition *Ars sacra* fut suivie d'une autre à Essen en 1956 intitulée *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* (« L'émergence de l'Occident le long du Rhin et de la Ruhr »), qui montrait elle aussi des objets de l'Antiquité tardive à l'époque romane, en se concentrant cette fois sur une région frontalière et en nommant explicitement l'« Occident »[26]. Celle d'Aix-la-Chapelle en 1965, *Karl der Große. Werk und Wirkung*, continua cette série et surpassa les normes établies. La couverture sobre de son catalogue, au format d'une Bible, avait été conçue par Walter Breker, graphiste de Düsseldorf (1904–1980) (fig. 7). Seuls le nom « Charlemagne » et le lieu « Aix-la-Chapelle » y figurent, en capitales à l'antique, au-dessus et au-dessous de l'image agrandie d'une pièce de monnaie, à l'effigie de l'empereur représenté à la romaine et dont le bord inférieur droit est brisé.

L'exposition de 1965 était la dixième de celles organisées depuis 1954 « sous les auspices du Conseil de l'Europe » et, comme Wolfgang Braunfels le souligne dans son prologue, « la première consacrée non à une époque, à un style artistique, ou encore à un artiste, mais à une personnalité politique, au premier empereur qui sut réunir l'Europe »[27]. On retrouve dans ces mots la figure du « fondateur de l'Occident », qui n'est plus cette fois mobilisée pour accompagner les succès nazis, mais en écho aux nouvelles institutions européennes : en 1957, le chancelier Konrad Adenauer avait signé les traités de Rome, engageant la RFA aux côtés de la Belgique, de la France, de l'Italie, du Luxembourg et des Pays-Bas. Or ce n'est qu'après 1950 que les expositions portant sur des figures historiques du Moyen Âge se multiplièrent en Allemagne, en Italie et en France[28] : faut-il penser que les cultes de la personnalité exacerbés de la période fasciste auraient contribué à les inspirer ? Deux questions s'imposent en tous cas à propos de celle d'Aix-la-Chapelle : en vertu de quels arguments les 777 objets exposés – tel est le nombre des notices au catalogue – furent-ils tenus pour témoins d'une « personnalité politique » ? Comment exactement Charlemagne fut-il mis en scène comme « bâtisseur de l'Europe » ?

26 *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, cat. exp. Essen, Villa Hügel, Essen 1956 (582 numéros au catalogue) ; cf. aussi, paru juste avant l'exposition Charlemagne : Victor H. Elbern et al. (dir.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, 3 t., Düsseldorf 1962–1964.

27 « [...] die erste, die keiner Epoche, keinem Kunststil, auch keinem Künstler gewidmet ist, sondern einer politischen Persönlichkeit, dem ersten Kaiser, der Europa zu vereinen wußte. » Wolfgang Braunfels, dans id. 1965 (note 1), p. IX. Cf. aussi avant lui Rudolph Wahl, *Karl der Große: der Vater Europas. Eine Historie*, Francfort sur le Main / etc. 1954. L'ouvrage de vulgarisation de George Philip Baker, *Charlemagne and the United States of Europe*, Londres 1932, était paru en français, italien et espagnol – mais apparemment pas en allemand – dès avant 1945.

28 Cf. Donata Levi, « Il Medioevo in mostra nell'Ottocento : alcuni spunti e riflessioni », dans Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo – Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise 2008, p. 1–29 ; Michela Passini, « *L'Exposition des Trésors de Reims*. Parigi, Musée de l'Orangerie, 1938 », ibid., p. 169–186 ; Francesco Gandolfo, « Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale », ibid., p. 441–454, 441–445 sur Charlemagne.



7 Wolfgang Braunfels (dir.), *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Düsseldorf 1965

Wolfgang Braunfels, qui n'était pas spécialiste du Haut Moyen Âge avant d'organiser l'exposition, a rédigé pour le troisième volume accompagnant le catalogue, consacré à l'« art carolingien », un article sur « L'atelier de bronze de Charlemagne »[29]. Le génitif du titre et les premiers mots du texte sont explicites : ces bronzes découleraient de la « parole d'autorité » de Charlemagne, tandis que la chapelle palatine aurait été conçue avec « force et sûreté » (*Kraft und Sicherheit*). Cette notion de « parole d'autorité » (*Machtwort*) est peu différente de l'expression « dictat de la volonté » (*Willensdiktat*), que Wilhelm Pinder (1878–1947) avait employée en 1935, également à propos de Charlemagne, dans *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* (« L'art au temps de l'Empire allemand »). Dans ce premier volume de son *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtung* (« De l'être et du devenir des formes allemandes. Considération historique »), Pinder établissait un lien explicite avec l'Allemagne de Hitler : « On peut s'attendre à ce que ce soit précisément l'expérience actuelle de ce qui est allemand qui conduise finalement à une compréhension, et même à une appréciation profonde du dictat de la volonté carolingien. Aujourd'hui aussi – *de nouveau !* –, nous sommes face à une situation dans laquelle il s'impose de dicter. »[30]

Les sous-titres de l'exposition de 1965 et de la série des volumes l'accompagnant sont respectivement *Werk und Wirkung* (en version française *Œuvre, rayonnement et survivances* ; plus exactement « œuvre et effet ») et *Lebenswerk und Nachleben* (littéralement « œuvre d'une vie et vie d'après »). Ils suggèrent un certain rapport entre le souverain et l'ensemble des « œuvres » exposées, censées procéder de lui et prolonger son œuvre. Avec ce statut de *res gestae*, les objets de l'exposition devenaient les représentants visibles des « choses accomplies » qu'il était impossible de montrer matériellement mais qu'il s'agissait de mettre en évidence tout autant. Le catalogue est organisé en ce sens : chaque section y est précédée d'un article. Cette structure est complétée par les cinq volumes de complément parus de 1965 à 1968, dans lesquels la thèse principale de l'exposition, de nature politique, se voit encore étayée par plusieurs décennies de recherches collectives[31]. Dans les salles d'exposition, la présentation renonçait apparemment à tout

29 Wolfgang Braunfels, « Karls des Großen Bronzewerkstatt », dans id. 1965–1968 (note 3), t. 3, p. 168–202.

30 « Man darf erwarten, dass gerade das heutige Erlebnis des Deutschen schließlich zu einem Verständnis, ja sogar einer tiefen Würdigung des karolingischen Willensdiktates führen wird. Auch heute ist – *wieder!* – eine Lage da, in der diktiert werden muss. » Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtung*, t. 1 : *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, 1935, p. 59, cité d'après Bruno Reudenbach, « Kulturelle Fusionen. Herkunft, Formung und Aufgaben der Kunst im frühen Mittelalter », dans id. (dir.), *Karolingische und ottonische Kunst*, Munich / Berlin / Londres / New York 2009 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 1), p. 8–31, ici p. 10. Voir aussi id., « Die Kunst der „deutschesten Epoche". Zur völkisch-nationalsozialistischen Deutung frühmittelalterlicher Kunst », dans Victoria von Flemming (dir.), *Modell Mittelalter*, Cologne 2010, p. 10–24, ici p. 22. Sur Pinder, Robert Suckale, « Wilhelm Pinder (1878–1947) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris 2010, p. 189–199, ici p. 195–196.

31 Braunfels présentait ainsi le rapport entre le catalogue et les volumes d'accompagnement : « Une exposition

dispositif didactique poussé, contrairement par exemple à la scénographie adoptée pour *Deutsche Grösse* : dans de sobres vitrines de verre, les objets eux-mêmes devaient tenir lieu d'arguments (fig. 3–4). Le spectaculaire buste reliquaire de Charlemagne de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, du milieu du XIV[e] siècle, apparaissait toutefois sur un même axe que la grande croix d'orfèvrerie de saint Rupert, du VIII[e] siècle, aujourd'hui au musée de la cathédrale de Salzbourg, plaçant ainsi l'empereur face au christianisme[32]. Cette mise en scène a été capturée sur un écran de vidéosurveillance qui fit l'objet d'une photographie de presse évoquant les préoccupations sécuritaires de la guerre froide (fig. 2)[33].

Dans le catalogue, la dimension politique de Charlemagne est esquissée par un texte programmatique de Wolfgang Braunfels sur « La cour d'Aix-la-Chapelle et sa culture ». L'expérience italienne de l'historien d'art a pu inspirer la première phrase : « Cinq fois, Charlemagne est allé en Italie, et chaque fois il en est revenu transformé ». Ces voyages auraient été « les étapes dans l'ascension de la culture franque vers la carolingienne ». Une hiérarchie des cultures et des peuples est ici évidente, avec un partage des rôles précis : « de tous temps, les princes germains surent mieux conquérir qu'administrer » ; « alors que la culture était surtout laissée aux étrangers, la guerre resta l'affaire de la noblesse locale ». Mais Charlemagne, « habitué à agir selon les sûrs instincts de sa puissante nature », conféra tout de même « à ses ambitions culturelles quelque chose de presque utopique ». À Aix-la-Chapelle, « le tumulte germanique et le désir d'ordre chrétien se trouvent côte à côte ». La ville est ainsi érigée en « cas modèle de l'histoire mondiale », toutes proportions gardées : « tout à Aix-la-Chapelle est abouti, et pourtant presque modestement petit », ajoute le professeur[34].

Ces idées centrales ont été déclinées par Braunfels, en 1965 encore, dans deux textes déjà évoqués qui sont conçus différemment. Il s'agit d'une part de l'article scientifique

---

ne peut toutefois rendre justice à la personnalité et à l'œuvre de Charlemagne que de façon partielle. L'art ne saurait représenter l'entièreté de la figure historique, ni tous les aspects de la réalité de sa vie, et n'a pas non plus, en tant que part de cette réalité, été au centre des efforts [...] ». Wolfgang Braunfels, « Vorwort », dans id. 1965–1968 (note 3), t. 1, p. 5–6, ici p. 5 : « Der Persönlichkeit und dem Lebenswerk Karls des Großen kann allerdings eine Ausstellung nur in einseitiger Weise gerecht werden. Die Kunst vermag nicht das Ganze der geschichtlichen Gestalt und der umfassenden Lebenswirklichkeit zu vertreten und hat auch selbst nicht, als Teil dieser Wirklichkeit, im Mittelpunkt der Anstrengungen gestanden [...]. »

32 Braunfels 1965 (note 1), cat. no 553 et 662, p. 372 et 492–493.

33 Cf. Cordez 2014 (note 1) pour d'autres photos. Le système vidéo avait été mis à disposition par la firme Grundig : Braunfels 1965 (note 1), p. xxv.

34 Wolfgang Braunfels, « Der Aachener Hof und seine Kultur », ibid., p. 19–26 : « Fünfmal ist Karl in Italien gewesen und jedesmal als ein Verwandelter zurückgekehrt » ; « die Etappen im Aufstieg der fränkischen Kultur zur karolingischen » ; « Zu allen Zeiten konnten die Germanenfürsten besser erobern als verwalten », « Wo die Kultur vorwiegend den Fremden überlassen war, blieb der Krieg das Geschäft des eigenen Adels » ; « der gewohnt war, aus den untrüglichen Instinkten seiner mächtigen Natur zu handeln » ; « seinen Kulturzielen ein fast Utopisches » ; « Germanische Unruhe und christliches Ordnungsverlangen stehen unmittelbar nebeneinander » ; « welthistorischen Modellfall » ; « Vollkommen und doch fast bescheiden klein ist alles in Aachen ».

« L'atelier de bronze de Charlemagne », dans lequel il commence par qualifier la mise au jour archéologique de cet atelier d'« aussi merveilleuse que la découverte des ateliers de Phidias à Olympie »[35]. Une telle formule ouvre un vaste horizon d'interprétation, avant même que l'auteur ne qualifie les différentes grilles de la tribune de la chapelle palatiale de « franques », « romaines » et « classiques », pour déterminer la chronologie de leur création en appliquant de façon systématique le modèle d'histoire des civilisations associé aux succès de Charlemagne et des Francs. D'autre part était paru quelques mois avant l'inauguration de l'exposition le petit livre de vulgarisation *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, dans lequel ces thèses sont formulées de façon un peu plus évidente. Braunfels y présente Charlemagne comme une « grande existence » (*große[s] Dasein*) ayant « donné à l'Occident la forme qui a déterminé jusqu'à aujourd'hui sa destinée ». Cette « puissante personnalité » (*gewaltige Persönlichkeit*) semble cependant souffrir d'ambivalence : « deux images fascinent par leur opposition : Charlemagne le chef de tribu [...], le barbare dans des guerres d'une sauvagerie inconcevable ; et à côté de lui Charlemagne le monarque », recherchant « des hommes à la culture la plus achevée » et « un classicisme sciemment raffiné ». Aux « œuvres de la guerre » succèdent dans le développement du livre les « œuvres de la paix », et il est question pour finir du « feu de l'optimisme culturel que Charlemagne a allumé ». Dans un autre passage, Braunfels confie avec emphase une émotion qui semble personnelle : « J'ose à peine employer le mot qui caractérise le plus clairement la situation. Le contraste entre le culte de la douceur et de l'amour, méditerranéen et tardo-antique, et la vie guerrière franque était terrifiant (*erschreckend*) »[36].

Ce mélange de terreur et de soif d'humanisme caractérisaient l'Allemagne d'après-guerre, comme on peut nettement le lire ici entre les lignes. Une fois encore, la valeur suprême est accordée au christianisme, pour supporter le paradoxe d'une exhortation à l'espoir indissociable d'un sentiment de culpabilité : « le rôle que le christianisme a joué dans ce tournant culturel et dans cette floraison offre à la réflexion de l'historien son objet le plus remarquable », car « c'est justement [ce terrible contraste] qui permit à la religion d'assurer la forme d'"aide au développement" dont cette culture avait besoin. Mais c'est l'Église qui créa l'organisation à même de la diffuser »[37]. Charlemagne pouvait finalement d'autant mieux apparaître comme

35 Braunfels 1965 (note 29).

36 Braunfels 1965 (note 13), p. 7, 10–12, 18, 31, 46 : « dem Abendland die Gestalt verliehen, die bis zum heutigen Tage dessen Geschick bestimmte. » « Zwei Bilder faszinieren durch ihren Gegensatz: Karl der Stammesfürst, [...] der Barbar in Kriegen von unvorstellbarer Wildheit; und neben ihm Karl der Monarch » ; « Männer gepflegtester Bildung » ; « ein[en] bewußt raffinierte[n] Klassizismus » ; « Werke des Krieges », « Werke des Friedens » ; « Feuer des Kulturoptimismus, das Karl der Große entzündet ». « Ich scheue mich, nach dem Wort zu greifen, das die Situation am deutlichsten kennzeichnet. Der Gegensatz zwischen dem spätantiken Mittelmeerkult der Sanftmut und Liebe und dem fränkischen Kriegsleben war erschreckend. »

37 Ibid., p. 10–11 : « die Rolle, die das Christentum bei dieser Kulturwende und -blüte gespielt hat, liefert dem Nachdenken der Historiker den bedeutendsten Gegenstand », [denn] « eben er [der erschreckende

une figure d'identification politique en 1965 qu'il avait vécu dans un passé reculé, avait été canonisé en 1165 et surtout qu'il pouvait incarner l'ambivalence que l'Allemagne de l'Ouest percevait alors en elle-même – et, sans doute aussi, attiser l'avidité de culture des visiteurs et visiteuses de l'exposition.

Les « survivances » de l'exposition

L'examen des idées qui ont présidé à l'exposition d'Aix-la-Chapelle en 1965 révèle la marque des décennies précédentes. Celle-ci est décelable aussi bien dans les arguments – la polarité pensée en termes ethniques entre « germain » et « romain », le lien typologique entre passé et présent, la fascination pour une personne de pouvoir – qu'à un niveau plus élémentaire, dans la conviction que des thèses politiques puissent être mises en scène et trouver une réalisation à travers le médium d'une exposition. Malgré la volonté de surmonter l'histoire récente et de promouvoir désormais la tolérance et l'internationalisme, les moyens employés restaient les mêmes : affectés à un nouveau but, les instruments intellectuels et politico-culturels n'étaient pas fondamentalement remis en question[38].

Ce n'est qu'au cours des années 1970 qu'une critique profonde et systématique des discours et des institutions fut engagée[39]. Les priorités de la recherche en histoire de l'art en Allemagne connurent alors d'importantes évolutions, le Moyen Âge étant parfois délaissé au profit de thèmes contemporains. Non seulement l'art actuel pouvait paraître plus immédiatement en prise avec les questions de société, mais il était probablement plus facile de mettre en œuvre un discours critique dans ce domaine, en l'appuyant en partie sur celui des artistes. Le champ scientifique était manifestement si polarisé entre « conservateurs » et « progressistes » qu'il a pu sembler plus aisé à

Gegensatz] ermöglichte es der Religion, die Form der „Entwicklungshilfe" zu leisten, deren diese Kultur bedurfte. Die Kirche aber schuf die Organisation zu ihrer Verteilung. »

38 Bruno Reudenbach souligne que « des continuités nationalistes et nationales-socialistes perdurèrent non seulement jusque dans l'immédiate après-guerre, mais aussi jusque dans la République fédérale des années 1960 » (« Kontinuitäten aus der völkischen und nationalsozialistischen Vergangenheit nicht nur [...] bis in die unmittelbare Nachkriegszeit, sondern bis in die Bundesrepublik der 60er Jahren [...] reichten. ») : Reudenbach 2010 (note 30), p. 14. De façon plus générale, Nikola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael H. Sprenger (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005.

39 Cf. Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, livre qui a établi en Allemagne une critique politique du discours de l'histoire de l'art. Voir en particulier Berthold Hinz, « Der "Bamberger Reiter" », ibid., p. 26–47, où les *topoi* nationalistes formulés à propos de la sculpture équestre de la cathédrale de Bamberg (XIII^e^ siècle) sont mis au jour en citant de nombreux auteurs dont Braunfels (note 94). À sa suite, sur la réception d'une sculpture de la cathédrale de Naumburg, voir Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998. À propos des musées d'histoire : Gottfried Korff (dir.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Paris / Francfort sur le Main / etc. 1990.

la jeune génération d'explorer de nouveaux terrains que de prendre possession des anciens pour les renouveler.

L'exposition d'Aix-la-Chapelle en 1965 a établi de nouveaux standards en Allemagne, dont l'effet se fait sentir jusqu'aujourd'hui. De grandes expositions sur le Moyen Âge ont été organisées de manière récurrente, avec des objectifs et un soutien politiques plus ou moins explicites. L'exposition *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur* (« Le temps des Hohenstaufen. Histoire, art, culture »), succès inédit en 1977 à Stuttgart avec près de 800 000 visiteurs, a ainsi renforcé l'identité du Land de Baden-Württemberg après seulement vingt-cinq ans d'existence, tandis qu'*Otto der Große. Magdeburg und Europa* (« Otton le Grand. Magdebourg et l'Europe ») en 2001 a présenté cette ville de l'ancienne Allemagne de l'Est dans un contexte européen, un peu plus d'une décennie après la réunification[40]. La fréquence de ces grandes expositions et les ressources investies les ont amenées à déterminer une part significative des recherches en histoire de l'art médiéval.

Si depuis l'après-guerre des voix se sont élevées contre de telles récupérations[41], la figure d'un Charlemagne « européen » fait florès jusqu'à aujourd'hui, tant dans les titres d'ouvrages scientifiques[42] que dans les manuels scolaires[43]. Dans leur préface au cata-

40 Pour un panorama général, cf. Hans-Ulrich Thamer, « Das Mittelalter in historischen Ausstellungen der Bundesrepublik Deutschland », dans Andreas Sohn (dir.), *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter. Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag*, Bochum 2011, p. 195–206 ; plus spécifiquement et sur d'autres expositions, voir William J. Diebold, « Balancing Medieval History, Culture, and Art in Exhibitions at the Turn of the Second Millennium: *Europas Mitte um 1000* and *Otto der Grosse, Magdeburg und Europa* », dans Brückle, Mariaux et Mondini 2015 (note 2), p. 269–281 ; id., « Exhibiting Ottonian Bishops in Modern Germany: The 1993 Bernward of Hildesheim and Egbert of Trier Exhibitions », dans Sigrid K. Danielson et Evan A. Gatti (dir.), *Envisioning the Bishop. Images and the Episcopacy in the Middle Ages*, Turnhout 2014, p. 405–426 ; Hiltrud Westermann-Angerhausen, « Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik – Geschichte einer Ausstellung », dans *Das Münster*, 73/1, 2020, p. 17–20.

41 Cf., également à propos de critiques plus récentes, Pape 2003 (note 20), ici p. 245 ; Oschema 2014 (note 14). Peroni et Bertelli 1966 (note 3) parlent de « discutabili suggestioni » et de « mito patetico » (p. 933 et 958). Sceptique également : Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (dir.), *Nascita dell'Europa ed Europa carolingia: un'equazione da verificare*, Spolète 1981, où Walter Braunfels élude le problème en mettant l'accent sur la dimension politique et les valeurs : « Karolingischer Klassizismus als politisches Programm und karolingischer Humanismus als Lebenshaltung », ibid., p. 821–841.

42 Par exemple Pierre Riché, *Les carolingiens, une famille qui fit l'Europe*, Paris 1983 ; 1997 ; Alessandro Barbero, *Charlemagne. Un père pour l'Europe*, Paris 2004 (*Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Rome 2000) ; Rosamond McKitterick, *Charlemagne. The Formation of a European Identity*, Cambridge / etc. 2008 (le sous-titre n'a pas été repris pour la traduction allemande, *Karl der Große*, Darmstadt 2008). Voir aussi Marie-Céline Isaia, « L'empire carolingien, préfiguration de l'Europe : du programme historiographique au projet politique », dans Sophie Archambaud de Beaune (dir.), *Écrire le passé*, Paris 2010, p. 111–123.

43 Cf. Hans-Henning Kortüm, « Vater Europas oder grand chef de guerre: Karl der Große in deutschen und französischen Schulbüchern am Ende des Zwanzigsten und zu Beginn des Einundzwanzigsten Jahrhunderts », dans Martin Clauss (dir.), *Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*, Berlin 2007 (Geschichtsdidaktik in Vergangenheit und Gegenwart, 5), p. 245–270, ici p. 253–254 et 265 sur

logue de l'exposition de Paderborn *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn* (« 799 – Art et culture de l'époque carolingienne. Charlemagne et le pape Léon III à Paderborn »), qui reprenait et complétait en 1999 la thèse de l'exposition d'Aix-la-Chapelle, deux élus et un ecclésiastique ont ainsi formulé l'« objectif commun » de « faire prendre conscience de la culture chrétienne de l'Occident en tant que fondement de notre société démocratique »[44]. Voilà qui constitue une reprise dénuée de critique de l'instrumentalisation idéologique de 1965, exprimée encore plus explicitement – alors que les concepteurs s'étaient efforcés de mettre à distance l'exposition d'Aix-la-Chapelle, jugée « conçue de manière très centrée sur une personne », et qu'ils souhaitaient éviter de présenter un « étalage de performances » (*Leistungsschau*)[45].

Peut-on, aujourd'hui encore, mener une politique culturelle mobilisant Charlemagne comme si la supériorité fantasmée d'un empereur du haut Moyen Âge pouvait caractériser l'entreprise européenne ? N'est-il pas évident que celle-ci consiste bien plutôt, comme cela a souvent été répété, en une collaboration pacifique, toujours laborieuse mais digne d'efforts, entre des acteurs nombreux et divers sur une même scène politique ? À l'instar de Napoléon et Hitler qui se réclamèrent de lui, Charlemagne est de ce point de vue un européen pour le moins douteux, voire un anti-européen. Si la « communauté européenne » a pu en outre être présentée après-guerre comme correspondant à l'ancien empire carolingien, c'est parce que ses frontières n'incluaient alors que la Belgique, la République fédérale d'Allemagne, la France, l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas, et qu'elle souhaitait se démarquer nettement, dans le contexte de la guerre froide, des pays au-delà du rideau de fer. Qu'en est-il depuis l'élargissement de cette communauté à d'autres régions, où Charlemagne conduisit des guerres malheureuses – contre les Normands de Scandinavie ou les Basques à Roncevaux –, voire qu'il ne visita jamais ? Quand bien même cette lecture ne serait pas artificielle, serait-il légitime de mettre en avant les succès politico-militaires de Charlemagne, puis son bilan en termes de culture et de civilisation, pour le mobiliser encore au profit du projet européen contemporain – selon l'argumentaire de 1965 répété en 1999[46] ? L'insistance sur un « humanisme chrétien »

---

l'importante présence de Charlemagne comme « père de l'Europe » dans les manuels scolaires allemands (plutôt que français).

44 Cf. Wilhelm Lüke, Bruno Kresing et Friedhelm Nolte, « Geleitwort », dans Christoph Stiegemann et Matthias Wemhoff (dir.), *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Ausst.-Kat. Paderborn, 3 vol., Mayence 1999, vol. 1, p. XXIX. Plus explicite encore dès le titre : Christoph Stiegemann, Martin Kroker et Wolfgang Walter (dir.), *Credo. Christianisierung Europas im Mittelalter*, 2 vol., cat. exp. Paderborn, Diözesanmuseum, Kaiserpfalz und Städtische Galerie, Paderborn 2013.

45 Cf. Christoph Stiegemann, « „Ein Erlebnis von Gleichzeitigkeit". Die großen kunst- und kulturhistorischen Mittelalter-Ausstellungen in Paderborn seit 1999 zwischen Wissenschaft und Inszenierung », dans Andreas Sohn (dir.), *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter. Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag*, Bochum 2011, p. 207–230, p. 209–211 sur cette exposition, ici p. 209.

46 Cf. Franz-Reiner Erkens, « Karolus Magnus – Pater Europae? Methodische und historische Problematik », dans Stiegemann et Wemhoff 1999 (note 44), vol. 1, p. 2–9.

n'est pas une politique culturelle heureuse en Allemagne ou en Europe d'aujourd'hui, dès lors qu'au-delà des communautés chrétiennes un public plus divers doit être interpellé et amené à participer. Quant à la figure contraire d'un Charlemagne ouvert aux trois grands monothéismes, invoquée dans une nouvelle exposition à Aix-la-Chapelle en 2003, elle s'est montrée pauvre en arguments, avec une ambassade pour seul ancrage historique.[47]

Charlemagne, et peut-être plus encore sa mémoire, ont significativement contribué à façonner les sociétés européennes. C'est pourquoi cette figure et les objets qui lui furent associés au cours des siècles,[48] ou le sont encore aujourd'hui dans des expositions, sont des thèmes nécessaires et durables pour la recherche, l'enseignement et le débat critique. Favoriser ces réflexions et débats constitue une noble responsabilité pour la sphère politique. Les délaisser donne libre cours aux mythes médiatiques, comme le confirme le grand succès en Allemagne, dans les années 2000, d'une théorie fantaisiste selon laquelle Charlemagne n'aurait jamais existé[49]. Cette légende pseudo-scientifique, servant notamment les intérêts commerciaux de son inventeur, a tiré sa force de fascination d'un simple renversement du besoin populaire d'authenticité historique.[50] Elle peut être interprétée comme une forme de refus de l'instrumentalisation, effectivement abusive, de Charlemagne par les instances historiques publiques. Toute politique culturelle constituant l'empereur en garant historique d'aspirations contemporaines, quelles qu'elles soient, en fixe nécessairement une image faussée et détermine des identifications dont les effets d'appropriation et d'exclusion sont délétères. La perception historique ne devrait pas résulter de la formation d'analogies ou de l'invocation d'une authenticité, mais d'un processus de connaissance à chaque fois spécifique – « l'histoire ne peut servir d'élément de constitution identitaire de manière justifiable que lorsqu'elle y participe dans un sens

47 Wolfgang Dreßen, Georg Minkenberg et Adam C. Oellers (dir.), *Ex oriente. Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute*, 3 t., cat. exp. Aix-la-Chapelle, Mayence 2003. Voir William J. Diebold, « A Multicultural Charlemagne for the 21st Century. The Exhibition *Ex oriente: Isaak und der weisse Elefant* (Aachen, 2003) », dans Jace Stuckey (dir.), *The Legend of Charlemagne. Envisioning Empire in the Middle Ages*, Leyde 2022 (Explorations in Medieval Culture, 15), p. 231–261, p. 243 et 259–259 sur la relative absence de Charlemagne dans cette exposition.

48 Je me permets de renvoyer à Philippe Cordez, « Vers un catalogue raisonné des "objets légendaires" de Charlemagne. Le cas de Conques (XIe–XIIe siècles), dans id. (dir.), *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Berne / etc. 2012, p. 135–167 ; id., « Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (XIIIe siècle) », dans *Cahiers de Fanjeaux* 53, 2018 (= *Corps saints et reliques dans le Midi*), p. 91–115.

49 Cf. entre autres Ralf Molkenthin, « Die „Phantomzeit" und das Mittelalter – oder: Wie Heribert Illig eine Erfindung erfand. Eine mediävistische Erläuterung », dans id. (dir.), *De Ludo Kegelorum. Beiträge zur Ernennung Dieter Schelers zum Honorar-Professor*, Morschen 2008, p. 19–34.

50 Cf. Eva Ulrike Pirker et al. (dir.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen,* Bielefeld 2010 (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, 3).

“réfracté” ou réfléchi. »[51] C’est ainsi qu’il faut comprendre une exposition telle que *Karls Kunst* (« L’art de Charles »), organisée à Aix-la-Chapelle en 2014 : une invitation à s’émerveiller devant des objets étranges et rares, en s’efforçant de discerner en eux, et dans l’histoire toujours surprenante de leur longue transmission, ce qui se rapporte au vieil empereur et à sa durable popularité.

51 Cf., au-delà de Charlemagne, sur l’« Europe » et le Moyen Âge : Klaus Oschema, *Bilder von Europa im Mittelalter*, Ostfildern 2013, ici p. 516–517 : « Geschichte kann nur dann auf vertretbare Weise als Element der Identitätsstiftung dienen, wenn sie in einem “gebrochenen”, reflektierten Sinne hierzu beiträgt ».

Image p. 34 : Place du marché et hôtel de ville d’Aix-la-Chapelle, avec drapeau européen, durant l’exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, 1965, photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv



The Bridge of Dialectic: The Petit-Pont and the Public Performance of Learning in 12th-century Paris

Martin Schwarz

At the beginning of Book V of *On Moral Ends*, Cicero recounts a conversation that took place between him and several friends during an afternoon stroll to the Old Academy on the northwestern outskirts of Athens in 79 B.C.E. As the party roams the grounds of the Academy, the city reveals itself to them as a outdoor museum of philosophy. One of Cicero's party, Marcus Piso, inspired by the Academy's "justly famous grounds," turns his mind to the poetics of place and its power to spark memory and imagination, to even induce bodily visions of great philosophers of times past:

> I cannot say whether it is a natural instinct or a kind of illusion, but when we see the places where we are told that the notables of the past spent their time, it is far more moving than when we hear about their achievements or read their writings. This is how I am affected right now. I think of Plato, who they say was the first philosopher to have regularly held discussions here. Those little gardens just nearby not only bring Plato to mind, but actually seem to make him appear before my eyes. [...] Such is the evocative power that locations possess. No wonder the training of memory is based on them.[1]

I would like to express my gratitude to the Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris and all its staff for their support and hospitality during my fellowship year. In the splendid company of my fellow boursiers, Hôtel Lully became just such an urban site of intellectual camaraderie and exchange as the medieval Petit-Pont that is the subject of this essay.

1 Marcus Tullius Cicero, *On Moral Ends*, Julia Annas (ed.), Raphael Woolf (trans.), Cambridge 2001, pp. 117–118. For the historical context of Cicero's *On Moral Ends*, see Lloyd W. Daly, "Roman Study Abroad," in *The American Journal of Philology* 71/1, 1950, pp. 40–58; Joseph A. Howley, "'Heus Tu Rhetorisce': Gellius, Cicero, Plutarch, and Roman Study Abroad," in Jesper

Martin Schwarz, « The Bridge of Dialectic: The Petit-Pont and the Public Performance of Learning in 12th-century Paris », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 57–71, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19037 (2ème version)

Others of the group chime in, sharing similar experiences of places in and beyond Athens which each had sought out for their associations with personal philosophical paragons: the garden of Epicurus, Carneades's seat, Demosthenes's Bay of Phalerum, the tomb of Pericles, and Sophocles's village of Colonus. "It is a fact," Cicero concurs with Piso, "that the stimulus of place considerably sharpens and intensifies the thoughts we have about famous individuals." Cicero then recounts his own visit to the city of Metapontum and how he "could not go to the lodgings until [he] had seen the exact place where Pythagoras died and the chair he sat on."[2] These sites, suffused with the spirits of philosophy, take on the aura of sacred places under the spell of a genius loci. Over centuries, the activities of famous teachers had produced a veritable topography of Greek philosophy: "Every part of Athens is filled with reminders of great men in the actual places they lived,"[3] ultimately leading to Lucius's realization that "[w]herever we go, we are walking on historic ground."[4]

Although this essay is not about Athens and the Academy, Cicero's dialogue is an instructive point of departure for exploring philosophy and notions of place in the context of the urban schools of twelfth-century Paris. Medieval Parisian literati themselves set a precedent for this geographical and temporal leap, intentionally drawing parallels between Athens, the ancient Greek capital of learning, and Paris, which they construed as its new Latin counterpart. In the medieval trope of *translatio studii*, Paris was styled quasi-typologically as a new Athens, a Christian reincarnation of its pagan (and thus imperfect) predecessor.[5] The persistent fascination harboured for Athens also shaped how medieval Parisians perceived and envisioned their own city. Indeed, Paris's erudite inhabitants imagined Athens as a model for the very idea of an urban centre of learning defined by not just one, but an entire topography of scholastic sites spread throughout the city.

Today, thanks to modern archaeology, a visitor may once again explore the historic grounds of the Academy and other philosophical sites and structures in Greece's capital; not so, however, in Paris, where centuries of radical urban development have effaced the material traces of its twelfth-century scholastic topography (fig. 1). By the middle of that century, decades before the formation of the university and the establishment of the Franciscan and Dominican *studia*, Paris could already point to a thriving collection of

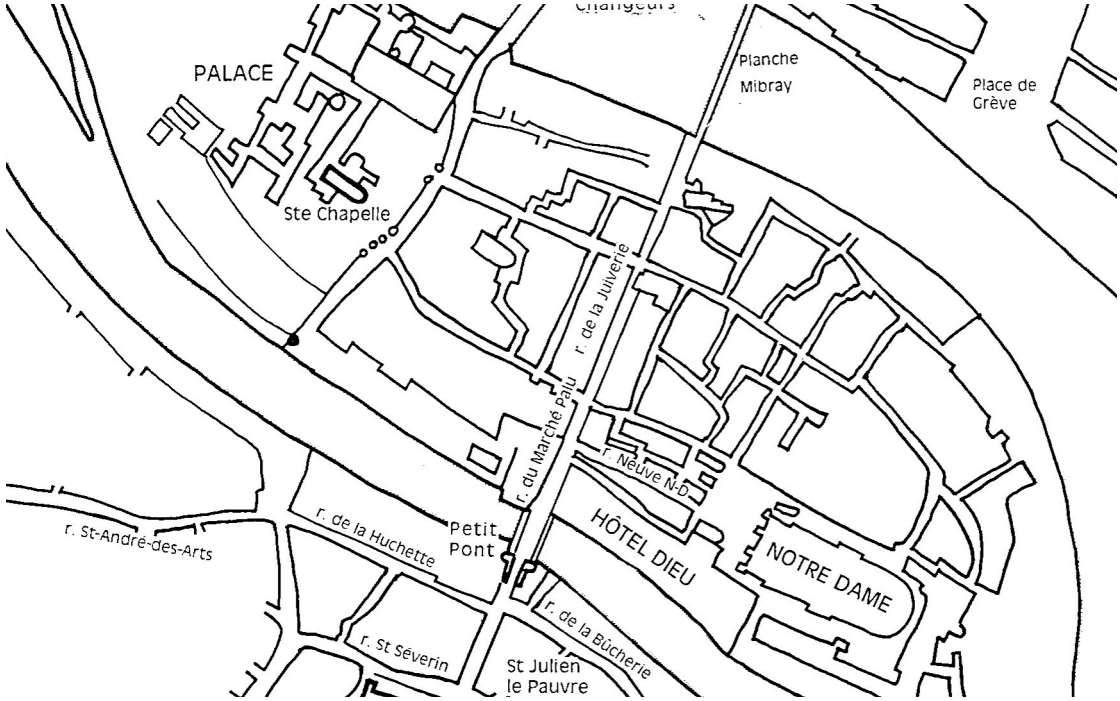
Majbom Madsen and Roger David Rees (eds.), *Roman Rule in Greek and Latin Writing*, Leiden 2014, pp. 163–192.

2 Cicero 2001 (note 1), p. 118.

3 Ibid., p. 118.

4 Ibid., p. 119. On Athens's scholastic topography, see Richard E. Wycherley, "Peripatos: The Athenian Philosophical Scene-I," in *Greece & Rome* 8/2, 1961, pp. 152–163; id., "Peripatos: The Athenian Philosophical Scene-II," in *Greece & Rome* 9/1, 1962, pp. 2–21; John McK. Camp, "The Philosophical Schools of Roman Athens," in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36/55, 1989, pp. 50–55.

5 On the *translatio studii*, see David L. Gassman, *'Translatio Studii': A Study of Intellectual History in the Thirteenth Century*, Ithaca 1973; Ulrike Krämer, *Translatio imperii et studii: zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bonn 1996.



1 Paris, ca. 1200, in Richard H. Rouse and Mary A. Rouse, *Manuscripts and Their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200–1500*, London / Turnhout, 2000, map 2

schools.[6] First among them was the cathedral school of Notre-Dame, originally located in the cloister of the canons of Notre-Dame, but, in 1128, relocated to a newly built auditorium next to the bishop's palace south of the church.[7] The cathedral school was rivalled by the schools of the abbeys of Saint-Germain-des-Près, Sainte-Geneviève, and, most of all, that of Saint-Victor.[8] While the latter two were demolished during the French Revolution, the episcopal palace was burned to the ground in the political turmoil of 1831.

6 See Robert-Henri Bautier, "Paris au temps d'Abélard," in Jean Jolivet (ed.), *Abélard et son temps. Actes du colloque international*, Paris 1981, pp. 21–77.

7 See Astrik L. Gabriel, "The Cathedral Schools of Notre Dame," in Astrik L. Gabriel (ed.), *Garlandia: Studies in the History of the Mediaeval University*, Frankfurt am Main 1969, pp. 39–64, here pp. 41–42.

8 On the abbey of St-Victor, see Jean-Pierre Willesme, "L'abbaye Saint-Victor de Paris. L'église et les bâtiments, des origines à la Révolution," in Jean Longère (ed.), *L'Abbaye parisienne de Saint-Victor. Communications présentées au 13e colloque d'humanisme médiéval de Paris (1986–1988)*, Paris / Turnhout 1991 (Bibliotheca Victorina, 1), pp. 97–115; Cédric Giraud, "L'école de Saint-Victor dans la première moitié du XIIe siècle, entre école monastique et école cathédrale," in *L'école de Saint-Victor de Paris*, Paris / Turnhout 2010 (Bibliotheca Victorina, 22), pp. 101–19.

Putting the ecclesiastic institutions aside, this essay focuses instead on Paris's private schools, historically the most elusive of scholastic establishments. The term 'private schools' should not be understood in an institutional or even an architectural sense; the term denotes a single master instructing paying students in a wide range of subjects, from grammar to theology.[9] But, above all, it was the study of dialectic that drew students in throngs to Paris. The more prominent and advanced schools constituted veritable intellectual communities, sometimes referred to as sects (*sectae*), and appropriately so. The proliferation of schools of dialectic fostered lively exchange and stiff competition. The intellectual rivalry between the schools made Paris a contested space of philosophical discourse, an open intellectual arena where truth was not so much passed down from master to student as battled over between competing factions in a ceaseless *sic et non*.[10]

These early masters of dialectic set up their schools predominantly on the slope of Mont Sainte-Geneviève. In doing so, they followed Peter Abelard who had taught there during two periods at the extreme ends of his career. There is no indication that these schools were associated with particular buildings or even owned permanent classrooms. One of these twelfth-century schools, however, left its mark on the city: the school of the English master Adam of Balsham (ca. 1100–1169) situated on the Petit-Pont, the bridge that spanned the Seine between the Île de la Cité and the Left Bank. Whereas in today's history books Adam's name may be found only footnotes, if at all, during his lifetime he was an acclaimed logician and authority on Aristotle in an already crowded scholastic scene.[11] In his only known major work, the *Ars disserendi*, completed by 1132, Adam declared it his goal to revive the art of dialectic as it had once flourished in antiquity. An admired teacher, he drew students from near and far, fostering a dedicated following

9 For a general introduction to the institutional landscape, see Christophe Erismann, "Schools in the Twelfth Century," in Henrik Lagerlund (ed.), *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, Dordrecht / New York 2011, pp. 1176–82.

10 We know of five major schools of dialectic in Paris in the twelfth century. In addition to the *Parvipontani*, these were the *Albricine*, the followers of Alberic of Paris; the *Melidunenses* (or *Robertini*), the followers of Robert of Melun; the *Porretani*, the followers of Gilbert of Poitiers; and the *Nominales*. See Ian Wilks, "Latin Logic up to 1200," in Catarina Dutilh Novaes and Stephen Read (eds.), *The Cambridge Companion to Medieval Logic*, Cambridge 2016, pp. 94–118, here pp. 112–113. Seminal studies are Iwakuma Yukio and Sten Ebbesen, "Logico-Theological Schools from the Second Half of the 12th Century: A List of Sources," in *Vivarium* 30/1, 1992, pp. 173–210; Richard W. Hunt, "Studies on Priscian in the Twelfth Century, II: The School of Ralph of Beauvais," in id., *The History of Grammar in the Middle Ages: Collected Papers*, Geoffrey L. Bursill-Hall (ed.), Amsterdam 1980, pp. 39–94.

11 On Adam, see Lorenzo Minio-Paluello's fundamental study "The 'Ars Disserendi' of Adam of Balsham 'Parvipontanus,'" in *Mediaeval and Renaissance Studies* 3, 1954, pp. 116–169. For an introduction to his life and work, see Raymond Klibansky, "Balsham, Adam of," in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004, URL: https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37095 [14.12.2020]. John Marenbon, "Adam of the Petit-Pont," in Laurent Cesalli et al. (eds.), *Die Philosophie des Mittelalters*, 4 vol., vol. 3/1, *12. Jahrhundert*, Schwabe 2020. I thank John Marenbon for sharing his essay with me in advance of publication.

of disciples, some of whom became significant philosophers or theologians in their own right. Rather than dispersing upon his death, Adam's school persisted until the turn of the thirteenth century when the loosely organized private schools ceded to the emergent institution of the University of Paris.

In Adam's school we discover a highly localized and self-consciously modelled instantiation of scholasticism wedded to its particular location. The Petit-Pont was a natural bottleneck, funnelling people and goods across the river. Prime real estate from an economic point of view, it was a bustling commercial corridor that was inhabited, and competed over, by various social groups and professions. As a highly trafficked, multi-purpose, and crowded site, it made an ideal stage for public display and advertisement – the natural habitat of beggars, peddlers, jongleurs, and all stationary and ambulatory trades that thrived in highly frequented places. Dwelling on the Petit-Pont, Adam and his cohort became part and parcel of the secular world of commerce, labour, and entertainment. Although it may seem counterintuitive for a school to be situated in the hustle and bustle of urban life, the Petit-Pont constituted a strategic place for asserting a visual and vocal presence and a new model of publicly performed academic discourse.

The growing rapport between city and scholastics is a common trope of medieval intellectual history, but the challenge of what that looked like in actuality, what forms it took, and what it meant to the development of scholastic culture has yet to be taken seriously. I am interested in how Adam and his students transformed the little bridge into an intellectual space, and, in turn, I also seek to understand how the site – its location, architectural space, and social environment – shaped the school's self-conception, intellectual practice, and 'style.' Through the lens of Adam's school, this essay explores how a new breed of scholars, unshackled by traditional institutions of medieval learning, wove intellectual culture into the fabric of the city. To view Adam's school in relation to its physical environment, to situate its activities in the social and built space, is to witness, *in nuce*, medieval intellectual history in the making.

The Petit-Pont

Until the construction of the Pont Saint-Michel in 1384, the Petit-Pont was the only bridge to connect the Île de la Cité with the Left Bank.[12] Before the urban expansion of Paris under King Philip Augustus in the early 1200s, the south end of the bridge marked the entrance to the city, protected by the Petit-Châtelet (or Châtelet du Petit-Pont), a fortress and a customs house policing the flow of people and goods entering and exiting the city.[13]

12 On the premodern history of Paris's bridges, see, in particular, Miron Mislin, *Die überbauten Brücken von Paris, ihre Bau- und stadtgeschichtliche Entwicklung im 12.–19. Jahrhundert*, PhD thesis, Universität Stuttgart, 1979.

13 Ibid., p. 100.

At the north end of the Petit-Pont was the busiest economic zone of twelfth-century Paris, the *Marché Palu*, the city's largest marketplace, where grain and corn were sold in a covered market, the *Halle de Blés*.[14] The area must have been so crowded that in 1153, when King Louis VII came into possession of a house previously owned by a money changer in the rue de Petit-Pont (*vicus parvi pontis*) leading to the bridge, he had it razed in order to widen the street (*ad ampliandam viam*).[15]

The scarcity of sources relating to the Petit-Pont in the twelfth and thirteenth centuries makes a reconstruction near impossible. However, two hitherto neglected sources – two chronicle reports of the disastrous flood of 1206 – shed light on its general architectural features. The first stems from the monk Rigord, the historiographer of Saint-Denis, who reports how "a flood as had never been heard or seen before" swept away the Petit-Pont, "ruining three of its arches, overturning plenty of houses there, and causing great suffering in all places."[16] According to Rigord, the torrential river was only appeased and the city saved when the abbot of Saint-Denis led a procession bare-footed to the Seine and blessed the water with relics of Christ's Passion. We find a similar dramatic report in the chronicle of the abbey of Sainte-Geneviève: "Shocked and shattered by the impact of so much water, the stone bridge [...] was sure to collapse. You could see the massive bare ruins," "demolished cement," and "stones torn asunder."[17] The chronicles' reports are important because they testify that the twelfth-century Petit-Pont was an impressive stone structure overbuilt with houses, disproving the commonly held assumption that it was a simple wooden structure which paled in comparison to its celebrated counterpart, the Grand-Pont. Indeed, the mere fact that the Petit-Pont's collapse found entry at all into the

14 In 1183 King Phillip II had the grain market moved to Les Halles on the Right Bank, where it was named Halle de la Juiverie in memory of its previous location in the rue de la Juiverie on the Île de la Cité. See Nicolas Delamare, *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les règlemens qui la concernent*, Amsterdam 1729, p. 631.

15 Robert de Lasteyrie, *Cartulaire général de Paris, ou recueil de documents relatifs à l'histoire et à la topographie de Paris, 528–1180*, Paris 1887, p. 337.

16 "...tanta aquarum et fluminum inundatio facta est, quanta ab hominibus illius temporis nunquam visa vel audita a predecessoribus fuerat Parisius; tres arcus Parvi pontis fregit et quamplures domos ibidem evertit, et infinita damna multis in locis intulit." Henri-François Delaborde (ed.), Œuvres de *Rigord et de Guillaume le Breton, historiens de Philippe-Auguste*, Paris 1882, p. 165.

17 "Pons etiam lapideus, qui respectu majoris pontis eusdem urbis parvus appellatur, tanto impetu aquarum impulsus & conquassatus ruinam promittebat. Videres in ipso ponte apertissimas ruinas & amplissimas, caementum demolitum, lapides disjunctos ab invicem, & ipsum pontem ruinosum & in proximo ruiturum, sicut aquae superficies, quae a vento agitabatur assidua collisione undarum fluminis huc liluc fluitantium." *Gallia christiana, in provincias ecclesiasticas distributa*, 16 vol., vol. 7, *In quo de Archiepiscopatu Parisiensi*, Paris 1744, p. 229. Notably, the chronicler of Sainte-Geneviève attributed the rescue of Paris not to the abbot of Saint-Denis's procession but instead to the combined effort of his abbey's patron saint and the Virgin Mary.



2 Jean-Baptiste Oudry, *The Petit-Pont After the 1718 Fire*, 1718, oil on canvas, 53 × 64 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

abbeys' chronicles (which were mainly concerned with the history of the realm) betrays the bridge's importance for both the city of Paris and the kingdom at large.[18]

The chronicles' accounts bring to mind Jean-Baptiste Oudry's painting of the smouldering ruins of the Petit-Pont (fig. 2). The painting commemorates a catastrophic fire that had ravaged the bridge one fatal April night in 1718.[19] The fire, which consumed all of the Petit-Pont's seventeen houses, revealed the fifteenth-century core structure that had withstood the flames. The remains visible in Oudry's painting give an approximate idea of what its twelfth-century predecessor would have looked like. Spanning close to 50 metres from shore to shore, the bridge would have been carried by five semi-circular arches, three of which were planted in the riverbed, while the outer arches lifted the bridge deck

18 The oft-repeated claim that the Petit-Pont was made of wood appears to originate with an unsubstantiated passage in Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vol., Paris 1724, vol. 1, p. 216.

19 The cause of events and the subsequent rebuilding of the bridge the following year is reported in: *Chronique de la régence et du reigne de Louis XV ou Journal de Barbier*, Paris 1857, pp. 1–7.

across the unfortified slope of the riverbank.[20] The arches probably rested on tapered stone piers like those seen in the painting. Massive piers would have been necessary to support the bridge's superstructure of houses and shops as well as watermills and fishing nets that were installed between its arches. Wooden poles planted in the riverbed – their charred remains are seen jutting out from the river in Oudry's painting – would have extended the supported building area several meters beyond the deck. Houses and inhabitants of the Petit-Pont have left few archival traces; one source from 1178 or 1180 records a certain Balduinus, "shoemaker of the Petit-Pont;" two further documents mention houses on the Petit-Pont located "next to" or "behind" the butcher stalls.[21]

Yet not the entire bridge would have been covered in houses and stalls. There is reason to assume that the middle section of the deck carried by the central arch (the so called *faute du Petit-Pont*) was deliberately left free of buildings. At least, this was the case in the late thirteenth century, as shown by the tax records (*taille*) of 1296.[22] The *faute* constituted the parish boundaries between Saint-Séverin, Sainte-Geneviève-la-Petite, and Saint-German-le-Vieux.[23] The Grand-Pont, too, possessed a *faute* (the fourth arch counting from the Île de la Cité).[24] In both cases, the *faute* – also referred to as "grande arche" – was unobstructed by watermills and slightly raised to give sufficient space for boats to pass underneath.[25] Free of buildings, the central arch would have formed a small square in the middle section of the bridge.[26] This feature is also known from other medieval bridges, as, for example, the iconic piazza measuring 19 by 19 metres on the Ponte Vecchio in Florence, built in 1346.[27] As is the case with the piazza of the Ponte Vecchio, the *faute* of the Petit-Pont would have framed iconic views of the city: westward, the royal palace and the abbey of Saint-Germain-des-Près, eastward, the ancient cathedral and the young abbey of Saint-Victor, and, southward, beyond the Petit Châtelet, the hillsides dotted with Roman ruins, vineyards, and medieval burghs, crowned by the abbey of Sainte-Geneviève. Standing on the centre arch of the Petit-Pont, engulfed by labour, traffic, and trade, one must have truly felt in the beating heart of the city.

---

20 See Adrien Friedmann, *Paris, ses rues, ses paroisses du Moyen Âge à la Révolution. Origine et évolution des circonscriptions paroissiales*, Paris 1959, pp. 397–398.

21 Benjamin Guérard, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, 4 vol., Paris, 1850, vol. 1, pp. 458–459, no. 561; Louis Halphen, *Paris sous les premiers Capétiens (987–1223): Étude de topographie historique*, Paris 1909, p. 74.

22 Mislin 1979 (note 12), p. 99. Friedmann 1959 (note 20), p. 397–398.

23 Friedmann 1959 (note 20), pp. 200–201. Mislin 1979 (note 12), plate IV.

24 In addition to Friedmann 1959 (note 20), p. 200, note 1, see Jean Guerout, "Le palais de la Cité des origines à 1417," in *Mémoires de la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France* 1, 1949, pp. 194–201.

25 Friedmann 1959 (note 20), p. 200.

26 Mislin 1979 (note 12), p. 99. Friedmann 1959 (note 20), pp. 397–398.

27 Theresa Flanigan, "The Ponte Vecchio and the Art of Urban Planning in Late Medieval Florence," in *Gesta* 47, 2008, pp. 1–15, here p. 6.

Pontine Peripatetics

Adam and his school's identity coalesced around the bridge. It did so most directly in their toponymic nickname of *parvipontani*, derived from the Latin name of the Petit-Pont, *pons parvum*.[28] One of the most famous alumni of Adam's school, Alexander of Neckam, referred to himself as a piece of the bridge's architecture, stating that "hardly any other place in the city, I was told, is more famous than the Little Bridge, a small column of which I once was."[29] Neckam wasn't the only one to speak figuratively of the school as a bridge. Another of the Parvipontani, Godfrey of Saint-Victor, most cleverly exploited the metaphoric potential of pontine imagery in his poem *Fons philosophiae* (The Fountain of Philosophy), composed around 1180.[30] In Godfrey's poetic tribute to the school the Parvipontani allegorically morph into bridge builders and their logical constructs into the physical architecture, providing knowledge-seeking pilgrims with a safe passage over the Seine, here transformed into the treacherous river of dialectic.

Adam's choice to situate his school on the Petit-Pont marked a break with Paris's existing scholastic topography. The two dominant centres of philosophical activity in Paris during Adam's lifetime – the schools of logic on the Mont Sainte-Geneviève and the Cathedral School of Notre-Dame – were, *de facto*, situated on the margins of the city: before the early the thirteenth century, the Mont Sainte-Geneviève (like the entire Left Bank) lay outside the city walls, while the Cathedral School was hidden behind the walls of the bishop's cloister. To settle on the Petit-Pont, in this most public of places, was doubtless a deliberate choice, indicative not only of the growing rapport between scholastics and the vernacular city, but also, more importantly, of the public urban nature of the scholastic project as Adam conceived it.

What that looked like in reality, to contemporary observers, can be gleaned from a letter from 1178 by Gui de Bazoches, a Parisian student unaffiliated with the Parvipontani. Rhapsodising about the city of Paris, Gui included the Petit-Pont among the noteworthy sites, writing that the bridge was "dedicated to logicians who pass by, roam about, and dispute [there]."[31] Laconic as it may seem, Gui's statement is revealing in a number of ways. First, it attests that the Parvipontani conducted the school outdoors. Second, the

28 For variations of Adam's nickname see Minio-Paluello 1954 (note 11), p. 118.

29 "Vix aliquis locus est dicta mihi notior urbe, Qua Modici Pontis parva columna fui. Hic artes didici docuique fideliter, inde, Accessit studio lectio sacra meo." Alexander Neckam, *De naturis rerum libri duo, with the poem of the same author, De laudibus divinae sapientiae*, Thomas Wright (ed.), London 1863, p. 503, ll. 333–334.

30 Godfrey of Saint Victor, *Fons philosophiae*, Pierre Michaud-Quantin (ed.), Namur 1956; Hugh Feiss, "Godfrey of St Victor: The Fountain of Philosophy," in Franklin T. Harkins and Frans van Liere (eds.), *Interpretation of Scripture: Theory*, Hyde Park 2013, pp. 373–425, here pp. 398–399.

31 "Pons autem Parvus aut pretereuntibus, aut spatiantibus, aut disputantibus logicis dedicatus est." Heinrich Denifle (ed.), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 vol., Paris 1889–1897, vol. 1, *1200–1286*, p. 55, no. 54.

very fact that the pontine logicians are mentioned in the letter speaks to the visibility and prominence they had attained in the public eye. It also compellingly suggests that the school was – not only to insiders, but also outsiders – associated, and even coterminous with, the Petit-Pont itself. Last but not least, it identifies ambulation as the very hallmark of their intellectual practice.

It is hardly a coincidence that both verbs Gui employs to characterize the Parvipontani's perambulation – *spatiare* (roam or move about) and *preterire* (pass over) – also pertain to particular forms of discourse with somewhat opposite meaning: *spatiare* can mean to explicate or discuss at great length, while *preterire* can mean to consider briefly or pass over cursorily. Gui's ambivalent phrasing conjures the whole gamut of verbal engagement quintessential to scholastic culture: brief exchanges, impromptu debates, and detailed disputations. Evidently, for the Parvipontani circulating on the bridge in an ambling fashion, walking was a function of thinking and discoursing, in the mould, significantly, of Athens's Peripatetics. No doubt this was done in conscious and unmistakable imitation of Athens's walking and talking philosophers, be it Aristotle strolling and lecturing in the Lyceum, or Socrates legendarily roaming across the agora in search of a man wiser than he. Is it surprising, then, that John of Salisbury nicknamed Adam "our English Peripatetic"? Or that in an extraordinary pen-drawing – the frontispiece to a mid-twelfth-century textbook of logic (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, MS 2282) that very well may have originally belonged to Adam – he, but a simple medieval magister, is depicted in debate with the Athenian triumvirate of Socrates, Plato, and Aristotle?[32] The revival of the ancient art of discourse, as Adam pursued it, involved more than the mastery of the ancient corpus of philosophy – no less, it meant restoring philosophy to the heart of the city.

Jugglers of Nonsense

Not only a place busy with trade and traffic, the Petit-Pont was also a celebrated, some would say notorious, venue for street performers. As land traffic between the Left Bank and the Île de la Cité had to pass, perforce, over the Petit-Pont, the particular location promised a steady flow of eyes, ears, and coins. One thirteenth-century preacher singled out the Petit-Pont as a pernicious site of public entertainment, reprimanding his lay audience for being more deeply moved by profane storytelling than by preaching: "The voice of the minstrel sitting on the Petit-Pont tells how the mighty soldiers of long ago, such as Roland, Oliver and the rest, were slain in battle, then the people standing around them are moved to pity and periodically burst into tears."[33] In pitting the song of the minstrel

32 I am currently preparing an article-length study on the Darmstadt manuscript and its frontispiece.

33 "Cum voce joculatoris, in parvo ponte sedentis, quomodo illi strenui milites antique, scilicet Rolandus et Oliverius, et cetera, in bello occubuere recitatur, populus circumstans pietate movetur et interdum

against the word of the preacher, the sermon construes the Petit-Pont as a sort of secular antithesis to the pulpit.

Public performances were not always amusing or politically innocent; they took on provocative and subversive forms as well. The Petit-Pont figures, too, in the poem *Roman des Franceis*, written in the last third of the twelfth century by the Anglo-Norman poet Andrew de Coutances.[34] The *Roman des Franceis* is an example of the flourishing genre of anti-French satire and ridicule. Andrew derides the character and mores of the Norman adversaries, his stated purpose being to "totally discredit the Frenchman."[35] After recounting a legend of King Arthur's defeat of the lazy French King Frollo, the second half of the poem reports with meticulous attention to detail the Frenchman's culinary excess and insatiable greed at the dinner table. In its last verses, the polemical poem, framed as a letter to Paris, offers sound advice not to recite it in public on the Petit-Pont:

> He who reads it should wait and see
> For the French will go round being fired up,
> If it is recited out on the Petit-Pont
> Whether by blow or by cuff
> The man will have his head broken
> Who reads it out, if he isn't careful
> For his presumption he will be very likely
> To get himself a soaking in the Seine.[36]

Roaming about on the Petit-Pont, sharing the stage with storytellers and the like, the Parvipontani became the target of clerical criticism. A seasoned alumnus of Paris's schools, John of Salisbury lambasted such dialecticians "who are shouting at crossroads (*compiti*), and teach on street corners (*trivii*), and who have worn away, not merely ten or twenty years, but their whole life with logic as their sole

lacrymatur." Quoted after Christopher Page, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100–1300*, Berkeley 1990, p. 177. See also Carol Symes, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca 2007, p. 164, note 136; Andrew Taylor, "Was There a Song of Roland?," in *Speculum* 76/1, 2001, pp. 28–65, here p. 54.

34 The poem was written sometime between 1179–1204. Andrew was a Norman cleric and magister. Based on his professed opinions about the French and his knowledge of Paris, it is likely he studied in Paris. See David Crouch, "The Roman des Franceis of Andrew de Coutances: Significance, Text, and Translation," in David Crouch and Kathleen Thompson (eds.), *Normandy and Its Neighbours, 900–1250: Essays for David Bates*, Turnhout 2011, pp. 175–198, here pp. 176–177.

35 Ibid., p. 197, l. 376.

36 "Qui la lira seit en stant / Quer Franceis s'iront mout crescant // Sele est sus Petit Pont retraite / Ou de colee ou de retraite / Ara celui la teste fraite / Qui la lira sil ne [se] gaite. // Mout sera isnel de prinsaut / Se en Siene ne fet. i. saut." Ibid., p. 197, ll. 363–370.

concern [...]."[37] In this passage, John was likely thinking of the Petit-Pont, precisely such a place where learning spilled into the street, philosophers rubbed shoulders with the populace, and those engaged in disputations found themselves competing with shouting and singing peddlers, entertainers, and beggars. By his own word, John entertained a close intellectual friendship with Adam and conferred with him about Aristotelian philosophy on a regular basis; his feelings for Adam's disciples, on the other hand, were less amicable. He skewered the Parvipontani as pseudo-philosophers producing mere semblances of truth and caricatured Adam's followers as irreverent and ignorant posturers who ignore the intellectual achievements of the past and make a public spectacle of philosophy.[38] In the *Entheticus Maior*, composed in the mid-1150s, he ventriloquizes a Parvipontanus with biting satire, even wittily garbling the Petit-Pont's name (*pons parvum*), calling it instead *pons modicum*, that is, petty bridge:

> We do not accept this burden of following the words
> of those whom Greece has and Rome venerates.
> I am a resident of the Petit-Pont (*pons modicum*), a new author in arts,
> And glory that previous discoveries are my own.
> What the elders taught, but dear youth knows not yet,
> I swear was the invention of my own bosom.
> A worshipping crowd of youth surrounds me, and thinks
> That when I make grandiloquent boasts, I merely speak the truth.[39]

Taking aim at the troubling performative aspect of secular scholarship void of true knowledge, John mocked such street dialecticians as *nugiloquos ventilatores*, jugglers of senseless prattle.[40] A variant of this gibe occurs in a letter to his friend Master Gerard la

37 "[...] qui clamant in compitis, et in triuiis docent, et in ea quam solam profitentur non decennium aut uicennium sed totam consumpserunt aetatem. Nam et cum senectus ingruit, corpus eneruat, sensuum retundit acumina, et praecedentes comprimit uoluptates, sola haec in ore uoluitur, uersatur in manibus, et aliis omnibus studiis praeripit locum." J. B. Hall and K. S. B. Keats-Rohan (eds.), *Ioannis Saresberiensis: Metalogicon*, Turnhout 1991 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 98), p. 66.

38 On John's critical stance on scholastic learning, see Dallas George Denery II, "John of Salisbury, Academic Scepticism, and Ciceronian Rhetoric," in *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, 5 vol., Oxford 2012–2019, vol. 1, *800–1558*, 2016, pp. 377–90, especially p. 378. See also C. Stephen Jaeger, "John of Salisbury, a Philosopher of the Long Eleventh Century," in Thomas F. X. Noble and John Van Engen (ed.) *European Transformations. The Long Twelfth Century*, Notre Dame 2012, pp. 499–520.

39 "Non onus accipimus, ut eorum verba sequamur, quos habet auctores Grecia, Roma colit. Incola sum Modici Pontis, novus auctor in arte, dum prius inventum glorior esse meum: quod docuere senes, nec novit amica iuventus, pectoris inventum iuro fuisse mei! Sedula me iuvenum circumdat turba, putatque grandia iactantem non nisi vera loqui." Jan van Laarhoven, *John of Salisbury's Entheticus Maior and Minor: Introduction, Texts, Translations*, Leiden 1987 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 17), pp. 106–109, ll. 47–54, commentary: pp. 262–265.

40 Hall and Keats 1991 (note 37), 66.

Pucelle, in which John contrasts true philosophers to mere *ventilatores verborum*, jugglers of words.[41] Another powerful critic of the schools, Peter the Chanter (after 1127–1197), expressed similar worries over the blurring of boundaries between higher knowledge and entertainment: "For what is baser than divine philosophy courting applause? There should be a difference between the applause of the theatre and the applause of the schools!"[42] But what drove the traditionalist clergy's fierce reaction was not simply the blurring of school and street: worse, it was the dialecticians' transgression into the domain of theology in ungodly – and unsurveilled – locations, as the final section shows.

The Trinity at the Crossroads

The backlash against the urban secular schools in the twelfth century was grounded in methodological and ideological differences between monastic and scholastic camps. But the exhibition of learning in public spaces and its perceived degradation to a form of public entertainment played a significant part as well. A vociferous critic of the urban schools and their moral corruption, the powerful abbot Bernard of Clairvaux (1090–1153) proselytized for converts among Paris's secular students and masters, urging them to abandon 'Babylon' and join the Cistercian Order.[43] He condemned any inquiries into matters of faith outside the protective walls of the cloister. In an appeal to Pope Innocent II, he levelled severe charges against his prime adversary and celebrity of the schools, Peter Abelard, enjoining the pope to silence the rogue master, who, he alleged, placed greater confidence in his own powers of reasoning than in the authority of the Church Fathers.[44] Abelard's success, Bernard claimed, caused questions about the nature of God and the mystery of the Trinity to be debated everywhere, "in cities, villages, and castles; by scholars not only in the schools but also in public spaces; and not only by those learned and advanced enough but also by boys and the uneducated, and even by fools."[45] In another epistle, Bernard called upon the Roman Curia to act against those disputing on street corners about God (*disputantes in triviis de divinis*).[46] In 1140, Bernard sought to enlist Cardinal Guido de Castello in his crusade against

41 Joannes Saresberiensis, *Epistolae*, Jacques-Paul Migne (ed.), Paris 1855 (Patrologia latina, 199), epistola 199, p. 220b.

42 Monique Duthion-Boutry, *"Verbum Abbreviatum" (version Longue) de Pierre Le Chantre*, Paris 2001.

43 On Bernard's ideology of education and learning, see John R. Sommerfeldt, *Bernard of Clairvaux on the Life of the Mind*, New York 2004, pp. 81–103.

44 On the famous controversy, see Constant J. Mews, "Bernard of Clairvaux and Peter Abelard," in *A Companion to Bernard of Clairvaux*, Leiden / Boston 2011, pp. 133–68. On Bernard in the context of the monastic opposition more broadly, see Stephen C. Ferruolo, *The Origins of the University: The Schools of Paris and Their Critics, 1100–1215*, Stanford 1985, pp. 47–92, here especially pp. 59–60.

45 Quoted after Ferruolo 1985 (note 44), pp. 59–60.

46 *Sancti Bernardi Opera*, 8 vol., Rome 1957–1977, vol. 8, *Epistolae II*, epistola 188, p. 411.

Abelard, who, he wrote, "does not approach alone, like Moses, the dark cloud in which was God, but with a large throng and disciples of his. In streets (*vicos*) and squares (*plateas*) disputations are held about the Catholic faith, the birth of the Virgin, the sacraments of the altar, and the incomprehensible mystery of the Holy Trinity."[47] Whereas Abelard's teachings were condemned at the Council of Sens the year after and the rogue theologian (temporarily) shipped off into monastic exile, public disputations over the mysteries of the faith continued unabated.

Indeed, if we take Stephen of Tournai, the final witness to be cited here, by his word, things only got worse.[48] As abbot of Sainte-Geneviève from 1176–1192, Stephen witnessed discussion of matters of faith spread uncontrolledly through his own fief. Like Bernard of Clairvaux, he turned to the Holy See, alarming the pope in shockingly graphic terms:

> Verbose flesh and blood irreverently quarrels about the incarnation of the Word; in the crossroads (*trivii*) the indivisible Trinity is divided and torn to pieces. There are as many errors as there are doctors, as many scandals as there are lecture halls (*auditoria*), as many blasphemies as there are streets.[49]

Adam of the Petit-Pont was one of those who broached the question of the Trinity in disputations. He is one of three Parisian *magistri* whose opinions on the nature of the Trinity are cited in a questio preserved in a late-twelfth-century manuscript (Oxford, Bodleian Library, Rawlins. C. 161, f. 154r).[50] The *questio* deals precisely with the explosive issue that had gotten Abelard into trouble, namely, how to logically distinguish the trinitarian *personae*. Adam is also known to have discussed another highly charged topic, the doctrine of transubstantiation (the topic that caught Peter Lombard under the

47 "Accedit non solus, sicut Moyses, ad caliginem in qua erat Deus, sed cum turba multa et discipulis suis. Per vicos et plateas de fide catholica disputatur, de partu Virginis, de Sacramento altaris, de incomprehensibili sanctae Trinitatis mysterio." *Sancti Bernardi Opera* 1977 (note 46), letter 332, p. 271. Translated in *The Letters of Saint Bernard of Clairvaux*, Bruno Scott James (trans.), Kalamazoo 1998, no. 244, pp. 324–325.

48 On his life, see Charles Vulliez, "Études sur la correspondance et la carrière d'Étienne d'Orléans dit de Tournai († 1203)," in Jean Longère (ed.), *L'Abbaye parisienne de Saint-Victor*, Paris 1991 (Bibliotheca Victorina, 1), pp. 195–231.

49 "Disputatur publice, contra sacras constitutiones, de incomprehensibili deitate; de incarnatione Verbi verbosa caro et sanguis irreverenter litigat; individua Trinitas in triviis secatur et discerpitur : ut tot iam sint errores quot doctores, tot scandala quot auditoria, tot blasphemie quot platee." Étienne de Tournai, *Lettres d'Étienne de Tournai*, Abbé Jules Desilve (ed.), Valenciennes / Paris 1893, no. 274, 345; see also no. 93, 109. The letter is undated. Perhaps Stephen wrote it after his abbacy of Sainte-Geneviève, when he was bishop of Tournai. For a discussion of this letter and for other critical opinions expressed by Stephen of Tournai in his sermons, see Ferruolo 1985 (note 44), pp. 269–277, esp. pp. 270–272.

50 See Minio-Paluello 1954 (note 11), pp. 168–169.

suspicion of heresy) as well as other questions of theological import.[51] If Adam himself did not stir theological scandals (that we know of), he and his followers were doubtless an integral part of the logic-centred movement that turned the streets and squares of Paris into an arena where the superrational mysteries of Christian faith were subjected to logical scrutiny and verbal contests.

To teach and debate on the Petit-Pont, as the Parvipontani did, was to climb the stage of the urban theatre. In this essay, I argued that we may see the public, audible, bridge-located school as an urban phenomenon – one that lived and breathed, confronted, interacted with, and competed physically with popular culture. The Parvipontani, the secular schools of dialectic, and their clerical detractors bring to the fore the mixing of street and thought, and shed light on the city as a veritable laboratory and experiment in learning, publicness, and speech in an environment radically different, if not diametrically opposed, to the cloistered spaces of scholarship sanctioned by religious sensibilities. Their intellectual practices imposed new meaning on the urban landscape as an intellectual terrain of nodes, and a truly, if narrowly, public sphere. Conversely, these scholastic landmarks and sites of intellectual performance, like the Petit-Pont, materially as well as imaginatively anchored, framed, and made manifest the scholastic enterprise in the reality and experience of the city of Paris, in ways that have been written out of our rather rarefied view of scholastic intellectual culture.

51 Ibid., p. 119.

Image p. 56: Jean-Baptiste Oudry, *The Petit-Pont After the 1718 Fire*, 1718, oil on canvas, 53 × 64 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris (detail of fig. 2, p. 63)



Heiligkeit und Höllenfeuer: Zum programmatischen Zusammenhang des Weltgerichts- und des Lokalheiligenportals an der Nordquerhausfassade der Kathedrale von Reims

Lukas Huppertz

Die ambivalente Hierarchie der Figurenportale

In einer frühen Phase des Neubaus der Kathedrale von Reims entschlossen sich die Bauherren – entgegen den ursprünglichen Planungen –, am Nordquerhaus eine monumentale Portalfassade zu installieren (Abb. 1).[1] Die daraus resultierenden architektonischen

1 Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims siehe zuletzt Alain Villes, »La construction d'un chef-d'œuvre gothique«, in: Thierry Jordan (Hg.), *Reims. La grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2010, S. 50–71. Der Autor fasst hier die Ergebnisse seiner umfangreichen Studie zum Thema zusammen (Alain Villes, *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours 2009). Die umfassendste Diskussion der Textquellen bietet nach wie vor Jean-Pierre Ravaux, »Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII[e] siècle«, in: *Bulletin monumental* 137, 1979, S. 7–68, hier: S. 8–15. Vgl. zu diesem Thema auch Ingo Fleisch, »Die Baugeschichte der Kathedrale von Reims im Spiegel der Quellen«, in: *Der Naumburger Meister, Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Ausst.-Kat. Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, 2 Bde., Petersberg 2011, Bd. 1, S. 333–340. Zur Baugeschichte und Ikonographie des Nordquerhauses im Speziellen siehe zuletzt Jennifer M. Feltman (Hg.), *The North Transept of Reims Cathedral. Design, Construction, and Visual Programs*, London / New York 2016. Der genaue Zeitpunkt der Einfügung dieser Portale ist umstritten. Während Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle*, 10 Bde., Paris 1854–1868, Bd. 2, 1855, S. 322, noch von der Mitte des 13. Jahrhunderts ausging, tendierte die spätere Forschung zu früheren Datierungen. Charles Branner, »The North Transept and the First West Facades of Reims Cathedral«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24, H. 3/4, 1961, S. 220–241, hier: 236 f., nennt die frühen 1230er Jahre. Ravaux 1979, S. 35, datiert die Portale in die zweite Hälfte der 1220er Jahre. Wie Ravaux' Berufung auf Theresa G. Frisch, »The Twelve Choir Statues of the Cathedral at Reims«, in: *The Art Bulletin* 42, 1960, S. 1–24, deutlich macht, ist diese Frage eng

Lukas Huppertz, « Heiligkeit und Höllenfeuer: Zum programmatischen Zusammenhang des Weltgerichts- und des Lokalheiligenportals an der Nordquerhausfassade der Kathedrale von Reims », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 73–93, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19038 (2[ème] version)

Besonderheiten sind mehrfach beschrieben und unterschiedlich gedeutet worden.[2] So wurden nur das mittlere und linke Portal als vollwertige Figurenportale mit Skulpturen in Gewänden und Archivolten ausgeführt. Aufgrund der beengten Situation zwischen den Strebepfeilern stehen zudem am linken Portal die figurenbesetzten Gewände senkrecht zur Fassade, anstatt sich, wie üblich, trichterförmig zu öffnen. Ungewöhnlicherweise ist dies aber auch schon der einzige strukturelle Unterschied zum Nachbarportal. An den vorhergehenden Dreiportalanlagen (Laon, Paris, Chartres) treten die seitlichen EIngänge durch bescheidenere Abmessungen und eine geringere Anzahl an Archivolten und Gewändefiguren, oft auch durch den Verzicht auf eigene Trumeaufiguren, deutlich gegenüber dem Mittelportal zurück.[3] Die beiden großen Reimser Figurenportale zeigen dagegen in den genannten Punkten keine nennenswerten Unterschiede.

Diese Aufwertung eines vermeintlichen Nebenportals hängt offenbar mit dem Thema des Skulpturenschmucks zusammen: In Reims flankiert die Darstellung des Jüngsten Gerichts die Feier der Lokalheiligen am Mittelportal.[4] Am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres, wo diese thematische Verbindung das erste Mal im großen Stil verwirklicht wurde, verhält es sich genau andersherum.[5] Auch in Paris und Amiens

---

verbunden mit der zeitlichen Einordnung der Portalskulptur. Die Annahmen zum Zeitpunkt der Fertigstellung der spätesten Exemplare schwanken noch in den neuesten Beiträgen zwischen 1225 (Jean Wirth, *La sculpture de la cathédrale de Reims et sa place dans l'art du XIII^e siècle*, Genf 2017, S. 70 und S. 194) und 1240 (Iliana Kasarska, »The Last Judgement Portal of Reims Cathedral. An Archaeological Study of its Construction", in: Feltman 2016, S. 85–114, insb. S. 95–110). Willibald Sauerländer, *Die gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 164 f., spricht von einer Fertigstellung um 1230. Unsere im Zuge des laufenden Dissertationsprojekts zu den großen Figurenportalen am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims durchgeführte Analyse der stilistischen Zusammenhänge in der Anfangsphase des Neubauprojekts unterstützt die von Wirth vertretene Frühdatierung. Ein entscheidender externer Datierungsanhalt ist die Fertigstellung des Bamberger Fürstenportals um 1225, dessen Skulpturenschmuck die Kenntnis der Bauplastik der Reimser Nordquerhausportale voraussetzt (vgl. Wirth 2017, S. 70 und Anm. 6).

2 Vgl. den Forschungsüberblick bei Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 85. William Hinkle, »Kunze's Theory of an Earlier Project for the West Portals of the Cathedral of Reims«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 34, no. 3 (1975), S. 208–14, hat plausibel gemacht, dass sowohl das Weltgerichts- als auch das Lokalheiligenportal für ihren derzeitigen Ort angefertigt worden sind. Zur Widerlegung der von Kasarska 2016 (Anm. 1), vorgeschlagenen Spätdatierung einiger Teile des Gerichtsportals siehe unten, Anm. 57.

3 Vgl. Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 68, 77 ff., und 144 ff., sowie S. 108–111, 111–125 und 132–138.

4 Die einzige ausführliche ikonographische Untersuchung, die auch den inhaltlichen Zusammenhang der Portale eingehender erläutert, bietet Bruno Boerner, »La sculpture. Les portails de la façade nord«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 160–173. Einen Überblick über die Ikonographie der Portale bringt Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 161–163. Für die Untersuchungen zu den einzelnen Portalen siehe unten, Anm. 8 und 9.

5 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 106 ff. sowie S. 114–116 und S. 38, wo der Autor auf die Unterordnung der Heiligenportale unter die Gerichtsthematik hinweist. Ausführlich zu diesem Zusammenhang: Jennifer M. Feltman, »Charlemagne's Sin, the Last Judgement, and the New Theology of Penance at Chartres«, in: *Studies in Iconography* 35, 2014, S. 121–164.



1 Reims, Kathedrale, Nordquerhausportale, um 1225 fertiggestellt

steht das Weltgericht im Zentrum des Portalprogramms.[6] Wie Bruno Boerner gezeigt hat, führt die Disposition der Reimser Portalthemen den Betrachtenden vor Augen, dass der Weg zur ewigen Seligkeit nur im Schutz der Kirche und durch Geleit und Fürbitte ihrer lebenden und verstorbenen, lokalen und universalen Vertreter zu erreichen ist.[7] William Hinkle hat eingehend dargelegt, dass die überraschende Betonung der

6 In Amiens ist das linke Portal den lokalen Heiligen gewidmet, unter Führung des Heiligen Firminus am Trumeau: Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 37 sowie Taf. 161 und 168. Das Portalprogramm der Kathedrale des Reimser Suffraganbistums Laon war in einzelnen Aspekten vorbildlich für die Reimser Nordquerhausportale: Ebd., S. 162; Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165 (daneben wäre die Rückwendung des hinteren Verdammten im Höllenzug zum Flammenengel zu nennen). Hier war das Gerichtsportal dem zentral dargestellten Marientriumph untergeordnet. Dieser Vorrang lässt sich theologisch natürlich leichter begründen als die Priorität der Lokalheiligen.

7 Boerner 2010 (Anm. 4), 170–173. Ich gehe davon aus, dass die Portale – tagsüber – tatsächlich auch für Laien beiderlei Geschlechts zugänglich waren. Die von Patrick Demouy zitierten mittelalterlichen Quellen machen deutlich, dass der Kreuzgang im engeren Sinne zumindest ein Durchgangsbereich zwischen den Läden und öffentlichen Einrichtungen im nördlich gelegenen »Cour du Chapitre« und dem östlich an das Chorhaupt angrenzenden »Grand Cloître« war – wahrscheinlich hatten sich die

Lokalheiligen in dieser Konstellation konkrete politische Hintergründe hat und insbesondere durch den Streit um das Krönungsprivileg zu erklären ist.[8] Nur in Ansätzen sind allerdings die visuellen Strategien untersucht worden, mit denen in Reims der Zusammenhang zwischen Heiligkeit und Weltgericht verdeutlicht wird.[9] So mag die Deutung banal erscheinen, dass die am Gewände des Mittelportals auftretenden Heiligen sich durch ihr Martyrium oder die Bekehrung und Taufe des fränkischen Heerführers Chlodwig als würdige Nachfolger der am Gerichtsportal platzierten Apostel empfohlen haben. Ebenso selbstverständlich wirkt die Feststellung, dass der am Trumeau dargestellte Papst Calixtus als Stellvertreter Christi aufzufassen ist (Abb. 2).[10] Ungewöhnlich ist allerdings, wie diese Nachfolge im Einzelnen inszeniert wird.

Verkaufsstände aber sogar bis in den Kreuzgang selbst ausgebreitet, bevor der Geist der Gegenreformation dieser »Verflechtung des Spirituellen mit dem Geschäftlichen« im 18. Jahrhundert ein Ende bereitete: Patrick Demouy, »Une cité dans la cité. Le cloître de Notre-Dame de Reims au Moyen Age », in: *La vie en Champagne* 410, 1990, 93–112; Ders., »Le chapitre cathédral«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 363–376, hier: S. 368. Vgl. auch Cerfs Aussage, dass die nordöstlich der Kathedrale lebende Stadtbevölkerung (»le peuple«) die Kirche durch einen in der südöstlichen Ecke des Kreuzgangs gelegenen Durchgang vom »Grand Cloitre« aus erreichte: Charles Cerf, *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, 2 Bde., Reims 1861, Bd. 1, *Histoire*, S. 202. Der von Barbara Abou-El-Hadj, »The Urban Setting for Late Medieval Church Building. Reims and its Cathedral between 1210 and 1240", in: *Art History* XI/1, 1988, S. 17–41, hier S. 28, und Lindsey Hansen, »Sculpture, Ritual, and Episcopal Identity in the Saints Portal at Reims Cathedral«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 141–160, hier: S. 147, vertretenen Annahme, dass die Bewohner der Stadt die Portale nur bei seltenen Gelegenheiten zu Gesicht bekamen, scheint eine Rückprojektion der modernen Trennung zwischen Heiligem und Profanem zu Grunde zu liegen.

8 William Hinkle, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral. A Study in Mediaeval Iconography*, New York 1965, Kapitel IV: »St. Remi and the Conflict over the Coronation«.

9 Diese Forschungslücke hängt maßgeblich mit der verbreiteten Annahme zusammen, dass die Nordportale von Anfang an nicht für eine gemeinsame Sichtbarkeit bestimmt gewesen seien (siehe unten Anm. 56). Barbara Abou-El-Hadj, »Dissent. Satan, Job, Gregory IX«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 161–174, knüpft an eine Reihe älterer Aufsätze an (vgl. ebd., Anm. 3), in denen sie einzelne Aspekte in der Ikonographie der Nordportale mit den politischen Spannungen der Entstehungszeit in Verbindung bringt. Neben Hinkle 1965 (Anm. 8) sind folgende Aufsätze zu nennen, die ihre Analyse auf eines der Portale fokussieren: Lindsey Hansen, »Sculpture, Ritual, and Episcopal Identity in the Saints Portal at Reims Cathedral«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 141–160; Gili Shalom, »Reliving the Past in the Present. Martyrdom, Baptism, Coronation, and Participation in the Portal of the Saints at Reims", in: *Convivium* 4/2, 2017, S. 96–113; Jennifer M. Feltman, »Royal and Clerical Iconography and the Chronology of the Last Judgement Portal", in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 115–140.

10 Hans Reinhardt, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris 1963, S. 140 f. Minutiös begründet und damit endgültig durchgesetzt wird diese Identifikation durch Hinkle 1965 (Anm. 8), Kapitel II.

»Über Drache und Löwe wirst du schreiten« – der Weg des Heils

Einer alten ikonographischen Konvention folgend, hat man Christus auch am Trumeau des Reimser Gerichtsportals »über Löwe und Drache« dargestellt. In Anspielung auf den 90. Psalm der Vulgata wird Christus dadurch als Überwinder von Tod und Teufel inszeniert.[11] Während die Christusfigur in Amiens und Chartres, in wörtlicher Umsetzung des Psalmtextes, tatsächlich auf Haupt und Schultern der besiegten Untiere steht, hock(t)en jene in Reims vor den Füßen des Erlösers (Abb. 3).[12] Zudem sind die Psalmtiere noch kleinformatiger dargestellt als bei den genannten Vergleichsbeispielen. Diese Anordnung erleichtert einerseits die kontrapostische Inszenierung der Reimser Trumeaufigur, deren Körperhaltung – je nach Beobachtungsposition – zwischen einem angedeuteten Schreiten und einer säulenhaften Standfestigkeit changiert.[13] Andererseits vermitteln die



2 Reims, Kathedrale, Nordquerhaus, Lokalheiligenportal, hl. Calixtus am Trumeau

11 Vers 13: »Super aspidem et basiliscum ambulabis (et) conculcabis leonem et draconem« (Über Aspis und Basilisk wirst du schreiten, (und) du wirst Löwe und Drache niedertreten). Nach moderner Zählweise handelt es sich um den 91. Psalm. Vgl. Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Leipzig 1991, S. 43–54.

12 Aufgrund der begrenzten Zahl an Abbildungen, die diesem Aufsatz beigefügt werden können, verweise ich fallweise auf Sauerländer 1970 (Anm. 1), hier: Taf. 109 und 163, sowie auf die Online-Bilddatenbank »Bildindex der Kunst und Architektur« des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (https://www.bildindex.de/, im Folgenden abgekürzt: BI), hier: Nr. 38.575 und Nr. 32.142. Der Löwe ist schon lange verloren gegangen: Schlink 1991 (Anm. 11), S. 29, nennt – leider ohne Quellenangabe – das 18. Jahrhundert. Nur eine Bruchfläche markiert den ehemaligen Standort.

13 Für andere Perspektiven auf den »Beau Dieu« (vor der Teilzerstörung im Ersten Weltkrieg, siehe unten Anm. 37) vgl. Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 237 und BI, Nr. 184.796.



3 Reims, Kathedrale, Nordquerhaus, Gerichtsportal, Christus am Trumeau

Tiere durch ihre liminale Position zwischen der Trumeaufigur und dem unterhalb angebrachten Relieffries (Abb. 4). Im Vergleich zum »Beau Dieu« in Amiens wirken die Symboltiere verschwindend klein – das Geschehen am Sockelrelief unmittelbar unter ihnen überschatten sie dagegen mit einer ominösen Präsenz.[14] Diese Wirkung wird maßgeblich begünstigt durch das Vorkragen der Skulpturen und das unvermittelte Aufeinandertreffen von Trumeaufigur und Sockel.[15]

14 Schlink 1991 (Anm. 11), S. 29, der die »Beau Dieu«-Statue zum Dreh- und Angelpunkt seiner Untersuchung des Amienser Gerichtsportals nimmt, übersieht bei dem Vergleich mit dem Reimser Trumeau-Christus diese doppelte Bezogenheit der Figuren von Löwe und Drache, die er »als bloße Attribute vor den Füßen des Psalm-Christus angebracht« empfindet. »Der mächtige, statuarische Stand des Salvators war dem Reimser Bildhauer wichtiger als die Regieanweisung des Psalmverses.«

15 Bei einer Präsentation dieses Aspekts meines Dissertationsprojekts in einem Workshop des DFK Paris im Herbst 2015 äußerten Christian Heck und Jean Wirth Zweifel, ob die sehr unvermittelte Fügung zwischen Sockel und Trumeaufigur wirklich ursprünglich intendiert sei, oder nicht eher im Sinne einer improvisierten Notlösung im Zuge der komplizierten Planungsgeschichte des Portals zu verstehen sei. Allerdings ist dieser Übergang am Trumeau des benachbarten Lokalheiligenportals mindestens genau so abrupt (Abb. 2–5). Zudem kommen ähnlich harte Schnitte auch an anderen Werken im Umkreis der Reimser Skulptur vor, so z.B. bei den beiden Soldatenheiligen auf den Außenpositionen im Gewände des Märtyrerportals am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres: Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 116–117, im Text S. 117 einem unbekannten Pariser Bildhauer der 1230er Jahre zugeschrieben. In den mit dem Notnamen des »Naumburger Meisters« verbundenen Werken wird aus dem auf die Untersicht berechneten dramatischen Auskragen der Figuren über ihren Sockel oder die Rahmenleiste geradezu ein eigenes Prinzip, wie die Apostelgruppe aus dem Tympanon von Metz, der Zug der Verdammten vom Westlettner des Mainzer Doms und der »Bassenheimer Reiter« zeigen: Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, respektive Abb. 42 und Kat. Nr. V.34, VI.4 und VI.6).



4 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Trumeausockel, Relief mit der Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers, von links nach rechts: 1. der Tuchhändler beim Zuschneiden von Stoff, 2. der Betrüger wird angezeigt, 3. der mit dem Abmessen einer Tuchbahn beschäftigte Händler wird verhaftet

An diesem Sockel wird, auf fünf Seiten eines polygonalen Blocks, die Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers erzählt, der mit falschem Maß misst, angezeigt und verhaftet wird, um sich schließlich, in einer finalen Wendung der Ereignisse, vor einem Marienbild kniefällig als reuiger Sünder zu zeigen.[16] Kaum zufällig überragen Löwe und

16 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 242. Die ersten vier Einzelszenen en détail: BI, Nr. 30.227, 30.228, 30.229, 30.230. In der Neueren Forschung zeichnet sich ein Konsens darüber ab, die auf einer frühneuzeitlichen lokalen Überlieferung beruhende Deutung der Trumeausockeldarstellungen als Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers zu akzeptieren (Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 163; Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165, Wirth 2017 (Anm. 1), S. 50. Eine genauere Identifikation der Einzelszenen versuchen Richard Hamann-MacLean und Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, 8 Bde., Teil II. Die Skulpturen, Band 4: Textband, aus dem Nachlass herausgegeben von Peter Cornelius Claussen und Martina Sünder-Gass, Stuttgart 2008, S. 58, und Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. II.20 (Lukas Huppertz).



5 Reims, Kathedrale, Lokalheiligenportal, Trumeausockel, von links nach rechts: 1. die Mantelteilung des Heiligen Martin. 2. ein Einsiedler (?), 3. Samson besiegt den Löwen

Drache die zentrale Szene, in welcher der Händler verhaftet wird.[17] Die Bedeutung dieser Inszenierung liegt auf der Hand: Vor Christus bleibt keine Missetat verborgen – doch der Sieger über Sünde und Tod ist bereit, dem reuigen Sünder zu verzeihen, wenn dieser sich mit der gebotenen Zerknirschung (*contritio*) der Vermittlung durch die Gottesmutter Maria anempfiehlt, die hier als Verkörperung der Kirche in ihrer lokalen (Notre-Dame de Reims) und universalen Gestalt (*ecclesia*) erscheint.

17 Bei den beiden Männern in Kapuzenmänteln dürfte es sich entweder um weltliche Gerichtsbeamte oder um feierlich »uniformierte« Bürger handeln – möglicherweise um weitere Vertreter der Reimser Tuchhändlerschaft. Das fünfte Bildfeld zeigt, dass zu dem Mantel mit geschlitzten Ärmeln (Vgl. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, »Garde-Corps«, in: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, 6 Bde., Paris 1858-1870, Bd. 3, 1872, S. 401–412) noch eine flache Kopfbedeckung gehört. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Grabplatten (z.B. derjenigen des Architekten Hugue de Libergier aus der Kirche St. Nicaise, heute im Nordquerhaus der Kathedrale ausgestellt), den Legendenfenstern der Kathedrale von Chartres, and anderen Tympana (z.B. Amiens Süd) legt nahe, dass diese Kombination auf eine akademische Bildung und / oder auf eine administrative, möglicherweise juristische Funktion verweist (Zu Hugue de Libergier vgl. Christoph Brachmann, »Der Architekt des 13. Jahrhunderts. Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinthe«, in: Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, S. 74–79, hier: S. 77). Noch wichtiger für die Identifikation der Figuren sind ihre Handlungen: Der hintere der Männer im zweiten Bildfeld wird von seinem Nachbarn zur Linken mit einem Zeigegestus auf ein in Lese- und Erzählrichtung liegendes Geschehen hingewiesen. Daraufhin nimmt sein Vordermann (evtl. handelt es sich um dieselbe Person in einem folgenden Handlungsmoment) den Tuchhändler fest, indem er ihm die Hände auf die Schulter legt (zur einschlägigen Bedeutung dieser Geste vgl. die Darstellung der Gefangennahme Christi am mittleren Hauptportal von St. Gilles du Gard, BI Nr. 34.143a).

Ein Echo dieser Symbolik findet sich auf dem Sockelrelief zu Füßen des Calixtus. Dort sind vier Szenen dargestellt, die offenbar als Tugendexempla auf die Qualitäten des Heiligen hinweisen sollen (Abb. 5).[18] Ganz links wird die Mantelteilung des Heiligen Martin gezeigt. Es folgt eine einzelne, nach rechts schreitende Figur, die wohl am ehesten als Einsiedler zu deuten ist.[19] Frontal findet sich Samsons Löwenkampf. Den Abschluss macht die in großer Breite geschilderte Konfrontation eines Ritters mit einem Drachen. Die ungewöhnlich kleinformatige Gestaltung der Psalmtiere am Trumeausockel des Gerichtsportals hat den Nebeneffekt, die gedankliche Verbindung zu den Szenen am Mittelportal zu erleichtern. Während die teuflischen Untiere die Taten des Tuchhändlers ominös überschatten, verweist ihre Überwindung zu Füßen des Calixtus auf die Glaubensstärke des Heiligen.

Die Funktion dieser visuellen Anspielungen erschöpft sich jedoch nicht in dem Verweis auf die Teilhabe des Papstes an Christi Sieg über Tod und Teufel. Denn die Szenenfolge am Trumeausockel des Mittelportals wirkt im Ganzen wie eine kommentierende Glosse zur Tuchhändlererzählung. Die Mantelteilung des Heiligen Martin an der linken Seite des Reliefblocks antwortet der Ausgangsszene jener profanen Erzählung, die den Tuchhändler beim Zuschneiden eines Stücks Stoff zeigt. Seine kommerziellen, ja sogar betrügerischen Interessen stehen im scharfen Gegensatz zur Mildtätigkeit des Reiterheiligen. Darüber hinaus mag der Kontrast zwischen dem halbnackten Bettler und den nach höfischer Mode gekleideten Kunden des Tuchhändlers zum Nachdenken über die moralische Problematik eines luxuriösen Lebensstils anregen. Der inhaltliche Zusammenhang der nächsten, auf der linken Schrägfläche des Blocks angeordneten Szenen, entzieht sich einer genauen Deutung. Immerhin lässt sich feststellen, dass die Figuren durch ihre Bewegungsrichtung in beiden Fällen zur Darstellung auf der Frontfläche überleiten. Beim Anblick von Samsons Kampf mit dem Löwen mag man an die Festnahme des Tuchhändlers denken, die sich am entsprechenden Ort und damit (ehemals) genau unterhalb des Löwen abspielte. Die erneute Herausforderung des Bösen in Gestalt des Drachenkampfs kann als redundant erscheinen, einzig dazu da, den Bezug zu den Psalmtieren zu stiften. Doch auch in der Geschichte des Betrügers erfordert der Sieg über die Sünde eine doppelte Anstrengung: Der äußerlichen Unterwerfung durch die weltliche Justiz folgt die innere Umkehr, die in dem reuevollen Kniefall vor dem Marienaltar zum Ausdruck kommt. Erst diese seelische Überwindung ermöglicht die Rückkehr in die Heilsgemeinschaft der Kirche und die Aussicht auf Erlösung.

Es fällt auf, das der Adressat (oder die Adressatin) dieses Exempels einmal im Halbkreis um den Trumeausockel geführt wird. Dabei entfernt man sich von der Portalschwelle, um

18 BI, Nr. 34.488 (Mantelteilung), Nr. 34.489 (Einsiedler und Löwenkampf) und Nr. 34.490 (Drachenkampf). Laut Victor Tourneur, *Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims* [1864], 2. Aufl., Reims 1868, S. 35, symbolisieren die Sockelszenen *fortitudo* und *caritas* als die Haupttugenden der am Trumeau dargestellten Figur.

19 Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 26 erkennt »un religieux couvert d'un capuchon, et adressant à Dieu sa prière.«

ihr dann wieder entgegen zu schreiten, bis man schließlich angesichts des auf dem Relief dargestellten Marienaltars mit dem Impuls entlassen wird, nun selbst den Raum »Unserer Lieben Frau« zu betreten.[20] Der appellative Charakter dieser verräumlichten Bilderzählung wird dabei durch deren offenes Ende verstärkt. Die zeitgenössischen Predigtexempel finden regelmäßig eine eindeutige Auflösung: In der Bestrafung oder Rettung des Sünders wird das Urteil des Jüngsten Gerichts vorweggenommen. Kennzeichnend ist dabei das Eingreifen himmlischer oder infernalischer Mächte in das irdische Geschehen.[21] Auch in der alten Legende des Presbyters Theophilus, der seine Seele dem Teufel verschreibt, kommt es nach der inneren Umkehr und der kniefälligen Bitte vor einem Marienbild zu einem leibhaftigen Auftritt der Gottesmutter, die den Sünder aus der teuflischen Verstrickung befreit, indem sie dem Teufel die Urkunde mit dem verhängnisvollen Pakt entreißt. Unter den vielfachen Darstellungen heben wir das gegen 1230 entstandene Tympanon des Nordquerhausportals der Kathedrale von Paris hervor, das wie sein Reimser Pendant den Zugang zum Stiftsbezirk der Domherren gewährte.[22] Die Handlung der Reimser Tuchhändlererzählung bleibt dagegen im Rahmen irdischer Alltagserfahrungen.[23] Das Relief

20 Der mit einem mariologischen und christologischen Relief-Zyklus geschmückte Kapitellfries an den Westportalen der Kathedrale von Chartres bietet mehrere Vergleichsbeispiele für diese narrative Semantisierung der Schwelle (Grundlegend zur Ikonographie des Frieses Adelheid Heimann, »The Capital Frieze and Pilasters of the Portal Royal, Chartres«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 73–10. Am nächsten verwandt erscheint – oberhalb des rechten Türpfostens am linken Seitenportal – die Darstellung der thronenden Muttergottes, der sich die anbetenden Könige aus derselben Richtung nähern wie die Besucher der Kirche. Überhaupt scheint der Chartreser Fries Pate gestanden zu haben für die Art, in der in Reims die Räumlichkeit des Reliefträgers für die Bilderzählung fruchtbar gemacht wird. Das betrifft auch die visuelle Parallelisierung bestimmter Szenen an verwandten Stellen der Portaltopographie zum Zweck der Verdeutlichung eines inhaltlichen Zusammenhangs. So wird die eben genannte Szene an der entsprechenden Stelle des Mittelportals durch eine fast identisch arrangierte Wiedergabe der Darbringung in Tempel verdoppelt. Selbst die weiter unten (S. 84 ff.) analysierte Umstellung der narrativen Ordnung zugunsten der räumlichen Verschaltung von Bildträger und Bildaussage findet sich an diesem Fries, namentlich in der erzwungenen Gegenüberstellung der Geburt Christi und des letzten Abendmahls an den Stirnseiten der Strebepfeiler; vgl. Heimann 1968, S. 79, 80 f. und Abb. 1.

21 Einige spezifisch auf den Zusammenhang von Sünde und Ökonomie bezogene Beispiele bringt Jacques Le Goff, *Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter*, Stuttgart 1988 [frz. Original Paris 1987], S. 15–18; 58 ff.; 71; 74 f.; 79–89, 110 ff.; S. 123.

22 BI, Nr. 33.660. Zur Theophilus-Ikonographie des hohen Mittelalters vgl. Michael Watt Cothren, »The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century«, in: *Speculum* 59, 1984, S. 308–341.

23 Es gibt allerdings auch unter den Predigtexempeln Beispiele für ein derartiges immanentes Erzählen. Vgl. Le Goff 1988 (Anm. 21), S. 70 und 124. Bezeichnend für die Vorstellungswelt des 13. Jahrhunderts ist die ebd., S. 155 ff., referierte Geschichte eines reuigen Wucherers. Detailliert werden zunächst die irdischen, vermögensrechtlichen Vorkehrungen beschrieben, die zur Seelenrettung des moribunden Sünders eingeleitet werden. Daran schließt sich ein mirakulöser Bericht über den theologischen Disput an, den Teufel und Engel an der Bahre des Verstorbenen führen. Die Engel tragen schließlich unter Verweis auf die unergründliche Barmherzigkeit Gottes den Sieg davon.

zeigt den Weg zur Erlösung, überlässt es aber den Betrachtenden selbst, diesen sowohl in der Fiktion als auch real bis zum Ende zu beschreiten. Der ambivalente Charakter dieser offenen Erzählweise kommt darin zum Ausdruck, das sowohl der Typus des geldgierigen Händlers als auch eine Doppelgängerin seiner modebewussten Kundinnen eine hervorgehobene Rolle im Höllenzug auf dem rechten Türsturz des Gerichtsportals spielen: Ein Mann im Kapuzenmantel mit geschlitzten Ärmeln und einem Geldsack um den Hals und eine Frau mit Schapel, Gebende und Tasselmantel wenden sich als Nachhut in einem vergeblichen Appell zu dem Flammenengel um.[24] Sie richten sich damit gleichzeitig an die Gläubigen, in einer eindringlichen Ermahnung, den rechten Zeitpunkt zur Umkehr nicht zu verpassen.

Vor dem Hintergrund dieser Seh- und Geherfahrung werden auch die Szenen zu Füßen des Calixtus als Stationen einen inneren Reise lesbar: Von der Mantelteilung – die sich nach der Überlieferung vor dem Stadttor von Amiens zugetragen haben soll – geht der Weg mit dem Einsiedler in die Waldeinsamkeit und mit Samson in die Wüste, dem *locus classicus* des spirituellen Kampfes.[25] Während hier tatsächlich die Tötung des Untiers gezeigt wird, muss der Sieg über den Drachen erst noch errungen werden. Dieser Anklang an den offenen Ausgang der Tuchhändlererzählung wird durch ein weiteres Detail unterstrichen, das von der Wüste wieder zurückführt in die Kulturlandschaft: Die anderen Tugendexempla werden zu beiden Seiten von botanisch unbestimmbaren Baum-Abbreviaturen eingefasst – nur rechts neben dem Drachen, also dort, wo sich in der Parallelszene am Gerichtsportal das Marienbild befindet, wächst stattdessen ein Weinstock, der üppige Trauben trägt.[26] Nach Aussage des Johannesevangeliums hat Jesus selbst dieses Bild als Symbol der Einheit von Christus und seiner Kirche etabliert.[27] Insgesamt erscheint der Parcours der Sockelszenen also als Abfolge jener Tugenden und Anstrengungen, die zur Teilhabe an Christus führen.

24 Detailaufnahme des Höllenzugs: BI, Nr. 1.105.193. Zur Ikonographie der Geldgier im 12. Jahrhundert siehe Lester K. Little, „Pride Goes before Avarice. Social Change and the Vices in Latin Christendom", in: *The American Historical Review* 76/1, 1971, S. 16–49, S. 37 ff. und Abb. 3 und 5–8. Gegenüber diesen drastischen Darstellungen bewahrt die Figur des Avarus auf den Tympana des 13. Jahrhunderts eine gewisse »bürgerliche« Contenance. Die modisch gekleidete Frau und der Mann mit Geldsack werden auch am Chartreser Gerichtsportal unter den Verdammten eigens hervorgehoben. Dort werden sie (neben einer nackten Frau mit lang herabhängendem Haar und einer Nonne) an den Anfangspunkten der rechten Archivolten jeweils einzeln von Teufeln präsentiert: Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 113. Die beiden mittleren dieser Teufel tragen die Physiognomie eines Drachen und eines Löwen.

25 Man denke an Johannes den Täufer und die dreifache Versuchung Christi durch den Teufel.

26 BI, Nr. 34.490.

27 Joh 15, 5: »Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen.«

Die Ordnung der Tympana

Die visuelle Verklammerung der Portalprogramme bleibt nicht auf die Türpfosten beschränkt. Das Bild der thronenden Muttergottes verbindet sogar alle drei Nordportale. Es begegnet im Tympanon des Marienportals und, gleichsam en miniature, auf dem Sockelrelief des Gerichtsportals.[28] Auch die Darstellung des Heiligen Remigius auf dem Schoß seiner Mutter im Tympanon des Mittelportals folgt dem klassischen Bildformular (Abb. 6).[29] Die Ausrichtung der Hauptfiguren gleicht derjenigen in der letzten Szene des Tuchhändlerreliefs. Die hier angezeigte Christusnachfolge des Remigius manifestiert sich im Folgenden in der Angleichung seiner Wundertaten an diejenigen des Nazareners. In der Ordnung der Reliefdarstellungen reicht diese aufsteigende Linie von der Blindenheilung im Säuglingsalter (I.2) über eine Dämonenaustreibung (IX.2) bis zu der Auferweckung einer jungen Frau (IX.3) und einem Weinwunder, welches das erste öffentliche Wirken Jesu auf der Hochzeit zu Kana evoziert (VII).[30] Unterhalb und zusammen mit der Darstellung des thronenden Christus in der Tympanonspitze stiftet die Anordnung der letztgenannten beiden Wunder eine sinnreiche Verbindung zu dem auch an der entsprechenden Stelle des Weltgerichtsportals ins Bild gesetzten Zusammenhang zwischen Auferstehung, Eucharistie und der Wiederkunft Christi (Abb. 6 und 7).[31] Jener erscheint hier, wie zuletzt Bruno Boerner prägnant analysiert hat, nämlich gerade nicht als *Judex*, sondern als seine Wundmale weisender Erlöser.[32]

Die Überlagerung der Bilder erhält dadurch eine zusätzliche Ebene, dass die wundersamen Umstände der Geburt des Remigius an die Geburt Johannes des Täufers erinnern.[33] Diese Engführung verweist auf das politisch zentrale Wunder des Remigius, das auf dem rechten Türsturz gezeigt wird: Bei der Taufe und Königskrönung des Frankenherzogs Chlodwig bringt eine Taube das fehlende Salböl vom Himmel. Wie Jennifer M. Feltman gezeigt hat, dürfte die politische Bedeutung dieses Taufakts wohl auch dazu geführt haben, dass die Deesis in der Spitze des Weltgerichtstympanons neben Christus und Maria nicht den Lieblingsjünger zeigt, wie es um diese Zeit eigentlich zu erwarten wäre,

28 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 56–57, und 242. Hamann-MacLean 2008 (Anm. 16), S. 58, erklärt die ungewöhnliche Sitzposition des Christusknaben auf dem *rechten* Knie Mariens damit, dass beide Darstellungen womöglich einen charakteristischen Zug des verlorenen zentralen Kultbildes der Kathedrale übernehmen.

29 Boerner 2010 (Anm. 4), S. 170. Die Szene findet sich im unteren Register des Tympanons über dem linken Türsturz. Vgl. BI, Nr. 34.522. In der Identifikation der Szenen im Tympanons des Lokalheiligenportals folge ich Hinkle 1965 (Anm. 8), Kapitel VII.

30 Ebd., S. 48 f.

31 BI, Nr. 184.542 und 30.246. Die visuelle und inhaltliche Verknüpfung der Auferweckung mit den Auferstehungsszenen ist bereits von Hinkle 1965 (Anm. 9), S. 49, beschrieben worden.

32 Boerner 2010 (Anm. 5), S. 165.

33 Ebd., S. 170 f.



6 Reims, Kathedrale, Lokalheiligenportal, Türstürze und Tympanon, von unten nach oben und links nach rechts (römisch das Kapitel, arabisch die Szenenfolge innerhalb eines Kapitels in der Remigiusvita Hinkmars von Reims): N & E Martyrium von Nikasius und Eutropia, XII Taufe Chlodwigs, I.1 Verkündigung der Geburt des Remigius an und durch den Einsiedler Montanus, I.2 Heilung des erblindeten Montanus durch Remigius, IX.2 Exorzismus des Mädchens von Toulouse, VIII Vertreibung der Feuerdämonen (zerstört), Hiob auf dem Dunghaufen, links davon seine Freunde, IX.1 vergeblicher Exorzismus des Mädchens von Toulouse durch den hl. Benedikt, IX.3 Auferweckung des nach IX.2 verstorbenen Mädchens, VII Weinwunder



7 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Türstürze und Tympanon

sondern den Täufer.[34] Die Reliefdarstellungen Christi in den Tympanonspitzen wurden einstmals durch eine heute weitgehend zerstörte, aber in einem Aquarell des 19. Jahrhunderts überlieferte Malerei im Tympanon des kleineren, rechten Portals ergänzt, die Christus zwischen zwei knienden Engeln mit Leuchtern präsentiert.[35] Hier zeigt sich

34 Feltman 2016 (Anm. 10), S. 124 ff. Jean Wirth vermutet in diesem Rekurs auf eine byzantinische Ikonografie darüber hinaus eine bewusste Rückkehr *ad fontes*: Wirth 2017 (Anm. 1), S. 51.

35 Feltman 2016 (Anm. 1), Farbtaf. 10. Eine historische Fotografie des Tympanons findet sich in Henri Jadart, Louis Demaison (Hg.), *Album de la Cathédrale de Reims. Recueil de 300 planches en phototypie,*

deutlich das Bemühen, auch dieses Portal in das übergreifende Beziehungsgeflecht einzubinden.[36]

Eine weitere derartige Analogiebeziehung zwischen parallelen Stellen der Portaltopographie ist nur noch anhand von Fotografien und der historischen Überlieferung nachzuvollziehen: Auf der jeweils rechten Hälfte des untersten Tympanonregisters war, bis zu der Zerstörung durch die in ihrem Schamempfinden gestörten Kanoniker im 18. Jahrhundert (auf Seiten des Gerichtsportals) und durch eine deutsche Mörsergranate im ersten Weltkrieg (auf Seiten des Lokalheiligenportals), die Darstellung einiger durch obszöne Dämonen gequälter nackter Verdammter der Schilderung einer Wundertat des Remigius gegenübergestellt.[37] Letztere zeigte, wie der Heilige durch die Vertreibung mehrerer Feuerteufel einen Stadtbrand beendet.[38] Gerade diese Querverbindung führt zur maßgeblichen Quelle der im Einzelnen so eingängigen und in der Gesamtstruktur so komplexen Verknüpfung von Remigiusvita und Weltgerichtsthematik. Bei der Bestimmung einer Textgrundlage für die im Tympanon des Lokalheiligenportals gezeigten Taten des Heiligen Remigius hat sich die Forschung bisher unentschlossen gezeigt: Mal wurde auf die wohl um 878 verfasste *Vita Remigii* des Reimser Bischofs und Historikers Hinkmar verwiesen, mal auf die kürzere Redaktion dieses Textes in Flodoards *Historia Remensis Ecclesiae*, mal auf beide.[39] Nun verdankt sich aber der deutlich geringere Umfang von Flodoards Remigiusvita vor allem seinem Verzicht auf sämtliche der zum Teil sehr umfangreichen exegetischen Exkurse, in denen Hinkmar das Wirken des Remigius moralisch auslegt und in die Heilsgeschichte einordnet. Das Leitmotiv dieser Exegese besteht in der im Bildprogramm der Nordquerhausportale zu beobachtenden Verknüpfung von Hagiographie und Gerichtsthematik. Die Konzepteure des Programms wählten aus den

représentant environ 500 sujets de la Cathédrale de Reims, étudiée dans son ensemble et ses détails, Reims 1898–1902, Taf. 184.

36 Literaturhinweise zu diesem als »Marienportal«, »Porte romane«, »Porte du cloître« oder »Porta pretiosa« bezeichneten Portal finden sich in der Einleitung von Feltman 2016 (Anm. 1), Anm. 9.

37 Zur Zerstörung der Höllenszene Wirth 2017 (Anm. 1), S. 50 und Anm. 52. Die Zerstörung der Szene mit der Vertreibung der Feuerdämonen wird lakonisch vermerkt bei Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 162. Zum deutschen Artilleriebeschuss im Ersten Weltkrieg vgl. Yann Harlaut, »‚La Cathédrale aux outrages' 1914–1918«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 96–109, und Thomas W. Gaehtgens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018. Eine minutiöse Schilderung der Schäden in ihrer zeitlichen Abfolge bietet Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, Paris 1919.

38 Details: BI, Nr. 184.558 und 184.538. Hinkle 1965 (Anm. 8), S. 49.

39 Hinkmar von Reims, *Vita Remigii episcopi Remensis auctore Hincmaro*, hg. von Bruno Krusch (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. 3 Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici et antiquiorum aliquot, Teil 1) Hannover 1896, S. 239–349; Flodoard von Reims, *Historia Remensis Ecclesiae*, hg. von Martina Stratmann (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores in folio, Bd. 36), Hannover 1998. Hinkle zitiert überwiegend Hinkmar, verweist allerdings punktuell auch auf Pseudo-Fortunatus: Hinkle 1965 (Anm. 8), Kap. VIII sowie S. 44 und Anm. 230. Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 31–37 und Boerner 2010 (Anm. 4), S. 166 (»une des sources primordiales du programme sculpté du portail qui nous sert de guide principal pour l'interprétation«) sehen Flodoard als hauptsächliche Quelle der Darstellungen. Wirth 2017 (Anm. 1), S. 59, nutzt beide Texte.

33 Kapiteln dieser Vita ausgerechnet diejenigen zur Darstellung im Tympanon aus (Kapitel VII: Weinwunder, VIII: Vertreibung der Feuerdämonen; IX: Das Mädchen von Toulouse), deren Auslegung bereits im Inhaltsverzeichnis auf den Themenkomplex von Sünde, Reue und jüngstem Gericht bezogen wird. So erklärt sich der tiefere Sinn der visuellen Verknüpfung der Feuerdämonen mit den Höllenqualen durch den Ankündigungstext zu Kapitel VIII:

> Wie er [Remigius] die durch einen Teufel in Brand gesteckte Stadt Reims vom Feuer befreite, so wie wir, wenn wir gläubig darum bitten, würdig werden, durch seine Verdienste und Gebete vor den Flammen der Laster und vor dem ewigen Feuer gerettet zu werden.[40]

Der hier angedeutete Zusammenhang zwischen Moraltheologie (die Flammen der Laster) und Eschatologie (Rettung vor dem Ewigen Feuer) kehrt noch vielfach wieder. Die Inhaltsangabe zu Kapitel VII thematisiert zunächst die Hoffnung auf die Teilhabe an der paradiesischen Gottesschau durch die Interzession des Heiligen:

> Wie er [Remigius] auf dem Gut *Celtum* aus wenig Flüssigkeit in einem Fass von nicht geringer Größe den Wein zum Überlaufen brachte, so wie auch wir, wenn wir gläubig darum bitten, durch seine Gebete würdig werden, dass uns die reichliche Gnade Gottes erfüllt, auf dass er in uns den Quell des Lebens errichte und wir in seinem Licht das Licht sehen.[41]

Im Text wird diese Exegese allerdings um einen Hinweis auf die Notwendigkeit der Reue und Beichte ergänzt: Durch diese müsse der Sünder das in seiner Seele angesammelte »Gift unserer Verfehlungen, die wir genossen haben, so wie wir uns am Wein besaufen, [...] ausspeien«, um dem ersehnten Quell des Lebens eine würdige Stätte zu bereiten.[42] Die ausführlichste Deutung widmet das Inhaltsverzeichnis dem Exorzismus und der Auferweckung des Mädchens von Toulouse:

> Wie er ein Mädchen, das von Kindheit an von einem bösen Geist besessen war, zuerst von dem Dämon befreite und dann das Mädchen vom Tode erweckte; und wie er, der Schwachheit des Fleisches entkleidet und in

40 »8. Qualiter civitatem Remorum conflagratem per demomem ab incendio liberavit, et nos, si fideliter petierimus, eius meritis et orationibus a viciorum [sic] flammis et ab igne perpetuo liberari valebimus«. Hinkmar 1896 (Anm. 38), S. 255.

41 »7. Qualiter de parvo liquore in villa Celto vinum redundare fecit ex vasculo non modice quantitatis, et nos per orationes eius, si fideliter petierimus, repleri habundante gratia dei valebimus, ut fiat in nobis fons vitae, ac in eius lumine videamus lumen« (ebd., S. 255). Celtum ist das heutige Sault-les-Rethel: ebd., S. 273, Anm. 3.

42 Ebd., S. 274 f.

> Gemeinschaft der Engelschöre, durch seine Verdienste und Bitten sein Volk und jeden, der gläubig darum bittet, jeglicher drohenden Gefahr entreißen kann, und jeden, der sich, in welcher Todsünde auch immer, vom Schlechten zum Guten bekehrt hat, vom Tode auferwecken kann – wie er aber auch den von dem künftigen ewigen Tod befreien kann, der, bisher im Gefängnis des vergänglichen Fleisches steckend, das Leben im Tod zu erneuern würdig war; dass wir uns, mit gebührender Erschütterung, die Stunde vor Augen führen sollten, in der wir diesen Körper verlassen; und dass es ihnen [den oben genannten Gruppen] nützlich ist, ein Begräbnis in der Nähe des Körpers dieses Heiligen zu fordern.[43]

In dieser Zusammenfassung tritt die Absicht, Remigius als Universalheiligen ›für alle Fälle‹ zu etablieren, stark in den Vordergrund. In der Differenzierung zwischen diesseitigem und jenseitigem Tod klingt aber bereits eine Unterscheidung an, die dann im Text eingehend entfaltet wird. Die doppelte Rettung des Mädchens von Toulouse, zunächst von der Besessenheit und dann vom Tode, bezeichnet demnach eine doppelte Rettungsbedürftigkeit des Menschen: Die durch Reue, Beichte und Buße erfolgende Errettung aus dem seelischen Tod in der Sünde wird als »erste Auferstehung« bezeichnet. Sie ist die Voraussetzung dafür, am Ende der Tage nach der zweiten, körperlichen Auferstehung ins Ewige Leben einzugehen.[44]

Dass das Auferweckungswunder aus seinem narrativen Kontext in der Vita ausgekoppelt und in der Tympanonspitze in die Nähe des Weinwunders und der Christuserscheinung gerückt wird, dürfte also, neben den oben genannten Implikationen dieser Gruppierung, auch dem Wunsch geschuldet sein, diese doppelte Rettungsbedürftigkeit des Menschen in der Struktur des Bildsystems zu spiegeln. Während unten der Akzent auf der vorläufigen Errettung der Seele durch Buße und Beichte liegt, verweist die Tympanonspitze (mit einem Seitenblick auf das Nachbarportal) auf die endgültige Rettung am Jüngsten Tag, erkauft durch das Blutopfer Christi, das sich in der Eucharistie immer wieder neu vollzieht. In jedem Fall wird Remigius als derjenige empfohlen, dessen Interzession die göttliche Gnade erlangen kann. Hier dürfte übrigens auch der spezifische Sinn der oben allgemein als Bildformel der Christusnachfolge erklärten Parallelisierung der beiden auf dem Schoß ihrer Mutter thronenden Knaben liegen: So wie sich

43 »9. Qualiter puellam ab infantia maligni spiritus obsidione captivam [...] prius ad demone liberavit et postea mortuam suscitavit; et quia potest fragilitate carnis exutus et choris angelicus sociatus plebem suam et quemlibet cum fide petentem de casu cuiuslibet periculi imminentis meritis et precibus suis eripere et quemcunque a malis ad bona conversum de cuiuscumque peccati morte resuscitare, sed et de future morte perpetuum libererare, qui adhuc in ergastulo corruptibilis carnis positus vitam mortue [sic] valuit restaurare, cum necessariis commotionibus, ut habeamus seduli ante mentis oculos horam exitus nostri de corpore; et quibus proficit, quod sepulturam secus corpus ipsius sancti expostulant« (ebd., S. 255).

44 Ebd., S. 286.

der Tuchhändler der Interzession durch die Reimser Kirchenpatronin anvertraut, so sollen sich die Betrachtenden des Lokalheiligenportals der Vermittlung des Remigius anvertrauen, um durch dessen Fürsprache (und eigene Bußfertigkeit und gute Werke) die nur vermittelte Anschauung Gottes auf Erden dereinst einzutauschen gegen die unvermittelte *visio dei*.[45]

Blindheit und Gottesschau

An mehreren Stellen lenkt das Bildprogramm der Portale das Augenmerk dezidiert auf die moralischen und eschatologischen Implikationen von Blindheit und Einsicht. So ähnelt am Lokalheiligenportal die Handbewegung, mit der der Knabe Remigius dem blinden Einsiedler das Augenlicht zurückgibt, jener Geste im Bildfeld darunter, mit der die Heilige Eutropia den Mörder ihres Bruders Nicasius blendet.[46] Am Gerichtsportal wird das Problem der Sichtbarkeit des Göttlichen in der räumlichen Struktur der Portalskulptur selbst thematisiert. Der Wundmale-Christus in der Spitze des Tympanons befindet sich durch die Nordausrichtung der Portale und seine Position unter dem Giebel der Archivolten-Spitztonne in einem ständigen Dämmerlicht (Abb. 6).[47] Jacqueline Jung hat analysiert, wie die ähnlich eingeschränkte Sichtbarkeit der Christusfigur an der Spitze des Straßburger Engelspfeilers für die Formulierung einer theologischen Aussage über die Natur Gottes fruchtbar gemacht wurde.[48] Zwei Indizien weisen darauf hin, dass man in Reims in vergleichbarer Weise eine schwierige Rezeptionssituation bewusst in die rhetorische Struktur der Darstellung einbezogen hat. Zum einen wiederholt sich im Übereinander der kleinformatigen Auferstehungsszenen und des (auch im Vergleich zu seinen Assistenzfiguren) auffallend großen Weltenrichters die Situation am Trumeau, wo die kleinteilige Welt der menschlichen Verstrickungen der monumentalen Christusfigur untergeordnet wurde. Der schwindelerregende Effekt dieses vertikalen Formatsprungs wird im Falle der Auferstehenden noch dadurch pointiert, dass sich einige von ihnen in

45 Zu dieser Deutung der Kniefallszene vgl. Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165. Zu Remigius als Interzessor siehe Hinkmar 1896 (Anm. 38), S. 286: »Petamus igitur corde contrito et humiliato cum lacrimis, bonis operi suffragantibus, per huius patroni nostri nos suscitari a morte animae in presenti vita, ut vivamus in Christo, et ut resurgentes corpore in fine seculi aeternitaliter vivamus cum Christo [...].«

46 Boerner 2010 (Anm. 5), S. 170, bringt diese Gegenüberstellung in Verbindung mit Hiob 1, 21.

47 Die Abb. Nr. 7 ist in diesem Sinne irreführend, da hier die deutliche Erkennbarkeit der dunkelsten Bereiche des Portals durch die Überbelichtung der besser ausgeleuchteten Partien erkauft wurde. Aber selbst unter diesen Bedingungen sind die Helligkeitsunterschiede deutlich zu erkennen.

48 Jacqueline Jung, *Eloquent Bodies. Movement, Expression, and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven / London 2020, S. 117–120. Jung behandelt auch das Problem der modernen Beleuchtung mit künstlichem Licht (S. 117) und die irreführende Wirkung der objektivierenden Aufnahmen aus einer »wissenschaftlichen« Perspektive, die in den kunsthistorischen Standardwerken zum Einsatz kommen: S. 96–101, so auch bei Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 136–140.

waghalsigen Balanceakten gerade so weit aus dem Reliefraum hinauslehnen, dass sie nach Möglichkeit einen Blick auf den über ihren Köpfen erscheinenden Weltenrichter erhaschen, ohne dabei abzustürzen.[49] Was den Engeln auf ihren Logenplätzen in den inneren Archivolten rund um das Tympanon des Pariser Gerichtsportals bereits gegeben ist – die unmittelbare Gottesschau »von Angesicht zu Angesicht« – wird auf diese Weise im Aufblicken zu und zusammen mit den Reimser Auferstehenden als schmerzhafte Sehnsucht körperlich erfahrbar.[50] Das numinose Halbdunkel rund um den Weltenrichter wird zudem dadurch thematisiert, dass sich die obersten beiden Vertreter der lesenden Kleriker in der mittleren Archivoltenreihe portalauswärts wenden, um genügend Licht für ihre Lektüre zu erhalten.[51]

Der Figurenschmuck der Reimser Nordportale bildet ein gemeinsames Bildsystem im Sinne Wolfgang Kemps, also ein Konglomerat von Bildern, deren argumentativer Zusammenhang maßgeblich durch die strategische Anordnung bestimmter Themen und Bildregister gestiftet wird und in dem diese Strukturierung des Materials selbst zum Thema wird.[52] Manche dieser Verknüpfungen (etwa die strukturelle Ähnlichkeit zwischen den großen Portalen und die Position der Christusdarstellungen in der Tympanonspitze) fallen bereits bei einer Gesamtansicht ins Auge. Im Wesentlichen erfolgt die Erschließung der Zusammenhänge aber durch das sukzessive Abschreiten der Bildräume der einzelnen Portale. Wir haben es also, im Unterschied zu den von Kemp analysierten Beispielen, mit einem räumlichen Bildsystem zu tun. In Anknüpfung an eine Begriffsprägung von Jacqueline Jung ließe sich sagen, dass sich der dynamische Bildraum der Reimser Skulptur in der ambulanten Betrachtung als »slowscape« entfaltet.[53] Jungs Beschreibung der Seherfahrung der Portalskulptur am Straßburger Südquerhaus lässt sich auf die Situation in Reims übertragen: »Like images that compose a montage

49 Ebd., Taf. 238 und 239, sowie BI, Nr. 184.559 und 184.560.

50 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 147. Jung 2020 (Anm. 48), S. 69, beschreibt einen ähnlichen Effekt anhand der Figur der Maria Magdalena in der Darstellung des Marientods im linken Tympanon des Straßburger Südquerhausportals.

51 Vgl. auch BI, Nr. 1.547.905 und 1.547.931.

52 Wolfgang Kemp: »Mittelalterliche Bildsysteme«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, S. 121–134.

53 Jung führt diesen Begriff in ihrer Diskussion der Portalskulptur des Straßburger Südquerhauses ein: Jung 2020 (Anm. 48), S. 59. Zur räumlichen Dynamik von Skulptur vgl. auch dies., »The Kinetics of Gothic Sculpture. Movement and Apprehension in the South Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon", in: David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Moving Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013, S. 132–73. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Richard Hamann-MacLean den Anreiz zur beweglichen Betrachtung als ein architektonisches Grundprinzip der Kathedrale von Reims bezeichnet hat: »Der Bau als Bewegungsraum, die Dialektik von Körper und Raum, beides in mehrfacher Beziehung, ist das Strukturelement dieser Komposition«. Richard Hamann-MacLean, »Die Kathedrale von Reims. Bildwelt und Stilbildung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, S. 21–54, hier: S. 26 [erneut abgedruckt in: *Stilwandel und Persönlichkeit*, hg. von Peter Cornelius Claussen, Stuttgart 1988, S. 351–384]).

sequence in film, forging meanings through poetic pictorial juxtapositions, so the alignment of sculpted images around the transept portals rewarded viewers who directed their attention from one element to the next by presenting them with an array of likenesses and antitheses that would cast the figures in an ever-new light«.[54] Gegenüber der relativ kompakten Rezeptionssituation am Straßburger Südquerhaus spielt in Reims beim Nachvollzug der visuellen Zusammenhänge die Erinnerung an eigene und innerbildliche Bewegungen, Ausrichtungen und Muster eine noch größere Rolle. Im Zuge dieser »peripatetischen Betrachtung« erweist sich das Gerichtsportal nicht nur in theologischer, sondern auch in konzeptioneller Hinsicht als Zentrum des Skulpturenprogramms.[55] Hier konzentriert sich das dichteste Geflecht bildräumlicher Beziehungen. Die Bildwerke des Lokalheiligen- (und in geringerem Ausmaß auch das des Marienportals) sind im Hinblick auf Weltgericht und Erlösung angeordnet. Dieser Befund spricht gegen die These, dass wesentliche Teile des Gerichtsportals nachträglich ergänzt worden seien.[56] Dies gilt insbesondere für den »Beau Dieu«.[57] Wie schon Ulrike Heinrichs festgestellt

54 Jung 2020 (Anm. 48), S. 75.

55 Zur »peripatetischen Betrachtung« vgl. das einführende Kapitel der Herausgeber in David Ganz und Stefan Neuner 2013 (Anm. 53), S. 9-58.

56 Diese Theorie ist zuletzt vertreten worden durch Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 105–110. Die Annahme in Jennifer M. Feltman, »Dating Reuse: the Statue Columns of the Last Judgment Portal of Reims Cathedral«, in: Francesca Capano, Massimo Visone (Hg.): *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, 2 Bde., Neapel 2020, Bd. 1, *Memorie, storie, immagini. Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei*, S. 1403–1410, dass die Apostelfiguren im rechten Gewände erst in der frühen Neuzeit an ihrem derzeitigen Standort installiert worden seien, übersieht die bereits bei Wirth 2017 (Anm. 1), S. 62, Anm. 71, referierte Aussage von Charles Cerf über die Erneuerung der Sockel im Jahr 1827: Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 40, Anm. 2. Im Anschluss an ältere Autoren – vgl. den Literaturbericht bei Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 85 –, gestützt auf die die bauarchäologischen Untersuchungen von Walter Berry, »The North Portals of Reims Cathedral. The Archaeological Evidence Below Ground«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 15–38, und aufgrund eigener Beobachtungen gehen Kasarska und allgemeiner der Sammelband Feltman 2016 (Anm. 1) davon aus, dass die Nordportale unmittelbar nach ihrer Errichtung ihrer gemeinsamen Sichtbarkeit beraubt worden seien. Dabei werden folgenden Faktoren genannt: Die Einbeziehung in den Westflügel des Kreuzgangs (zum Fall des Marienportals Nancy Wu, »Retracing the Original Transept of Reims Cathedral«, ebd., S. 39–64, hier: S. 47, Berry 2016, S. 22–25 und Demouy 2010 (Anm. 7), S. 365 f.), die Einhausung unter hölzerne Vordächer und der Neubau des südlichen Kreuzgangportikus: hierzu Ravaux 1979 (Anm. 1), S. 33. Wie zuvor bereits von Ravaux (ebd.) wird im Sammelband – namentlich von Nancy Wu (S. 49), Jennifer Feltman (S. 139) und Lindsey Hansen (S. 144 f.) – daraus derselbe Schluss gezogen, wie von Hinkle 1965 (Anm. 9), S. 6: »[T]he lower part of this façade [...] was never intended to be seen as a unified design.« Weder die These einer umgehenden Verbauung der Portale noch die daraus folgende Annahme ihrer mangelnden programmatischen Kohärenz ergeben sich zwingend aus den vorgebrachten bauarchäologischen Indizien. Die oben erwähnten Bemühungen um eine ästhetische Harmonisierung der drei Portale sprechen eher gegen diese These. Selbst eine räumliche Trennung der Portale dürfte die beschriebene, sukzessive Rezeption der visuellen Zusammenhänge zwischen Lokalheiligen- und Gerichtsportal kaum wesentlich eingeschränkt haben.

57 Die zuletzt von Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 97 und 105 f. vertretene Spätdatierung des »Beau Dieu« ist aufgrund stilkritischer Erwägungen bereits durch Wirth 2017 (Anm. 1), S. 71, entkräftet worden.

hat, liegt seine überragende körperliche Präsenz vielmehr in dem Bestreben begründet, ihn als Hauptfigur des gesamten Nordportalprogramms zu etablieren.[58]

58 Ulrike Heinrichs, »Die Skulpturenzyklen der hochgotischen Kathedrale von Reims und ihre Ausstrahlung im deutschsprachigen Raum«, in: Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), S. 359–381, hier: S. 374.

Abbildung auf Seite 72: Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Szenen im Tympanon (Detail aus Abb. 7, Seite 86)



A Trickster Fox and a Sheela-na-gig: On the Lost Frieze of Marienhafe (East Frisia, 13th Century)

Stephanie Luther

"Concerning the church itself, this is very sumptuously built, vaulted through and through, now roofed with lead but earlier with copper, and decorated on the exterior with many quite irritating images and figures carved from sandstone," wrote the pastors Anton Christian Bolenio and Adrian Reershemio of the church of Marienhafe in a special report prepared in 1725.[1] Situated about 5 kilometres from the North Sea, Marienhafe was the only three-aisled cruciform church in East Frisia when it was built in the mid-thirteenth century.[2] Perhaps even more unusual were its many thirteenth-century sculptures. Niches in the transept arms displayed large freestanding sculptures of saints and other holy figures, and a frieze lined the nave, side aisles, and transept arms just below the roof (opposite page). This frieze included animal fables, fantastic creatures, knights in battle, architectural motifs, scenes of daily life, and much more—numbering over 120 reliefs in total. Carved in a region with few stone resources—and therefore virtually no tradition of architectural sculpture—how did such an extensive frieze come to be?

1 Anton Christian Bolenio and Adriano Reershemio, *Nachricht von denen Kirchen-Antiquitaeten zu Marienhave*, 17 September 1725. Niedersächsisches Landesarchiv Standort Aurich, Rep. 135, No. 110, fols. 33–38, here fol. 34: "Was anlanget die Kirche selbst; so ist dieselbe sehr kostbahr gebauet, durch und durch gewölbet, vorhin mit kupfer, jetzo aber mit bleÿ gedecket, und von außen herum mit vielen in Sarck-Steinen ausgehauenen, wiewohl recht ärgerlichen, bildern und figuren geziert."

2 On the dating, see Justin Kroesen and Regnerus Steensma, *Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Petersburg 2011, pp. 18–21. For a summary of other suggestions on the dating, see Harm Bents, Uwe Boumann, Albert Janssen, and Peter Seidel, *Chronik der Gemeinde Upgant-Schott mit Siegelsum*, Norden 2009, p. 326. Though the Marienhafe's name suggests that it was a harbour, the village was not at sea. For a reconstruction of the coastline near Marienhafe in 1300, see Hans Homeier, "Ein Jahrtausend ostfriesischer Deichgeschichte," in Jannes Ohling (ed.), *Ostfriesland im Schutze des Deiches*, 12 vol., Pewsum / Leer 1969–2003, vol. 2, Hans Homeier, *Der Gestaltwandel der ostfriesischen Küste im Laufe der Jahrhunderte*, Leer 1969, pp. 3–75, map 4.

Stephanie Luther, « A Trickster Fox and a Sheela-na-gig: On the Lost Frieze of Marienhafe (East Frisia, 13th Century) », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 95–113, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19039 (2ème version)

This is a broad and challenging question, not least because much of the frieze does not survive. By the ninteenth century, the Marienhafe church was aging poorly, and repairs were too expensive for the community.[3] The demolition of its choir, side aisles, nave vaults, and the top two levels of the west tower began in 1829, and as part of this project the church's many mid-thirteenth-century sculptures were also removed. Most of the detritus from the demolition was dispersed, destroyed, or reused as building material, though East Frisian locals gathered roughly forty of the church's sculptures at the beginning of the twentieth century.[4] These sculptures are now on view in the church museum in a large room in the west tower, known as the Störtebekerkammer for its association with the German pirate Klaus Störtebeker. The Ostfriesisches Landesmuseum in Emden also houses sculptures from Marienhafe, namely two reliefs from the frieze and a standing figure of a knight from a scene of the Massacre of Innocents.[5] In addition, the frieze and niche figures were recorded in drawings and descriptions in the eighteenth and nineteenth centuries. Most importantly, Martin Heinrich Martens, the architect who oversaw the demolition, created an entire sketchbook of the church and its architectural sculptures.[6] Martens seems to have worked quickly, however. His sketches of the frieze show them in a fragmentary state, after they had already been removed, and a comparison of these sketches with surviving reliefs prove that he made errors.[7] His sketchbook nonetheless provides the most complete record of the church and its works. In addition, Hemmo Suur, a local official, worked with Martens to publish an account of the church and some of its sculptures sixteen years after the demolition, but memory fades with time, of course, and Suur's descriptions sometimes contradict Martens's sketches.[8]

Adding to the confusion is the possibility that at least some of the Marienhafe sculptures were not originally sculpted for this particular church. A document dated 1387 records that material from the nearby church of Westeel, which had been ruined in the devastating floods of the previous decade, was given to the church of Marienhafe, which itself had suffered a fire.[9] If any sculpture was in fact brought from the flooded area to

3 On the condition of the church in the nineteenth century and the demolition, see Bents, Boumann, Janssen, and Seidel 2009 (note 2), pp. 327–333.

4 Ibid, pp. 333–335.

5 Ostfriesisches Landemuseum, Emden, pl. 4, 5, and 15.

6 On the sketchbook, see Johann Gerhard Schomerus, *Das Marienhafer Skizzenbuch des Baumeisters Martens aus dem Jahre 1829*, Aurich 1968.

7 One surviving relief, for example, portrays a craftsman holding an ax, but Martens misunderstood the ax and drew an unidentifiable object that might be interpreted as fabric. See Stephanie Luther, *Gifts and Giving in Architectural Sculpture in the Holy Roman Empire, ca. 1150–1235*, PhD thesis, Yale University, 2015, p. 263. For Martens's drawing of the sculpture, see Schomerus 1968 (note 6), p. 33.

8 Hemmo Suur, *Die Kirche zu Marienhafe*, Emden 1845. On contradictions between Martens and Suur, see Schomerus 1968 (note 6), pp. 15–16.

9 See Georg-Friedrich Schaaf, "Die Tagebucheintragungen des Emder Stadtbaumeisters Martin Heinrich Martens beim Abbruch eines Teils der Marienhafer Kirche im Jahre 1829 und sein Manuskript eines Vortrages vor der Emder Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische

Marienhafe, it did not travel a great distance. Westeel, which was completely wiped out by the flood, was only 10 kilometres from Marienhafe. While the sculptures found in Marienhafe in the nineteenth century might not all have been there in the thirteenth century, they are nevertheless all East Frisian.

Perhaps because of these challenges, the Marienhafe sculptures are little known outside the region. Marienhafe's most dedicated student was perhaps Johann Gerhard Schomerus, a pastor. In his book *Das Marienhafer Skizzenbuch des Baumeisters Martens aus dem Jahre 1829*, published in 1968, Schomerus offered a reconstruction of the frieze as well as his thoughts on Martens's working process.[10] The church and its sculptures were also included in an ambitious but unfinished study of East Frisian monuments, *Bau- und Kunstdenkmäler Ostfrieslands*, written by art historian Jan Fastenau between 1930 and 1938.[11] Fastenau's manuscript is essentially a detailed, paginated notebook, with blank pages yet to be filled and lists and short notes yet to be fully fleshed out, but it has been digitized and made available online by the Ostfriesische Landesbibliothek.[12]

Though publications on the Marienhafe church rarely circulate outside of the region, the sculptures' character itself is decidedly transregional. Without a sculptural tradition in East Frisia, everything needed for them—materials, sculptors, even some image concepts—must have been brought to the area. André Gustav detected Westphalian influence in some works from Marienhafe and elsewhere in East Frisia, noting, among stylistic affinities, that the stone for the niche figures of the nearby church of Norden was likely quarried in Westphalia.[13] Gustav's argument is reasonable, not least because much of East Frisia, including Marienhafe, was situated in the diocese of Münster, and because the two regions are connected via the river Ems. Some of the models or inspiration for the sculptures, however, came from much farther afield, as Gustav and others have noted. This essay argues that the subject matter for certain works at Marienhafe must have been drawn from the Upper Rhine, western France, or the British Isles. Because a single essay cannot possibly discuss all the reliefs in the frieze, the following focuses on a few of the more spectacular reliefs, namely scenes from the funeral of Renart the Fox and a Sheela-na-gig figure. These reliefs were perhaps the very sculptures that irritated our eighteenth-century pastors.

Even just these few works demonstrate not only how connected the region of East Frisia was to the wider world but also how ambitious the East Frisians were in their sudden embrace of architectural sculpture. The region was hardly a mere consumer of ideas produced elsewhere, for the sculptures in question exceeded their predecessors in the detail

---

Altertümer im Jahre 1835," in *Emder Jahrbuch für historische Landeskunde Ostfrieslands* 80, 2000, pp. 137–159, here pp. 141–142.

10 Schomerus 1968 (note 6).

11 Jan Fastenau, *Bau- und Kunstdenkmäler Ostfrieslands*, 8 vol., unpublished manuscript, 1930–1938, vol. 3, *Brokmerland, Norderland, Auricherland. Marienhafe (Nachtrag)*.

12 URL: http://www.ostfriesischelandschaft.de/757.html [accessed: 30.04.2023].

13 André Gustav, "Die frühgotischen Skulpturen in Norden/Ostfriesland," in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 7*, 1968, pp. 95–152, here pp. 95 and 118–127.

of their narrative and the quality of their carving. In addition, given the sheer amount of work left to do on the Marienhafe sculptures, this essay offers possible leads for further research and points out dead ends. Most importantly, surviving sculptures from Marienhafe might have been purchased and transported out of East Frisia after the demolition. They could now be held in private collections—without accurate details of their provenance—or otherwise be hiding in plain sight. It is therefore also the goal of the essay simply to draw attention to these works, so that more of the Marienhafe frieze might one day be located.

The Fox at Marienhafe

In their report, Reershemio and Bolenio do not explain which sculptures they find 'irritating,' but there are a number of scenes that might have been considered distasteful to the eighteenth-century viewer. Particularly repellent might have been the series of reliefs with animals participating in a funeral procession, mass, and burial. These scenes are collectively known as the *Spottbilder*, as they were believed to be a critique of Catholic practices in the seventeenth and eighteenth centuries.[14] Only one relief from this part of the frieze—a robed animal standing before an altar—has survived and is now in the Störtebekerkammer (fig. 1). The *Spottbilder*, however, were the most recorded part of the Marienhafe frieze. One sketch of the entire group of *Spottbilder*, completed by Hinrich Adolf von Lengen around 1825, has also been lost, but copies of it were produced, including one by Jan Fastenau in the 1930s.[15] Fastenau included the sketch in his manuscript of *Bau- und Kunstdenkmäler* (fig. 2).[16] While its details are rough, this sketch provides the precise order of the animal procession.

Martens also sketched the procession, although he recorded it only in fragments, likely because sculptures had already been removed.[17] Martens therefore had the advantage of proximity, which must have allowed him to see details, but he could not record the procession's order. Neither reproduction is reliable on its own, but when consulted together they offer a reliable picture of the procession's original form—von Lengen/Fastenau providing the order and Martens the details. Moreover, Johann Friedrich Bertram, who saw the animal procession in 1733 and found it "indecent" (*unanständig*), noted its location on the southwestern side of the church crossing.[18]

14 Suur 1845 (note 8), pp. 21–23.

15 On the lost sketch, see Johann Gehard Schomerus, "Die Kirchen in Marienhafe und Osteel nach zwei bisher unbekannten Aquarellen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts," in *Ostfriesland. Zeitschrift für Kultur, Wirtschaft und Verkehr* 1, 1976, pp. 18–24, here p. 23.

16 Fastenau 1934 (note 11), sketch inserted between pp. 496 and 497.

17 Schomerus 1968 (note 6), p. 15.

18 Johann Friedrich Bertram, *Muthmasung von denen an der Kirche zu Marienhave in Ostfrießland, befindlichen steinern Bildern*, Aurich 1733, pp. 11–12: "Die Denckwürdigste sind diejenige, welche an der Südwestlichen



1 Marienhafe, St Mary (Störtebekerkammer), robed animal at an altar, mid-13th century

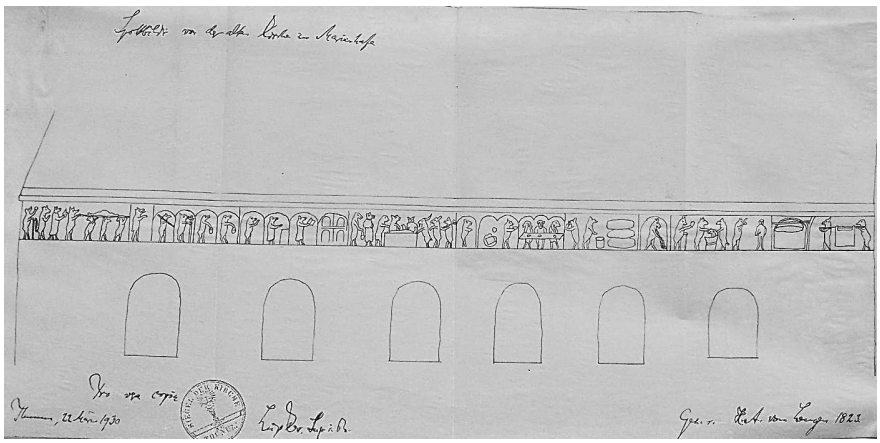
As recorded in the sketches, the animal procession moves from left to right. First in the relief and last in line in the procession are three creatures bearing objects and following the funeral bier. The funeral bier is led by animals carrying liturgical instruments, including incense burners and a cross. At this point, the procession has evidently reached the church for the funeral mass, for the animals now appear beneath an arcade. One animal raises its arms to ring a bell, which is not included in the sketch by von Lengen/Fastenau but was recorded by Martens.[19] Before the bell-ringing animal is another creature standing before an altar, presumably performing the mass, while another animal does a reading. The scene terminates in further architectural elements. Following the mass is the burial, in which the animals, some of whom bear shovels, gather around the grave of the departed. A feast completes the funeral. Three animals dine at a long table and are served

Seite, des Kirchenkreutzes, so ins Westen siehet, zu oberst unter dem Dach in folgender Ordnung sich zeigen." More specifically, Bertram notes that the *Spottbilder* were on the southwestern side of the transept and that they proceeded toward the west, which is impossible—the procession would have to have moved either north or south. Schomerus understood this inconsistency to mean that the procession began on the southwestern side of the transept and then turned the corner to continue and end on the south side. See Schomerus 1968 (note 6), p. 117. Suur also believed that the procession turned the corner from the southwest to the south, although he was less certain. Suur, 1845 (note 8), unpaginated "Bemerkungen zu den Zeichnungen." The drawing by von Lengen/Fastenau, however, suggests that the procession is on a single side of the church and does not turn a corner. While the exact location remains unclear, because both Bertram and Suur noted that it was on the southern side of the crossing, we can at least be sure of this general location.

19 For Martens's sketch, see Schomerus 1968 (note 6), p. 19.

by other creatures, who pour drinks from barrels and sweep up afterward. Another animal fable—the Lion's Bath—begins after the feast and will be discussed below.

A number of scholars recognized early on that this elaborate funeral represents the burial of Renart, the trickster fox and protagonist of the French *Roman de Renart*, known in German as Reinecke or Reinhart Fuchs.[20] In a branch (18) of the *Roman de Renart* composed in French at the beginning of the thirteenth century, Renart suffers a serious wound after losing a chess game to Isengrin the Wolf.[21] He subsequently falls into a deep depression and becomes unresponsive. Convinced that Renart is dead, the other animals perform



2 Jan Fastenau, sketch of the Marienhafe Spottbilder (after Hinrich Adolf von Lengen, ca. 1825), in id., *Bau- und Kunstdenkmäler Ostfrieslands*, unpublished manuscript, 8 vol., 1930–1938, vol. 3, ca. 1934, inserted between pp. 496 and 497

an elaborate funeral service. The narrative describes in great detail all the animals that give a reading. Afterward, they enjoy a great feast and play a game. The following morning, the church bells are rung for Renart and the animals proceed with their musical and liturgical instruments toward the burial site. Just as they begin to bury him, Renart recovers and escapes, much to everyone's surprise. Angry at having been fooled, the animals chase Renart but cannot catch him. At the end, Renart manages to fake his death intentionally.

Though Renart ultimately escapes his burial in the literary tradition, medieval images of this narrative focus on the elaborate funeral rather than the dramatic escape.[22] In

20 Even Suur, writing shortly after the demolition, recognized the tale. See Suur 1845 (note 8), p. 25.

21 *Le Roman de Renart*, Armand Strubel (ed.), Paris 1998, p. 687–731 and, on the dating and the surviving manuscripts, pp. XIX and 1299–1301.

22 One image that does depict his escape, albeit from the bier and not from the burial, is the frontispiece of a fourteenth-century French manuscript of the *Roman de Renart*, ms. f. fr. 12583 at the Bibliothèque nationale de France in Paris. See Kenneth Varty, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence*, Amsterdam 1999, pp. 139–140.

an early fourteenth-century English Book of Hours, now in the Walters Art Gallery in Baltimore, for example, Renart's procession marches across the lower margins of seventeen sides of folios.[23] When just a single—if detailed—scene from a lengthy narrative is represented, of course, the rest of the tale is called to mind. At Marienhafe, the omission of the escape combined with four other scenes (procession, funeral mass, feast, and burial) makes Renart appear very much dead and buried. Moreover, the progression of these scenes in the frieze has been altered in order to emphasize the finality of Renart's death. In the literary tradition, the animals first process the body and do readings before they enjoy their feast in the evening, and the burial and subsequent pursuit continue in the morning. In the frieze, however, the procession and readings are immediately followed by the burial, and the feast concludes the episode. Renart never leaps from his grave. Rather, the single animal sweeping up after the feast lends a sense of finality to the narrative—and therefore to Renart's life. Whether the Marienhafe frieze was drawn from a lost version of the *Roman* or the sculptures deviated from the text for a specific reason remains an open question.

Immediately following the feast in the Marienhafe frieze is the tale of the Lion's Bath. This episode appears in only one surviving version of the fox legends, namely *Reinhart Fuchs*, written by a man named Heinrich, sometimes called Heinrich Gleißner or Heinrich Glichesaere.[24] Writing in Middle High German between 1162 and 1192, Heinrich composed his tale of the trickster fox for an Alsatian audience, drawing from the *Roman de Renart* but also including new narratives, such as the Lion's Bath.[25] In this narrative, King Noble the Lion becomes ill, which he believes is God's punishment for his neglect of his duty to hold court and dispense judgment. The real reason for the lion's torment, however, is that an ant has crawled into his ear, which the fox, here called Reinhart, himself witnessed. The lion nonetheless seeks relief by calling court, and all the animals gather, except Reinhart. Several animals issue complaints against Reinhart, who is eventually forced to come forward. Instead of accepting judgment, Reinhart tells the lion he knows how to cure him, and the lion forgets all about the charges. Reinhart then informs his sovereign that the cure requires the pelts, skins, or whole bodies of his various enemies, who are subsequently sacrificed. A bath is also required, which is immediately prepared. After his bath, the lion lies in bed, covered by the animal skins. Reinhart then cures him by commanding the ant to depart and convinces the healed and grateful lion to reward Reinhart's own friends with land or an abbey. His enemies vanquished, Reinhart poisons the lion and ultimately triumphs over all.

---

23 Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, Ms. W.102. See Varty 1999 (note 22), pp. 139–148.

24 See Heinrich der Glichesaere, *Fuchs Reinhart*, Wolfgang Spiewok (ed.), Leipzig 1977 and *Der Reinhart Fuchs des Elsässers Heinrich*, Klaus Düwel (ed.), Tübingen 1984.

25 On the dating, see Klaus Düwel, "Heinrich, Verfasser des 'Reinhart Fuchs'," in Gundolf Keil et al. (eds.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 14 vol., Berlin / New York 1978–2008, vol. 3, Ger–Hil, 1981, cols. 666–677, here col. 667.

At Marienhafe, the narrative of the Lion's Bath progresses from right to left, beginning at the far right side of the drawing by von Lengen/Fastenau. The first figures prepare the bath by bringing a bucket full of water to be heated in a cauldron. Two other animals then appear, and though their actions and identities are unclear in the sketches by von Lengen/Fastenau and Martens, it is possible they represent the removal of one of Reinhart's enemy's skins. In the following and final scene, the lion appears in the bath, joined by attendants. As mentioned above, the *Roman de Renart* does not include the Lion's Bath, and Heinrich Gleißner's tale does not include Renart's funeral, which first appeared—in French—somewhat later, at the beginning of the thirteenth century.[26] Thus the Marienhafe frieze depends on two distinct yet related literary traditions from the late late twelfth and early thirteenth centuries.

Helene Stückelberg-Riggenbach noted the connection to the tales of Renart, especially to Heinrich Gleißner's version, already in 1932, further pointing out that the Lion's Bath was also carved into a frieze in the crypt of Basel Cathedral (fig. 3).[27] In Basel, the narrative likewise progresses from right to left and includes scenes highly similar to those at Marienhafe. Beginning at the far right and framed by a curling vine, animals carry water toward a large cauldron, which is set above a fire stoked by a crouching figure. In the next scene, Noble the Lion attacks an animal, likely Isengrin the Wolf, for his pelt. The lion then bathes under the supervision of Reinhart, who whispers in his ear, presumably to command the ant to leave. In the final scene, Noble lies in his sick bed, covered by his fur blanket and still accompanied by Reinhart.

Given their similarity, the Basel frieze offers solid support for an interpretation of the indecipherable scene at Marienhafe—between cauldron and bath—as the skinning of one of Reinhart's enemies. While Stückelberg-Riggenbach emphasized the brevity of both the Basel and the Marienhafe friezes, noting that each omitted key scenes from the narrative, even more curious is that the preparation of the bath was rendered with such care and detail in both friezes.[28] Heinrich devotes a mere seven of the tale's thousand lines to the bath's preparation, noting only that the leopard was in charge and that the water was properly

26 In Branch 15 of the *Roman de Renart*, Renart acts as the lion's doctor and manages to get his enemies skinned in the process, but this narrative does not include the pivotal scene of the bath or the heating of the water. See *Le Roman de Renart* 1998 (note 21), pp. 513–561. For an analysis of Heinrich's adaptation of the *Roman de Renart*, see John Flinn, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Toronto 1963, pp. 549–597.

27 H. Stückelberg-Riggenbach, "Zwei Darstellungen aus der Tierfabel in der ehemaligen Kirche zu Marienhafe," in *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden* 32, 1932, pp. 103–118. See also Jan Fastenau, "Die Kirche von Marienhafe," in *Niedersachsen* 38, 1933, pp. 234–244 and 345–365, here p. 364; Dora Lämke, *Mittelalterliche Tierfabeln und ihre Beziehung zur bildenden Kunst in Deutschland*, Greifswald, 1937, pp. 39–40. For the Lion's Bath in Basel, see Dorothea Schwinn Schürmann, Hans-Rudolf Meier, and Erik Schmidt, *Das Basler Münster*, Basel, 2006, p. 97.

28 Stückelberg-Riggenbach 1932 (note 27), pp. 110–111.

heated.[29] Hauling the water is only implied as a necessary part of preparing a bath; it is not described in Heinrich's text. Because Basel and Marienhafe both portray the unusual scenes of the cauldron and the hauling of the water, it can be reasonably argued that Basel, which dates to the end of the twelfth century, served as the model for Marienhafe.

But why, exactly, did the hauling and heating of the water appear at Basel? The answer lies to the far right of the animals carrying the water. Here, more animals frolic through and pluck grapes from the grapevine that frames the Reinhart narrative. These figures have



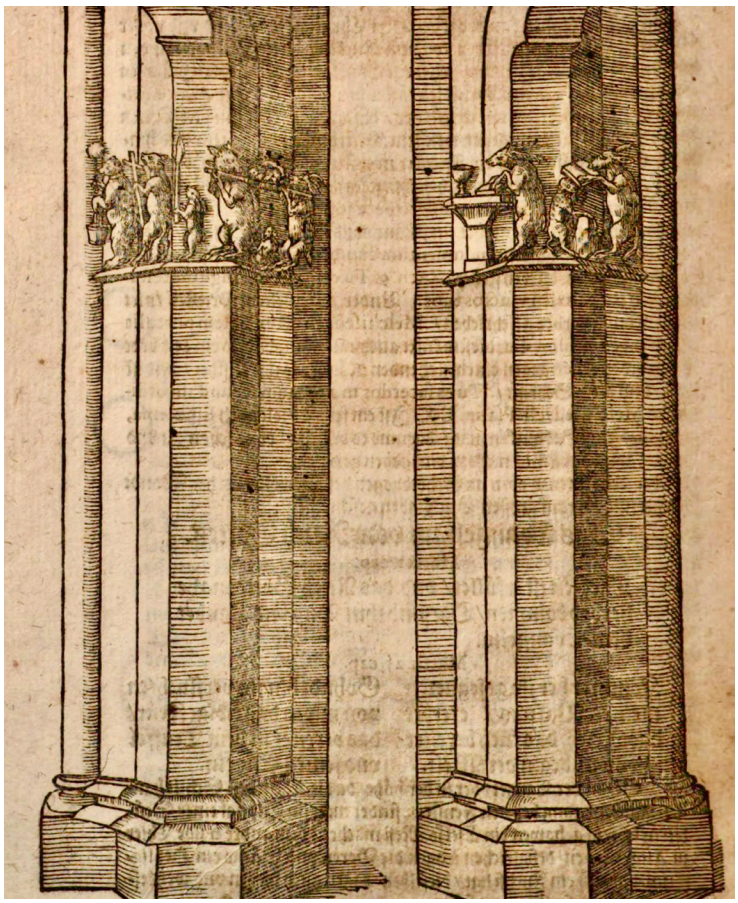
3 Basel, Minster, crypt, Lion's Bath frieze, late 12th century

nothing to do with the Lion's Bath narrative, but they do fill the remaining space in the frieze, which continues through to the edge of the pillar masonry, in a way that makes sense for a frieze framed by vines. In another frieze in the Basel crypt, for example, men are similarly engaged with grapes, namely by pressing them to produce wine or pouring the liquid into barrels. And on the apse exterior, a similar foliated frieze shows animals partaking of the grapes while men carry them in a basket or a bundle, crush them in a barrel, or send them through the wine press. In the crypt, scenes of animals picking grapes flow into scenes of animals carrying and heating water in the tale of the Lion's Bath. As a result, the frieze transitions effortlessly between two entirely different themes, both of which are largely based on the preparation of a liquid. Without this context, two whole scenes devoted to the preparation of the bath makes less sense at Marienhafe, but they were included there nonetheless.

Stückelberg-Riggenbach was not the last to associate the Marienhafe *Spottbilder* with Upper Rhenish sculpture. Johannes Stracke and, to a lesser extent, Jan Fastenau believed that the twelfth-century frieze at the abbey of Andlau in Alsace was a possible model for the East Frisian frieze, as it also includes a feast scene with three (human) figures, who, like the animals of the Marienhafe frieze, dine at a long table and are served a number of dishes by other figures.[30] Moreover, a pillar on the cathedral of Strasbourg, probably

29 der Glichesaere 1977 (note 24), pp. 104–105, lines 2003–2009.

30 Fastenau 1933 (note 27), pp. 362–363 and Johannes Stracke, "Der Bilderfries an der ehemaligen Kirche zu Marienhafe," in *Friesisches Jahrbuch* 6, 1970, pp. 52–66. On Andlau, see Christian Forster, *Die Vorhalle als Paradies: Ikonographische Studien zur Bauskulptur der ehemaligen Frauenstiftskirche in Andlau*, Weimar 2010, especially pp. 220–222.



4 Strasbourg, cathedral, funeral of Renart, engraving in Oseas Schadaeus, *Summum Argentoratensium Templum*, Strasbourg, 1617, p. 58

sculpted in the later thirteenth century, once also featured sculptures of Renart's funeral procession and mass.[31] These figures were destroyed in the late seventeenth century, but not before they were copied and their image used in satirical broadsheets, as well as in Oseas Schadaeus's illustrated book on Strasbourg (fig. 4).[32] In the Strasbourg iteration, Renart's funeral procession included a bear with an aspergillum, a wolf with a cross, and a hare with a candle, followed by two animals carrying Renart on his funeral bier and a third marching along beneath the bier. On the other side of the same column, a stag performs the funeral mass at an altar while another animal does a reading.

31 Varty, 1999 (note 22), pp. 159–162. See also Kenneth Varty, "Les funérailles de Renart le Goupil," in Kenneth Varty (ed.), *À la Recherche du Roman de Renart*, 2 vol., New Alyth, 1991, pp. 361–390, especially pp. 369–370.

32 Oseas Schadaeus, *Summum Argentoratensium Templum*, Strasbourg 1617, p. 58. For the satirical broadsheets, see Walter L. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, 3 vol., New York 1975, vol. 1, *A–J*, p. 183 and vol. 3 *S–Z*, p. 991.

Scenes from the *Roman de Renart* were not the only animal fables that appear at both Marienhafe and in the Upper Rhine region. A relief portraying the fable of the wolf at school (*Wolfschule*), now in the Ostfriesisches Landesmuseum of Emden, likewise has a southern counterpart. This narrative of a wolf who is unsuccessfully taught how to read appears in architectural sculpture at the minster of Freiburg im Breisgau, though it also appears elsewhere in Germany, Italy, Switzerland, and France.[33] Finally, a further connection between Marienhafe and the Upper Rhine—not yet noted in the scholarship—is the representation of the fable of the Fox and the Stork at the Upper Rhenish monastery of All Saints in Schaffhausen, Switzerland.[34] At this monastery, two sculpted lunettes portray the fox and the stork taking turns hosting a meal for each other. At each dinner, the host serves the meal in a dish from which it is impossible for his guest to eat—the lesson here is that the trickster should also expect to be tricked. While this particular fable does not appear in the drawings or surviving fragments of Marienhafe, lunettes were a favored way of framing reliefs of animals at the East Frisian church.[35] Moreover, the Schaffhausen lunettes were part of a larger frieze, which included hunting dogs and the beheading of John the Baptist, amongst other scenes. This frieze likely lined the exterior of a chapel on the west side of the cloister.[36]

Given these many resonances between the Marienhafe frieze and works from the Upper Rhine, especially the frieze from Basel, a person or persons in East Frisia must have known Alsace and the Upper Rhine well. Because the unusual details of the Basel frieze also appear at Marienhafe— even though in the latter context these details lost their significance in the absence of images of vines and viticulture—it is possible, even probable, that the Basel frieze was sketched and then copied in Marienhafe. At the same time, Marienhafe is hardly derivative. As described above, its frieze departed from the narrative structure of the literary tradition in striking ways. And by sheer numbers, the Marienhafe frieze of the funeral procession and mass included thirty-four animal figures, while the Strasbourg iteration had just nine. In length and complexity, then, the Marienhafe Renart frieze far surpassed any other visual representation of the Renart funeral narrative at the time.[37]

33 Stracke 1970 (note 30), p. 57 and Fastenau 1933 (note 27), p. 364.

34 Kurt Bänteli, "Gebaut für Mönche und Adelige – Eine neue Baugeschichte des Klosters Allerheiligen," in Kurt Bänteli, Rudolf Gamper, and Peter Lehmann (eds.), *Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Zum 950. Jahr seiner Gründung am 22. November 1049*, Schaffhausen 1999 (Schaffhauser Archäologie 4), pp. 13–108, here pp. 82–87.

35 See examples in Martens's sketchbook in Schomerus 1968 (note 6), pp. 46–49 and 65–70.

36 Bänteli 1999 (note 34), p. 83.

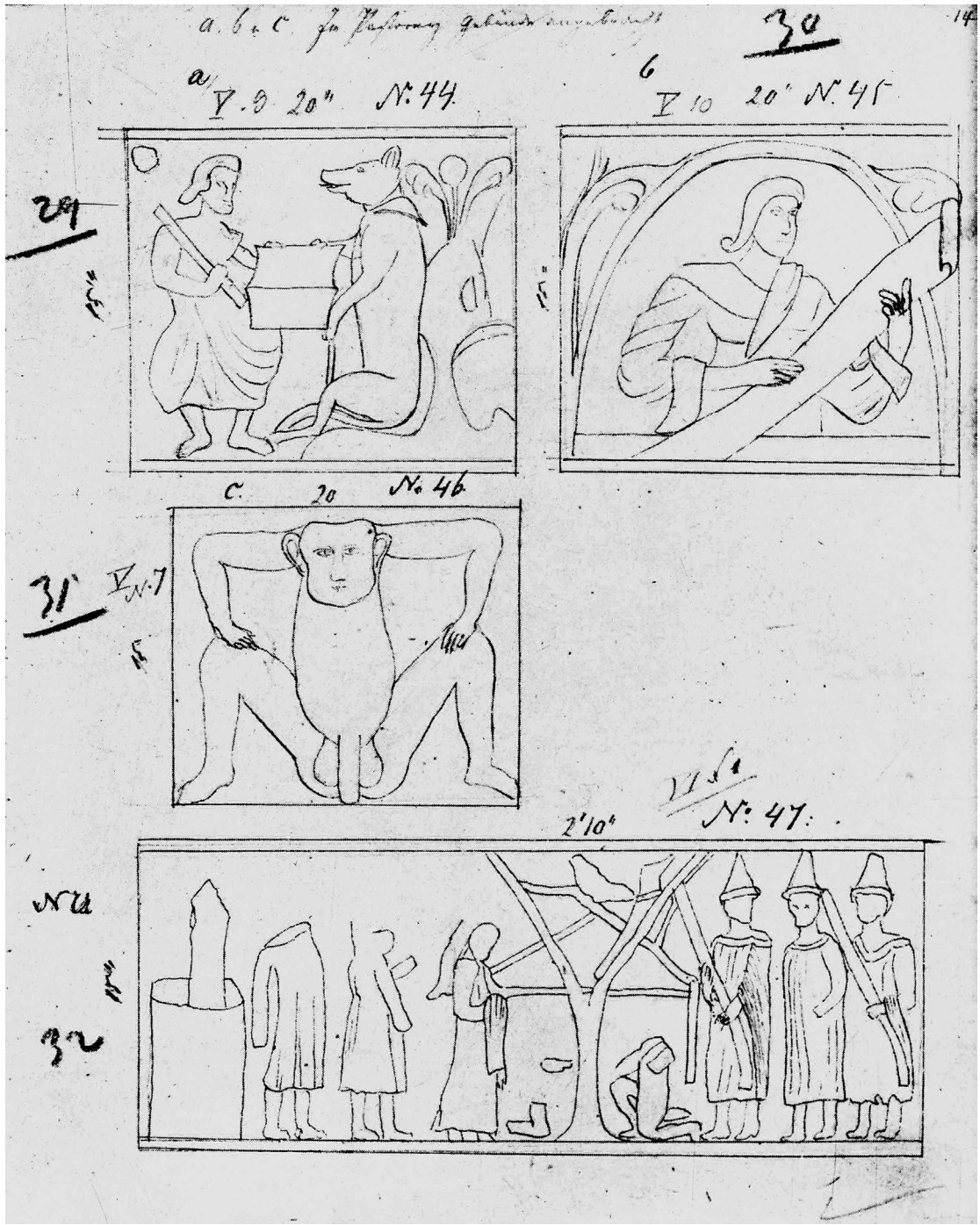
37 For a list of other, far less complex examples and a rather late dating of the Marienhafe frieze, see Varty 1999 (note 22), p. 162. See also J. F. Flinn, "L'iconographie du Roman de Renart," in Andries Welkenhuysen and Edward Rombauts (eds.), *Aspects of the Medieval Animal Epic*, Leuven 1975, pp. 257–264.



5 Marienhafe, St Mary (Störtebekerkammer), Sheela-na-gig, mid-13th century

An East Frisian Sheela-na-gig

While the Renart reliefs show that Marienhafe has a demonstrable connection to French and German literary traditions as well as to the Upper Rhine region, the sculptures of Marienhafe also reveal East Frisia's engagement with other areas. The East Frisian frieze contained monstrous creatures with no connection to Alsace or the surrounding area—and which may also have vexed the eighteenth-century viewers. These include explicitly naked human figures, in particular a Sheela-na-gig (fig. 5). Sheela-na-gigs are naked female figures with grotesque or monstrous features that overtly display their genitalia. The Marienhafe Sheela-na-gig, for example, is completely nude and sits with her legs open and vulva exposed. Her hands are on her knees, elbows jutting outward. Her oversized and bald head thrusts downwards towards her breasts, completely obscuring her neck, and her enormous ears protrude from her head. Though Sheela-na-gigs are specifically



6 Martin Heinrich Martens, sketch of a male Sheela-na-gig and other figures at Marienhafe, 1829

female, Martens sketched a male figure with similar features and in the same position—legs splayed and genitalia exposed—at Marienhafe (fig. 6). He also recorded two megaphallic males, who have bodies similar to this figure's but wield clubs and are portrayed in a crawling position.[38] The architect was scandalized by these figures, noting in a lecture that the Marienhafe frieze included "dirty pictures, individual figures of the male and female sex in a highly obscene position."[39] It was not until the 1970s that scholars began to study Sheela-na-gigs seriously and make arguments regarding their significance and function, for example as apotropaic symbols, warnings against sexual immorality, or folk symbols of fertility.[40] The significance of the Sheela-na-gig in general is not at issue here. Rather, the following discussion explores the possible heritage of the Marienhafe Sheela in order to demonstrate the frieze's connections to the wider world and make plain the achievements of its sculptors.

With the possible exception of a single figure in Barkhausen (Porta Westfalica), which was carved into a rock face in the Wiehen Hills in the thirteenth century and resembles a standing woman gesturing toward her genitalia, there are no other Sheela-na-gigs in modern Germany.[41] However, they are widespread in the British Isles, especially in Ireland, as well as on the Continent, especially in Spain and western France. The origins of the Marienhafe Sheela are imprecise, and both western France and the British Isles have Sheela-na-gigs that could have been models. It is in France, for example, that Sheela-na-gigs appear alongside male exhibitionists most frequently.[42] In their 1986 study of Sheela-na-gigs and similar figures, Anthony Weir and James Jerman counted at least thirteen pairs of male and female exhibiting figures in France, as well as so many exhibitionist males in general that they stopped counting.[43] Among the pairs that they discovered are the reliefs at Saint-Hilaire in Poitiers, in which the male and female figures, roughly hewn around 1080, appear in flat relief with large heads, prominent ears, and postures similar to the figures at Marienhafe, namely seated and splay-legged.[44] And in the capitals on the church of Saint-Front-sur-Nizonne, also in southwestern France, a

38 For images, see Schomerus 1968 (note 6), pp. 22–23.

39 Schaaf 2000 (note 9), p. 157: "[…] schmutzige Bilder, einzelne Figuren männlichen und weiblichen Geschlechtes in höchst unzüchtiger Stellung."

40 The literature on Sheela-na-gigs is large and growing. Major voices include Jørgen Andersen, *The Witch on the Wall. Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, Copenhagen 1977; Anthony Weir and James Jerman, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, London 1986; Barbara Freitag, *Sheela-na-gigs. Unravelling an Enigma*, London 2004; Theresa C. Oakley, *Lifting the Veil. A New Study of Sheela-na-gigs of Britain and Ireland*, Oxford 2009.

41 This figure has been highly damaged; it is impossible to tell if genitalia were ever carved here. See Daniel Bérenger, "Sheela-na-gig in Barkhausen an der Porta Westfalica? Ein rätselhaftes Felsrelief," in *Archäologie in Westfalen-Lippe*, 2012, pp. 125–128.

42 See maps in Weir and Jerman 1986 (note 40), especially map VI, pp. 134–135.

43 Ibid., p. 17.

44 Ibid., pp. 21 and 86–87, pl. 39.

nude man and woman are likewise squatting and splay-legged, the female resting her hands on her knees.[45]

In the British Isles, Sheelas are often isolated figures and almost never appear with an exhibiting male counterpart.[46] In general, the gestures made by Sheela-na-gigs on the British Isles also differentiate them from the Marienhafe Sheela. While the Marienhafe exemplar rests her hands on her knees, the Sheelas of the British Isles almost always have at least one hand, if not both, pulling at or somehow engaged with the vulva.[47] In comparison, while some French Sheelas pull at the vulva, most of them do not.[48] At the same time, the details of the Marienhafe Sheela's grotesque face, especially her long nose, slit mouth, and protruding ears, do indeed resemble Sheelas from the British Isles.[49] Her distended belly with a visible naval also has its counterpart in the British Isles, especially in Ireland.[50]

Even in her grotesqueness, the Marienhafe Sheela is exceptionally beautiful. Unlike many Sheelas on the British Isles, the Marienhafe Sheela was carved by a skilled sculptor. While the Sheelas of the British Isles tend to be roughly hewn, with little regard for the modelling of the body, the ears of the Marienhafe Sheela are carefully articulated, as are her fingers, the curve of her calves, and her rounded belly. Whatever its source, the Sheela at Marienhafe must have represented a cosmopolitanism that only the well travelled could have recognized. Unusual, grotesque, and yet beautifully carved, the Sheela-na-gig and her male counterparts lent their church an air of distant lands. In their very existence, the Marienhafe Sheela-na-gig and her male counterpart are superlative—the first and only in the region. They, too, testify to the ambition of the Marienhafe frieze.

Circulation

Like the animal procession reliefs, then, the Sheela-na-gig offers visual confirmation that East Frisia was engaged with the wider world. The Sheela-na-gig is particularly important in this respect, for, to my knowledge, Sheela-na-gigs are a strictly sculptural phenomenon. They do not feature in manuscripts, metalwork, or other mobile objects, nor are they

45 Ibid., p. 86, pl. 38.

46 See maps I and II in ibid., pp. 126–128 and Freitag, 2004 (note 40), p. 1. One exception of an English Sheela-na-gig with a male figure is found in the reliefs at the church of Whittlesford near Cambridge. See Weir and Jerman 1986 (note 40), p. 23.

47 Weir and Jerman even organized Sheelas according to how their hands engaged with their vulvas. See Weir and Jerman, 1986 (note 40), pp. 12–13. For a catalogue complete with images of British and Irish Sheela-na-gigs, see also Oakley 2009 (note 40), pp. 89–186.

48 See the list in Weir and Jerman 1986 (note 40), p. 20.

49 Weir and Jerman made a similar comparison, although they also argued that the gesture of the Marienhafe Sheela is like those of the British Isles, which is not supported by the visual evidence. See Weir and Jerman 1986 (note 40), p. 125.

50 Oakley 2009 (note 40), p. 8.



7 Marienhafe, St Mary (Störtebekerkammer), donor figure, mid-13th century

described in literature. And like the animal procession, it is unclear how the Marienhafe Sheela-na-gig arrived in East Frisia. The narrative of the Lion's Bath seems to have been copied quite precisely. Did other scenes travel by model book or sketchbook, or rather by someone highly familiar with them? East Frisians did indeed travel. They were active traders, for example. Westphalia, easily accessible through the river Ems, was an important region for East Frisian trade, as were Bremen and Hamburg, but the East Frisians also travelled farther afield, including to the British Isles.[51] A trader from Emden was recorded in

51 Harm Wiemann, "Niedersächsische Wirtschafts-und Sozialgeschichte Ostfrieslands," in Jannes Ohling (ed.), *Ostfriesland im Schutze des Deiches*, 12 vol., Pewsum / Leer 1969-2003, vol. 1, Karl-Heinz

London in 1224,[52] and a late thirteenth-century hoard of English, Scottish, and Irish sterling, as well as Westphalian coins, was found in the early twentieth century in Norden, just 10 kilometres from Marienhafe.[53] East Frisian traders were also present in the harbour of Bruges in the mid-thirteenth century.[54] Furthermore, products from the Upper Rhine made their way northward on the Rhine. While there is no record of it in East Frisia, Alsatian wine was shipped as far away as Denmark and England, right in the area of East Frisia.[55]

Trade indicates that East Frisia was not completely isolated, but it does not, of course, explain how sculptures similar to works located in the crypt of the Basel Minster appeared so far north. For such elaborate church decoration, one would expect the intervention of a wealthy patron, whether ecclesiastic or lay. Lay patronage seems particularly likely, given that Marienhafe's surviving fragments include a lay female donor figure (fig. 7). Although her head is missing, a long braid on her back identifies her as female and lay, while her profile posture and the architectural model she holds mark her as a donor. Who she is, however, remains a mystery. Neither monastery nor cathedral, Marienhafe has little historical record. For the time being, then, the greatest evidence for East Frisia's connection with Alsace as well as with western France or the British Isles remains the sculptures themselves.

Avenues and Dead Ends

As part of his effort to study the monuments of East Frisia, Fastenau pasted newspaper clippings and other texts into his manuscript *Bau- und Kunstdenkmäler*, including newspaper articles on the Marienhafe church and notes on where some of the lost sculptures may be. Fastenau does not seem to have followed up on all of the questions or leads that arose from these clippings, as he does not describe if or how they were resolved. I have

Sindowski, *Beiträge zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des ostfriesischen Küstenklandes*, Leer 1969, pp. 379–500, here pp. 382–386.

52 See Carl-Hans Hauptmeyer, "Niedersächsische Wirtschafts- und Sozialgeschichte im hohen und späten Mittelalter (1000–1500)," in Ernst Schubert (ed.), *Geschichte Niedersachsens*, 4 vol., vol. 2, part 1: *Politik, Verfassung, Wirtschaft vom 9. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert*, Hanover, 1997, pp. 1041–1279, here pp. 1205 and 1210; Hajo van Lengen, "Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters," in Jannes Ohling (ed.), *Ostfriesland im Schutze des Deiches*, 12 vol., Pewsum / Leer 1969-2003, Klaus Brandt et al., *Geschichte der Stadt Emden von den Anfängen bis 1611*, Leer 1994, pp. 61–159, here p. 68. Hermann Bächtold, *Der norddeutsche Handel im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert*, Berlin 1910, p. 232.

53 Anton Kappelhoff, "Friesische 'Schuppen'? Zum Geldumlauf Frieslands im 14. Jahrhundert," in *Hamburger Beiträge zur Numismatik* 20, 1966, pp. 433–446, especially pp. 443–444. Wiemann 1969 (note 51), p. 386.

54 Wiemann 1969 (note 51), p. 385.

55 Médard Barth, *Der Rebbau des Elsass und die Absatzgebiete seiner Weine*, 2 vol., Strasbourg 1958, vol. 1, pp. 354–407, here especially pp. 355–356, no. 24. Gottfried of Viterbo, who travelled with Frederick Barbarossa, wrote that Alsatian wines reached England and Denmark.



8 Crépy (near Laon), Notre Dame, nave pillar with animal battles, 13th century

been able to pursue a few of these avenues and am sharing the results here, including the dead ends, so that other researchers interested in Marienhafe might focus their efforts on avenues unexplored.

One of the newspaper articles affixed to the manuscript's pages was written by Fastenau himself, in which he recounts in considerable detail a lecture on the church and its sculptures, given by Pastor Dr. Reimers.[56] Towards the end of his talk, Reimers remarked that he had seen sculptures similar to Marienhafe's in the church of Crépy near Laon in France. It is unclear what Fastenau made of the comparison, and he otherwise makes no mention of Crépy in his manuscript. The village of Crépy has two medieval churches, but Reimers must have meant the church of Notre-Dame, which dates to the thirteenth and fourteenth centuries. This church has fallen into extreme disrepair and has only few sculptures, but Reimers seems to have been referring to sculptures on the capital level of a pillar on the northwestern end of the nave (fig. 8). These include a series of animals and fantastic creatures in the heat of battle, bearing swords and shields. Yet there is little more than a general resemblance to the Marienhafe frieze, where animals and fantastic creatures likewise engage in battle. A connection to Crépy does not need further pursuit.

56 Fastenau 1930–1938 (note 11), pp. 424–426, here p. 426.

Research on the Marienhafe sculptures not only entails examining their origins or influences but also their present locations. As described above, East Frisian residents gathered a number of the sculptures a century ago, but there may be more. Though eighteenth- and nineteenth-century attitudes toward the Marienhafe frieze are largely marked by disdain or disregard, some sculptures were evidently valued enough to be displayed immediately after the church was dismantled. A swan relief from the frieze was discovered on a carpenter's house in nearby Norden and purchased by the Marienhafe pastor at the beginning of the twentieth century, while other families also returned sculptures that were in their possession.[57] A short message that a pastor by the name of Lüpkes wrote to Jan Fastenau in 1932 also describes some of these works and others, including sculpture possibly from Marienhafe in the home of the Aurich magistrate Conring.[58] Fastenau does not clarify if he contacted the Conring family or if they ever returned a sculpture to the Marienhafe church. The home in question is still owned by the Conring family today, and one of the family members told me that nothing resembling the Marienhafe sculptures is currently in the house.[59]

Lüpkes's message suggests that some Marienhafe sculptures may still be found, for he notes that a public auction of sculptures was held in 1834. He is not the only person to report that the sculptures were sold. In an epilogue to a pamphlet on the history of the Marienhafe church, published in 1932, H. Backer wrote, "As far as the figurative decoration was still in good condition, it is said to have been sold, namely to the Dutch."[60] Neither text gives further details on the sale or on any document that attests to it. Yet both suggest that fragments of the Marienhafe frieze may be found again, especially since Backer implies that the reliefs were valued specifically for their images. Even without any future recovery, the surviving fragments and drawings of the Marienhafe frieze testify to the ambitious nature of East Frisian sculpture, especially the Renart reliefs and the Sheela-na-gig, which would scandalize some future viewers and leave others, myself included, with lingering questions.

57 Bents, Boumann, Janssen, and Seidel 2009 (note 2), p. 334.

58 Fastenau 1930–1938 (note 11), p. 462.

59 Private correspondence with Werner Conring, Aurich, 14 February 2015.

60 H. Backer, *Die alte Kirche von Marienhafe*, Norden 1932, p. 16: "So weit der berühmte Figuren-Schmuck noch gut erhalten war, soll er verkauft worden sein, namentlich an Holländer."

Image p. 94: August von Halem, *View of the church of Marienhafe during the destruction of 1829*, lithography, before 1842, 45 cm × 63 cm, detail)



Eastern Splendour, Western Longings: Italian Silks of the 14th and 15th Centuries and Their Imagery

Kathrin Müller

An Italian silk manufactured probably in the second half of the fourteenth century and today belonging to the Musée de Cluny in Paris shows a pattern that is essentially made up of two scenes, each duplicated symmetrically and featuring a plant, a woman, and an animal (fig. 1).[1] In its original state, the dark brown figures were golden elements surrounded by the once vibrant green and white motifs of the pattern against a red or rose ground. The upper scene of the piece shows a woman thrusting her body downward from a bundle of tall grass. She holds onto one of the stems with one hand and thus steadies herself in order to grab the lion below her by its mane. What is striking about this scene is the woman's boldness and strength. Not only does she demonstrate confidence while in a rather precarious pose, but she also dares to oppose a ferocious animal with her bare hands. The other scene, in contrast, conveys serenity and ease. Here the woman is standing upright against the trunk of a palm, resting one hand on her leashed dog and picking a piece of fruit with the other. The dog's excitement should not be misunderstood as a disturbance of the woman's calm state, as its species and the leash indicate that this is her lead dog ("limier"), that is, a highly trained dog used for the hunt, to track down game.[2] The dog in the pattern seems to be hoping that its mistress is picking a treat for it. The contrasts between the two scenes are thus manifold: intimacy versus enmity, the domesticated animal versus the wild one, physical recreation versus strain and agitation, and the amenities of nature, signified by the fruits of the palm, versus the harshness of nature, signified by the conflict between the woman and the lion.[3]

1 Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, inv. no. Cl. 3076. Sophie Desrosiers, *Soieries et autres textiles de l'antiquité au XVIe siècle*, Paris 2003, cat. 199.

2 Jacques Bugnion, *Les chasses médiévales. Le brachet, le lévrier, l'épagneul, leur nomenclature, leur métier, leur typologie*, Gollion 2005, p. 137.

3 It is thus not primarily an "opposition entre nature et culture" as suggested by Desrosiers 2003 (note 1), cat. 199.

Kathrin Müller, « Eastern Splendour, Western Longings: Italian Silks of the 14th and 15th Centuries and Their Imagery », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 115–132, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19040 (2ème version)



1 Lampas silk, Italy, second half of the 14th century, 49 × 30,5 cm, Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge

All of this suggests that the imagery of this pattern was well thought out and far from randomly assembled. Two aspects thus characterize this textile: it is made of luxurious materials, namely silk and gold, and it is endowed with an elaborate figurative program. In the following, with a focus on both of these aspects, I will discuss the fascination that silk held for the Western European elite of the fourteenth and early fifteenth centuries and will examine the imagery devised for silk fabrics. I will argue that figured silks were far more than merely sumptuous textiles signalling material wealth and high social status. Specifically, they made it possible for the European elite to participate materially or physically in the abundance of the East, and at the same time to turn this abundance into a distinguishing mark of Western identity.

The silk fabrics I will consider here are European products. They were manufactured in northern Italy, where silk production went back to the High Middle Ages, with Lucca as its centre.[4] After political upheavals forced weavers to leave Lucca in the early fourteenth century, silk weaving was established on a grand scale in Venice, and on a more modest scale in Bologna, Florence, and Genoa. Ultimately, several northern Italian cities, among them Milan and Siena, had their own silk production. From the fourteenth to sixteenth centuries, the Italian silk industry dominated the European market. The raw material was imported from the Eastern Mediterranean, the regions of the Black Sea, and Iran, with only a small amount coming from Italian sericulture.[5] From the beginning, the motifs incorporated into the patterns of the Italian fabrics likewise came from overseas.[6]

4 Luca Molà, "A Luxury Industry. The Production of Italian Silks 1400–1600," in Bart Lambert and Katherine Anne Wilson (eds.), *Europe's Rich Fabric. The Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and Neighbouring Territories (Fourteenth–Sixteenth Centuries)*, Farnham/Burlington 2016, pp. 205–234; Lisa Monnas, *Merchants, Princes, and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550*, New Haven/London 2008, pp. 4–8; David Jacoby, "Dalla materia prima ai drappi. Bisanzio, il Levante e Venezia. La prima fase dell'industria serica veneziana," in Luca Molà, Reinhold C. Mueller, and Claudio Zanier (eds.), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal bacco al drappo*, Venice 2000 (Presente storico, 2), pp. 265–304; Luca Molà, The Silk Industry of Renaissance Venice, Baltimore/London 2000; id., *La comunità dei Lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo medioevo*, Venice 1994.

5 Molà 2016 (note 4), pp. 209–213; Jacoby 2000 (note 4), pp. 270–275; id., "Genoa, Silk Trade and Silk Manufacture in the Mediterranean Region (ca. 1100–1300)," in Anna R. Calderoni Masetti, Clario di Fabio, and Mario Marcenaro (eds.), *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII–XV secolo*, Bordighera 1999 (International Institute for Ligurian Studies, Atti dei convegni, 3), pp. 11–40; id., "Silk Crosses the Mediterranean," in Gabriella Airaldi (ed.), *Le vie del Mediterraneo. Idee, uomini, oggetti (secoli XI–XVI). Genova, 19–20 aprile 1994*, Genoa 1997, pp. 55–79, here pp. 71–79.

6 For the cross-cultural trade in silks and the exchange of techniques, patterns, and terminology, see the studies by David Jacoby, especially "Oriental Silks at the Time of the Mongols. Patterns of Trade and Distribution in the West," in Juliane von Fircks and Regula Schorta (eds.), *Oriental Silks in Medieval Europe*, Riggisberg 2016 (Riggisberger Berichte, 21), pp. 92–123; "Oriental Silks Go West. A Declining Trade in the Later Middle Ages," in Catarina Schmidt Arcangeli and Gerhard Wolf (eds.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venice 2010 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut, 15), pp. 71–88; "Silk Economic

The design that made the silks from Lucca famous was in fact a 'Mediterranean' pattern also used by weavers in the Levant and Spain.[7] It owed its imposing effect to the rigidly symmetrical arrangement of largescale pairs of animals—such as peacocks, griffins, or eagles—and ogival plant forms. This pattern type changed rather dramatically when, at some point, probably in the early fourteenth century, Italian weavers began to draw inspiration from silks imported from Central Asia and Greater Iran.[8]

The prime example of such an imported silk is a fabric that was manufactured in Central Asia, probably in the first half of the fourteenth century, and found its way to Europe—namely to the German city of Stralsund on the Baltic Sea, where it was used at the beginning of the fifteenth century for a dalmatic and a tunic.[9] The pattern shows two creatures woven in gold on a red ground: a winged, lion-like quadruped flying toward a contorted serpentine dragon, each with an open snout and long tongue and stabilized by a large leaf attached to its body and surrounded by small foliage. The fierce-looking animals are integral parts of a deliberately asymmetrical, sinuous structure that creates an effect of vivacity and movement. Italian weavers adopted this type of pattern and created similarly dynamic designs, as seen, for example, in a fabric from a dalmatic from Halberstadt featuring exotic birds and 'European' dragons in between serpentine plant stems.[10] However, this did not become the dominant pattern type of he fourteenth

and Cross-Cultural Artistic Interaction. Byzantium, the Muslim World, and the Christian West," in *Dumbarton Oaks Papers* 58, 2004, pp. 197–240. See also Lisa Monnas, "The Impact of Oriental Silks on Italian Silk Weaving in the Fourteenth Century," in Lieselotte E. Saurma-Jeltsch and Anja Eisenbeiß (eds.), *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia*, Berlin/Munich 2010, pp. 27–29 and 65–89.

7 See, for example, Karel Otavský and Anne E. Wardwell, *Mittelalterliche Textilien II. Zwischen Europa und China*, Riggisberg 2011 (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung, 5), cat. 55–57 (Karel Otavský).

8 Jacoby 2016 (note 6); id., 2010 (note 6); Monnas 2010 (note 6); Anne E. Wardwell, "Indigenous Elements in Central Asian Silk Designs of the Mongol Period, and Their Impact on Italian Gothic Silks," in *Bulletin du CIETA* 77, 2000, pp. 87–98; ead., "Panni tartarici. Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries)," in *Islamic Art. An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World* 3, 1988–1989, pp. 95–173; ead., "Flight of the Phoenix. Crosscurrents in Late Thirteenth- to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs," in *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 74/1, 1987, pp. 2–35; Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 2 vol., Berlin 1913, vol. 2, pp. 46–57 and 69–74; id., "Chinesische Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Seidenkunst Italiens," in *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 33, 1912, pp. 176–192.

9 Stralsund, Stralsund Museum, inv. no. 1862:14; Copenhagen, Designmuseum Danmark, inv. no. B 129 (1930). Juliane von Fircks, *Liturgische Gewänder des Mittelalters aus St. Nikolai in Stralsund*, Riggisberg, 2008, cat. 17 and 17a.

10 Halberstadt, Dommuseum, inv. no. 194. *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Harald Meller, Ingo Mundt, and Boje E. Hans Schmuhl (eds.), Regensburg, 2008, cat. 69 (Annemarie Stauffer).



2 Lampas silk, Italy, second half of the 14th century, 30,9 × 19,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

and early fifteenth centuries. Rather, the interest in this new kind of textile ornament initiated a process by which a variety of elaborate new patterns were invented. Some of them—such as one piece with exotic birds (fig. 2)—readily betray their origins;[11] others borrow and change motifs from imported models, such as the flying animals, which in a

11 New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 12.55.1. See the catalogue entry on a different piece of the same fabric in Cologne, Museum für Angewandte Kunst Köln, in Barbara Markowsky, *Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts*, Cologne 1976 (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, 8), cat. 11.

fabric now in Boston have been turned into dogs soaring over castles.[12] Moreover, some pieces retain a symmetrical pattern structure and thus contain both spirited and static elements, as in the example at the opening of this essay.

Figured Silks as Visual Media

My rather arbitrary choice of examples by no means covers the whole spectrum. Although surely only a small portion of the figured silks produced during the period in question have come down to us, the astonishingly large number we have at our disposal testify to an impressive range of patterns, with motifs taken from nature, in particular the world of animals, and from court life, in particular the hunt and courtly love.[13] Today most of the silks can be found in museum collections or church treasuries. In the latter case, some have survived as (parts of) liturgical vestments or other types of liturgical cloth, representing one of the several usages of figured silks in the fourteenth and early fifteenth centuries.[14] They were also used in prestigious secular garments and, though presumably to a lesser extent, items of interior decoration, such as pillowcases or, in royal households and those of the higher nobility, bed canopies.[15] Sometimes the silk of a secular garment was reused for a liturgical vestment or cloth.[16] Yet even when new figured silk was donated to a liturgical context, it usually featured secular patterns with animals and plants or even overtly courtly topics such as the courtly hunt or love. The market thus catered first and foremost

12 Boston, Museum of Fine Arts, inv. no. 35.84. Adèle Coulin Weibel, *Two Thousand Years of Textiles. The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York 1952, cat. 199.

13 To this day, the most comprehensive overview can be gained from publications from around 1900, such as: von Falke, 1913 (note 8), vol. 2; Julius Lessing, *Die Gewebesammlung des königlichen Kunst-Gewerbe-Museums zu Berlin*, 7 vol., Berlin, 1900–1909; Friedrich Fischbach, *Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert*, 5 vol., vol. 1–3, Wiesbaden, 1901.

14 One of the most impressive collections of late medieval liturgical vestments made of figured silks belonged to the Church of St. Mary in Gdańsk (Danzig), Poland. See Walter Mannowsky, *Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche*, 5 vol., Berlin/Leipzig, 1931–1938. Parts of this collection are preserved at the Muzeum Narodowe w Gdańsku, the St. Annen-Museum in Lübeck, and the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. See also the liturgical vestments from the Church of St. Nicolai in Stralsund now in the Stralsund Museum, catalogued by von Fircks, 2008 (note 9). For a recent case study of the liturgical usages of (presumably) oriental silks, see Evelin Wetter, "Perceptions of Oriental Silks at the Court of the Bohemian Kings during the Fourteenth Century," in von Fircks and Schorta (eds.), 2016 (note 6), pp. 195–212.

15 Katherine Anne Wilson, "'In the chamber, in the garde robe, in the chapel, in a chest.' The Possession and Uses of Luxury Textiles. The Case of Later Medieval Dijon," in Lambert and Wilson 2016 (note 4), pp. 11–33; Françoise Piponnier, "Usages et diffusion de la soie en France à la fin du Moyen Âge," in Simonetta Cavaciocchi (ed.), *La seta in Europa sec. XIII–XX. Atti della 'Ventiquattresima Settimana di Studi,' 4–9 maggio 1992*, Prato/Florence 1993 (Atti delle 'Settimane di Studi' e altri Convegni, 24), pp. 785–800.

16 See, for example, von Fircks 2008 (note 9), cat. 15 and 15a.

to the needs and tastes of the aristocratic world. What should be stressed here is that the demand for such multifaceted imagery in woven silk was specific to the fourteenth and first half of the fifteenth centuries. There had been no such demand previously, and later the situation would change yet again with the emergence of velvet as the preferred luxury fabric and of the so-called pomegranate pattern.[17] But in in the fourteenth and first half of the fifteenth centuries, and within the context of the aristocratic world, figured silk was expected to be a visual medium. I am interested in specific aspects of this medium, namely the expectations of the noble clients, the promise held by the figured silks, and the ideal worlds they helped to shape.

To be sure, textile historians have acquired broad knowledge on the Italian silk industry of this period, on the origins of and changes in the patterns, and on the courtly themes addressed in them. However, at least since Otto von Falke's seminal study of ornament in silk weaving, entitled *Kunstgeschichte der Seidenweberei* and first published in 1913, the field of textile history has believed in a set of anthropological, commercial, and social constants that have seemed to make further questioning unnecessary.[18] One of these beliefs is that whenever highly valued portable objects such as silks travel, their designs are copied. According to this universal law, there is no need to ask about specific motifs.[19] Another is that precious things from far away generally arouse interest and find a ready market. Consequently, it is assumed that the Italians produced a great variety of figured silks, some with exotic elements, because they sold well.[20] And lastly, since these luxurious fabrics have always been exclusive goods capable of serving the nobility as status symbols, it is assumed that their imagery always relates to the aristocratic world. With these ready notions, the field of textile history seems both to have adopted and distorted concepts of art history dating from the late nineteenth century, for example, Heinrich Wölfflin's idea of ornament as "the flowering of a force that is beyond duty."[21] Likewise, Alois Riegl assumed ornament's functional and representational freedom and

17 For this later development see Monnas 2008 (note 4), pp. 96–215.

18 von Falke 1913 (note 8).

19 This traditional approach has become all the more questionable as art historical research has embarked on more profound discussions of cross-cultural artistic interaction and the politics of identity. As a departure point, see Eva Hoffmann, "Pathways of Portability. Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Centuries," in *Art History* 24, 2001, pp. 17–50.

20 While Jacoby, for example, convincingly argues that the success of imported silks induced Italian entrepreneurs and weavers to secure their market share, that is, to produce similar fabrics, his notion of the customers' interest in the exotic remains rather unspecific: "The strong fascination with the Orient, the pronounced taste for bright and lustrous colours, the sheen provided by gold and silver threads, and the exotic patterns adorning the new types of Oriental silks ensured their success and a broad diffusion in courtly circles and among urban elites." Jacoby 2010 (note 6), p. 73. For commercial considerations, see id., 2016 (note 6), pp. 110–116; id., 2010 (note 6), pp. 77–78; id., 2004 (note 6), pp. 215–223.

21 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, PhD thesis, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich 1886; Jasper Cepl (ed.), Berlin 1999, p. 38: "das Aufblühen einer Kraft, die nichts mehr zu leisten hat."

appreciated it as the most unspoiled indicator of the *Formgefühl* or *Kunstwollen* specific to a stylistic phase or mental state.[22] Textile historians have similarly understood the ornamentation of late medieval Italian silks as a symptom of a "late medieval fantasy"[23] or "boundless Italian imagination."[24]

These notions are all the more questionable in light of scholarship stressing the great efforts that had to be made to adjust the mechanics of a drawloom in order to produce each new, elaborate pattern. This complex process involved many steps and required artisans and assistants with specific knowledge and training. The pattern had to be drawn, and the drawing then translated into a scheme for the adjustment of the drawloom. This adjustment had to be carried out by an experienced weaver, who needed the help of assistants, so-called drawboys, for the final weaving of the pattern.[25] The textile historian Brigitte Tietzel has claimed that the fact that the process of preparing the drawloom "could take even months makes clear that, already for this technical reason alone, a rapid change of fashion, that is, of the patterns, seems unlikely."[26] In the fourteenth and early fifteenth centuries, however, silk weaving was all but a conservative craft. On the whole, the technical elaboration, variety of motifs, and range of themes suggest that figured silks—whether used as garments or interior decorations, commissioned as gifts or bought for personal use—shaped and contributed to specific aspects of elite culture and identity. In the following, I will investigate the taste for the exotic more closely.

The Appeal of the East

In fourteenth-century Western Europe there was a keen awareness of the fact that imported silks came from the East. This is evident in the nomenclature employed for different types of silks in inventories and weavers' statutes. There were, for example, *panni tartarici*,

22 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893. See Debra Schafter, "From Medieval Metaphor to Modern 'Kunstwollen.' The Nineteenth-Century Transformation of Ornamental Perception," in Ralph Dekoninck, Caroline Heering, and Michel Lefftz (eds.), *Questions d'ornements, XV–XVIII^e siècles*, Turnhout 2013, pp. 22–30, here pp. 26–28; Frank-Lothar Kroll, "Ornamenttheorien im Zeitalter des Historismus," in Isabelle Frank and Freia Hartung (eds.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich 2001, pp. 163–175, here pp. 167–168.

23 Monique King and Donald King, *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AC*, London/Boston, 1990, pp. 43–67.

24 Wardwell 2000 (note 8), p. 95. In the words of Falke 1913 (note 8), pp. V–VI: "Mit den Seidenstoffen wanderten spätantike Ornamente nach Persien, persische Muster nach Byzanz und nach China, chinesische wieder zurück in das Gebiet des Islam von Iran bis Andalusien und nach Italien, überall die Phantasie der Empfänger mit den Gedanken weit entlegener Nationen befruchtend."

25 Monnas 2008 (note 4), pp. 8 and 41–44.

26 Brigitte Tietzel, *Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, Cologne 1984 (Kataloge des Deutschen Textilmuseums Krefeld, 1), p. 11.

cloths of gold and figured or plain silks from Mongol territories whose inhabitants were called Tartars; *panni de Tars* or *de Turky* from Tarsus in the Armenian Kingdom of Cilicia and from Turkish-ruled territories in Asia Minor; *suriani* from Syria; *damaschini* from Damascus; and *saracinati*, Saracen silks, from Muslim territories in the Middle East.[27] These terms evoked a mental map of a very broad scope, extending from the Far and Middle East to the regions *outremer*, that is, the Levant. The merchants of northern Italy, the majority of them Venetian and Genoese, were based at all the major maritime trading posts from the Eastern Mediterranean to the Black Sea and had established networks of long-distance commerce.[28] However, the East had become somehow familiar to those at home as well. It was precisely the royal, noble, and patrician clientele of the silk weavers who purchased travel accounts, a rather new type of literature at the time. There also existed a cherished tradition of literature about travelling heroes such as Alexander the Great or the Knights of the Round Table.[29] In 1298, however, with the help of the romance writer Rustichello da Pisa, Marco Polo, a member of a Venetian family of merchants, recorded his *Devisement du monde*, an account of his voyage to and his stay at the court of Kublai Khan in which he offered firsthand insights, though with subtle elements of chivalric romance.[30] His text was a huge success. Originally written in Franco-Italian, from as early as the beginning of the fourteenth century onward, the text also circulated in French, Latin, Tuscan, and Venetian. The number of surviving manuscripts amounts to more than 140.[31] Recent

27 Jacoby 2016 (note 6), pp. 93, 100, 110f.; Jacoby 2010 (note 6); Monnas 2008 (note 4), pp. 13–14; Wardwell 1988–1989 (note 8).

28 Jacoby, 2016 (note 6), pp. 94–105, stressing that "[...] undue importance has been ascribed to the trading of Western merchants in Mongolian territories, in a skewed Eurocentric perspective." Ibid., p. 104. From the older literature, see Jacques Paviot, "Les marchands italiens dans l'Iran mongol," in Denise Aigle (ed.), *L'Iran face à la domination mongole*, Teheran, 1997, pp. 71–86; Roberto S. López, "Nouveaux documents sur les marchands italiens en Chine à l'époque mongole," in *Comptes rendus des séances. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 121, 1977, pp. 445–458; Michel Balard, "Precursori di Colombo. I Genovesi in Estremo-Oriente nel XIV secolo," in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Colombiani, 13 a 14 ottobre 1973*, Genoa, 1974, pp. 149–164; Luciano Petech, "Les marchands italiens dans l'empire mongol," in *Journal asiatique* 250, 1964, pp. 549–574.

29 Helen Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature, Chichester, 2012; Z. David Zuwiyya (ed.), A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2011 (Brill's Companions to the Christian Tradition, 29).

30 Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, Gabriella Ronchi (ed.), Milan 1982. What was new about Marco Polo and his travel account was "the lay observer's personal observations – which challenged with its enormous popularity a fairly recent tradition of missionary discourse." Joan-Pau Rubiés, *Travel and Ethnology in the Renaissance. South India through European Eyes*, 1250–1625, Cambridge 2000, p. 46. In addition to the studies cited below, from the vast literature on the Devisement, see especially Kim M. Philips, *Before Orientalism. Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing*, 1245–1510, Philadelphia 2014; Simon Gaunt, *Marco Polo's 'Le Devisement du monde.' Narrative Voice, Language and Diversity*, Cambridge 2013 (Gallica, 31); John Larner, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New York/London 1999.

31 Christine Gadrat, *Lire Marco Polo au Moyen Âge. Traduction, diffusion et réception du 'Devisement du monde,'*



3 Marco Polo, *Devisement du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, ca. 1410–1412, fol. 29v, wondrous races



4 Marco Polo, *Devisement du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, ca. 1410–1412, fol.76v, dog-headed people in the Bay of Bengal negotiating over sacks of merchandise

studies investigating the readership of the *Devisement du monde* have shown that the account reached all strata of elite society in Western Europe—regular as well as secular clerics, merchants, princes, urban patricians, and university scholars.[32] In 1373, the French king Charles V owned no fewer than five copies; his brother John, Duke of Berry, at least three. One of these was the well-known, sumptuous copy now in the Bibliothèque nationale de France (ms. fr. 2810), which John the Fearless, Duke of Burgundy, had commissioned for himself but then gave to his uncle in 1413 as a New Year's gift.[33]

Marco Polo's book was read for both entertainment and instruction. Its adventures and anecdotes and descriptions of rare, novel, and strange things inspired pleasure and delight. Moreover, the book contained geographic and ethnographic information that was thought to be reliable.[34] To a certain extent, the audience expected Marco Polo to confirm the traditional notion of the East as a region full of *mirabilia* by reporting on his encounters with marvellous creatures, such as members of the well-known wondrous races with oversized extremities or heads of dogs. It should be stressed, however, that this traditional view does not prevail in the *Devisement*. The wondrous races shown in the miniature on fol. 29v of ms. fr. 2810 (fig. 3), for instance, are not even mentioned in the text. Rather, whereas Marco Polo referred in this chapter to a "native tribe" (*sauvaje jens*) that lived on animals, mainly deer, which they also rode, the miniaturist resorted to an established iconography.[35] Other miniatures, however, do illustrate aspects specific to Marco Polo's account. In her study on the notion of the Indies in the medieval West, Marianne O'Doherty convincingly argues that the miniatures in early fifteenth-century manuscripts of the *Devisement* "invite their audience to consider a world bound together by a common interest in the trade in luxury goods."[36] Even the dog-headed people living on an island in the Bay of Bengal in the Indian Ocean are part of the global community of merchants. In the miniature on fol. 76v of ms. fr. 2810, they are negotiating over sacks

Turnhout 2015 (Terrarum orbis, 12), pp. 13–111; Consuelo Wager Dutschke, *Francesco Pipino and the Manuscripts of Marco Polo's 'Travels,'* PhD thesis, University of California, Los Angeles, 1993, pp. 20–42 and 262–1018.

32 Gadrat 2015 (note 31), pp. 113–241; Marianne O'Doherty, *The Indies and the Medieval West. Thought, Report, Imagination*, Turnhout 2013 (Medieval Voyaging, 2), pp. 105–199; Volker Reichert, *Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter*, Sigmaringen 1992 (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters, 15), pp. 170–196.

33 Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n.r=francais+2810.langFR [accessed: 20.03.2023]. François Avril, "Das Buch der Wunder der Welt. Ms. fr. 2810 der Bibliothèque Nationale de France," in Marco Polo, *Das Buch der Wunder, aus 'Le Livre des Merveilles du Monde,' Ms. fr. 2810 der Bibliothèque Nationale de France, Paris,* Munich 1999, pp. 197–216.

34 Gadrat 2015 (note 31), pp. 147–164; O'Doherty 2013 (note 32), pp. 105–199; Reichert 1992 (note 32), pp. 170–196.

35 Debra Higgs Strickland, "Text, Image, and Contradiction in the *Devisement du monde*," in Suzanne Conklin Akbari and Amilcare Iannucci (eds.), *Marco Polo and the Encounter of East and West*, Toronto/Buffalo/London 2008, pp. 23–59; Rudolf Wittkower, "Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East," in *Oriente Poliano. Studi e conferenze tenute all'Is.M.E.O. in occasione del 7. centenario della nascità di Marco Polo (1254–1954)*, Rome 1957, pp. 155–172.

36 O'Doherty 2013 (note 32), p. 122.



5 Marco Polo, *Devisement du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, ca. 1410–1412, fol. 51r, detail, trade activity along the Yellow River in northern China

of merchandise, possibly spices (fig. 4). On fol. 51r, the trade activity of inhabitants of the cities along the Yellow River in northern China involves the same sacks of produce and a bundle of cloth, possibly silk (fig. 5). Referring to examples such as these, O'Doherty speaks of an "iconography of production and exchange that highlights the exotic sources of European luxury goods."[37]

In the text of the *Devisement*, however, the presence of such goods, especially silk fabrics, is even stronger. Marco Polo constantly praises the Far East as a highly liveable and civilized world due to its natural plenitude and its cultural achievements. Not only does the abundance of nature guarantee a paradisiacal standard of living but, what is more, in many regions the people have very well-established, efficiently practiced, and lucrative high-grade crafts. Literally everywhere, fabrics of silk and gold are produced. One example is the city of Cinghianfu in eastern China whose inhabitants, according to the *Devisement*, "live on trade and crafts; they have ample silk; they make cloth of gold and silk of many kinds. There are rich and great merchants; they have ample game of beasts and birds; they

37 Ibid., p. 134.



6 Marco Polo, *Devisement du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, ca. 1410–1412, fol. 54r, detail, pearls and gems presented to the Great

have great plantations of wheat and of things necessary for life."[38] Marco Polo's perception of the East is still best described by Mary Baine Campbell, a scholar of medieval and Renaissance literature: "Costliness is everywhere; even the peasants dress in embroidered silks and satins. It is a shiny world: it is not wealth simply as wealth that Marco so admires, but wealth as manifested in radiance and colour."[39] Needless to say, the court of the Great Khan was where this sumptuousness reached its height.[40] The splendour of the Khan and his cities and palaces was terrific—and could merely be alluded to in miniatures such as the one on fol. 54r of ms. fr. 2810 referring to the Khan's privileged entitlement to the pearls fished from a river in southwestern China, and showing the ruler himself, his throne, and the interior wall of his cubicle richly covered with textiles (fig. 6). In this passage Marco

38 "[...] vivent de merchandise et de l'art; ils ont soie assez; ils font draps d'or et de soies de maintes façons. Il y a des riches et grands marchands; ils ont gibier de bestes et d'oiseaux assez; ils ont grande plantation de blé et de choses de vivre." Polo 1982 (note 30), p. 509 (XCLIX).

39 Mary B. Campbell, *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400–1600*, New York 1988, p. 108.

40 See, for example, Polo's description of the courtly festivities for the New Year, Polo 1982 (note 30), pp. 425–429 (LXXXIX–XC).

Polo also points out that some luxury items, these pearls included, were designated exclusively for the Khan and would not reach Europe.[41] All in all, for Western imaginations the East described in the *Devisement* was a realm of unheard-of wealth and vibrancy.

Seen in this context, the silks become perceivable as items that made it possible for those in the West to veritably share in the richness of the much-admired East. As objects, the manuscripts, by comparison, offered a much less immediate Eastern experience. Their texts related what someone else had seen, and their miniatures were created according to Western standards. Silks, however, made Eastern luxury materially available in the Western world. The material itself was the basic requirement for the idea of participating in global riches. The point I want to make, however, is that the silks offered—and were used for—much more than just this. What is interesting about the silks is that they also had their own iconography.

Silk Patterns as Gateways to the East

Some of the patterns, in particular those very obviously relying on imported models (fig. 2), enhanced the reference to the East already inherent in the material itself. In other cases, such as that of the silk from the introduction to this essay (fig. 1), a new pattern was created that combined Western and exotic elements: the pattern was used to embed motifs from the Western iconography of the courtly hunt, in this case the lady hunter with her lead dog, in an exotic setting. The palm does not necessarily indicate the Far East, but more plausibly the Near East, since that is where some fourteenth-century Westerners—namely Christian pilgrims—knew date palms from.[42] No matter how geographically specific or unspecific the allusion to the East was meant to be, the natural surroundings of the lady hunter in the pattern are pleasant, as the fruits of the palm are easy to reach and ostensibly delicious. It is a delightful scene. It certainly invited the beholder to imagine engaging in his or her own hunting activities in regions similar to those pictured, places located far away and known for their natural fecundity. The pattern thus offered the opportunity to inscribe oneself—and Western culture as a whole—into an ideal exotic world and, by so doing, offered an intensified sense of belonging or access to that ideal world.[43]

41 Ibid., p. 563 (CLXXV); Campbell 1988 (note 39), p. 108.

42 For example, dates figure in the lists of expenses made by Giorgio Gucci from Tuscany during his pilgrimage in the Holy Land in 1384–1385. Leonardo Frescobaldi, Giorgio Gucci and Simone Sigoli, *Visit to the Holy Places of Egypt, Sinai, Palestine and Syria in 1384*, Theophilus Bellorini and Eugene Hoade (trans.), Jerusalem 1948 (Publications of the Studium Biblicum Franciscanum, 6), pp. 152–156, here p. 154. Marco Polo mentions dates in his description of the Fars province in Southern Iran: "Et la pro[v]ense de coi nos comi[n]son ore est apellé Reobar. Les sien fr[u]it sunt datarl et pome de paraise et pistac et autres fruit, les quelz ne sunt en nostre leu froit." Polo 1982 (note 30), pp. 344–345 (XXXVI).

43 In addition, the second scene, that is, the lady chasing a lion, needs to be discussed in the context of patterns addressing the world of the hunt and the matter of the physically engaged female hunter.



7 Lampas silk, Italy, second half of the 14th century, 25 × 35,5 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art

The same can be observed in the stripe patterns on two silks in Cleveland and Cologne, respectively (figs. 7–8).[44] These fabrics, too, have changed colour over the centuries. Again, the once red or rose ground has turned into the brown beige now visible, and the golden elements into dark brown motifs. Both pieces feature the same narrow band enclosing a compressed exotic bird and a medallion with the distorted Arabic inscription "al-sultan."[45] Patterns with such bands were designed after models imported from Muslim territories. The band itself—and all the more so when filled with exotic motifs—indicated the Eastern origins of the pattern and the silk.[46] In the piece in Cleveland, the area visible below the

44 Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. no. 1977.16; Wardwell 1987 (note 8), pp. 28–29. Cologne, Museum Schnütgen, inv. no. N 236; unpublished.

45 This is the reading according to the online inventory of The Cleveland Museum of Art: URL: http://www.clevelandart.org/art/1977.16? [accessed: 20.03.2023].

46 Stripe patterns go back to the fabrics with honorific inscriptions woven in courtly workshops of Muslim rulers since early medieval times. Both the fabrics and the workshops were called *tiraz*.



8 Lampas (?) silk, Italy, second half of the 14th century, 37 × 22,5 cm, Cologne, Museum Schnütgen

band is patterned with cheetahs sitting in a field of winding stems reminiscent of the sinuous plants in Central Asian patterns. The felines' collars indicate that they are hunting cheetahs—exotic animals that nevertheless relate to the courtly hunt in Western Europe. At the courts of the fourteenth century, cheetahs were rare yet prestigious and sought-after animals that quickly became part of the iconography of the hunt.[47] This pattern thus remains highly exotic while at the same time alluding to the—desired—possession of the exotic animal. In the example in Cologne, however, the narrow bands, an imported element, are used as a framework for a clearly Western motif. Here the cheetahs have been replaced with a dog that stands in front of feathery blades of grass and barks at swimming ducks next to a tower-like structure with more ducks in a nest at its top. This scene probably refers to a specific type of courtly hunt, namely falconry, with dogs flushing the game birds from the pond or river.[48] There is certainly nothing exotic in the scene itself yet it is framed by Eastern pattern devices. This suggests that the narrow, originally golden bands, with their exotic elements, served to radiate Eastern splendour onto the iconography of Western court life. It was through the pattern that the West became part of the ideal East. The medieval literature scholar E. Jane Burns has observed a comparable function in the riches of the East described in high medieval French courtly literature. There, silks, gems, and precious metals were used to "evoke a complex alliance between court life in western Europe and an expansive [East]."[49] Likewise, the imagery of woven silks helped to shape a Western courtly identity that purported knowledge of and participation in Eastern wealth. In sum, the patterns were original creations that shaped and contributed to Western courtly identity and imagination—in this case the 'Easternness' of the West.

Louise W. Mackie, *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th to 21st Century*, Cleveland/New Haven/London 2015, pp. 82–127.

47 Thierry Buquet, "Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom," in *Reinardus* 23, 2010–2011, pp. 12–47; Luigi Messedaglia, "Il pardo da caccia nella poesia, nella storia, nell'arte," in *Atti e memorie della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona* ser. 5/19, 1941, pp. 27–104.

48 Robin S. Oggins, *The Kings and Their Hawks. Falconry in Medieval England*, New York/London 2004, pp. 31–32; Baudouin Van den Abeele, *La fauconnerie au Moyen Âge. Connaissance, affaitage et médecine des oiseaux de chasse d'après les traités latins*, Paris 1994, p. 135.

49 E. Jane Burns, *Courtly Love Undressed. Reading Through Clothes in Medieval French Culture*, Philadelphia 2002, p. 194. See also ibid., p. 11, where she states that in high medieval French lyric and romance texts "courtly players are not simply westerners wearing eastern clothes but are clothed bodies for whom costly silks, gems, and precious metals imported from the east have become intrinsic markers of ostensibly western identities."

Image p. 114: Marco Polo, *Devisement du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, ca. 1410–1412, fol. 51r (detail of fig. 5, p. 127: trade activity along the Yellow River in northern China)
Image p. 133: ibid., fol. 29v (detail of fig. 3, p. 126: wondrous races)





Giants in the Cities: Roland Statues in Late Medieval Germany

Assaf Pinkus

From the fourteenth to the sixteenth century, the urban landscapes of the free Hanseatic and imperial cities of northern Germany were shaped not only by town halls and by the soaring openwork spires of cathedrals but also by colossal statues of the semi-historical figure of Roland, located in markets, city squares, and harbours.[1] As the centrepiece of a new urban silhouette, the sculptures have been perceived as a symbol of civic juridical authority and freedom of trade,[2] as a proclamation of independence vis-à-vis the ecclesiastical institution, and as a visualization of the privileges granted to cities by the imperial court at Prague—in short, as a *signum libertatis* and *signum justitiae*.[3]

This research is supported by the Israeli Science Foundation (grant no. 1566/14) and is part of my project Visual Aggression: Images of Martyrdom in Late Medieval Germany.

1 Around ten sculptures dated to the fifteenth century have survived (for example, in Bremen, ca. 1404; Halberstadt, ca. 1433; Zerbst ca. 1445; and Quedlinburg, ca. 1450) and around thirty are recorded between the fourteenth and fifteenth centuries. For comprehensive surveys and archaeological findings, see Theodor Goerlitz, *Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder*, Weimar 1934; Antonius David Gathen, *Rolande als Rechtssymbole*, Berlin 1960, pp. 10–32; Hans Rempel, *Die Rolandstatuen. Herkunft und geschichtliche Wandlung*, Darmstadt 1989; Wolfgang Grape, *Roland. Die ältesten Standbilder als Wegbereiter der Neuzeit*, Hürtgenwald 1990; Dietlinde Munzel-Everling, *Rolande. Die Europäischen Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, Dößel 2005.

2 For the political function of the statue, see Antonius David Gathen 1960 (note 1), pp. 5–9 and 83–105; Rolf Lieberwirth, "Zum Stand der rechtsgeschichtlichen Beurteilung der Rolandbilder," in *Nordharzer Jahrbuch* 11, 1986, pp. 5–9; Dieter Pötschke, "Ursprung und rechtliche Bedeutung insbesondere der märkischen Rolandstandbilder," in *forum historiae iuris*, 1999, URL: http://www.forhistiur.de/media/zeitschrift/9909poetschke_1.pdf [accessed: 20.03.2023]; Dieter Pötschke, "Fälschung – Dichtung – Glaube. Wie aus Rolanden Rechstssymbole wurden," in Dieter Pötschke (ed.), *Stadtrecht, Roland und Pranger. Zur Rechtsgeschichte von Halberstadt, Goslar, Bremen und märkischen Städten*, Berlin 2002, pp. 177–237; Rita Lejeune and Jacques Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages* [original ed. *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 1966], London 1971, p. 356; Grape 1990 (note 1), pp. 23–48; Munzel-Everling 2005 (note 1), pp. 49–85.

3 The sixteenth-century reception already understood it as such. The historian Philip of Diversis of Ragusa described it in 1534: "Orlandi forma sculpta ensem manu tenentis, in signum justitae, quae ibi exercetur," quoted after Gathen 1960 (note 1), pp. 99–101. The function of Roland as a symbol of Bohemian imperial identity and solidarity was suggested by Munzel-Everling 2005 (note 1), pp. 41–85. See also Lejeune and Stiennon 1971 (note 2), pp. 59–63.

Assaf Pinkus, « Giants in the Cities: Roland Statues in Late Medieval Germany », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 135–153, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19041 (2ème version)

First executed in wood, the statues were replaced with stone versions by the fifteenth century. Each measures about 6 to 10 metres in height and represents a fully armoured knight standing upright with a raised sword in his right hand and a coat of arms attached to his left shoulder. Although Roland's iconography in narrative cycles was highly sophisticated at the time of their production, the statues lack any specific attributes that could identify them as Roland or associate them with the *Chanson de Roland* or any of this figure's other legends; for example, his most distinct attributes—Roland's horn and helm—are never included.[4] Previous studies have consistently focused on the late medieval cult of Charlemagne—and by implication, of Roland—as the key to the political meaning and function of the sculptures. None of these studies, however, have been able to anchor the suggested political resonances in the visual properties of the sculptures themselves. And, though the sculptures are called "Roland" in contemporary sources, one might wonder whether late medieval viewers would have perceived them solely as such, or whether their visual features might have offered additional associations.

Here, I would like to argue that the visual characteristics of the Roland colossi relate to their protective function, to their ontological status as alive, and to magic. These aspects would have aroused in the medieval mind what I term the "colossus imagination," namely the cultural associations that the works' material (wood or stone), medium (colossal sculptures), and topic (mighty giants) evoked for contemporary viewers. Focusing on the Rolands of Bremen, Zerbst, and Stendal, and examining these through the lens of their medium, I shall argue that, through their size and stature, the Roland sculptures projected fabricated memories of colossal statues of the ancient world. More crucially, I argue, they evoked the entire medieval epistemology related to the notion of giants: foreign lands, superhuman creatures, supernatural powers, and magic. Within this framework, the colossal Rolands were viewed as living, protecting, and semi-mythological giants.

The earliest documented freestanding monumental Roland is a wooden statue dated 1342, once located in Hamburg on the *pons Rolandinus* on the Niederelbe, at the heart of the city's maritime trade and navigation.[5] Functioning as a symbol of the city's freedom, it marked the location of the civic juridical process known as *iuxta Rolandum*. Its polychromy was renewed every second year, and in 1375 the city council commissioned the renowned Meister Bertram to repaint it.[6] In 1389, it was replaced with a stone

4 For iconographic surveys, see Robert Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950, pp. 502–513; Grape 1990 (note 1), pp. 12–54; Douglas David Roy Owen, *The Legend of Roland. A Pageant of the Middle Ages*, London 1973, pp. 45–58; Lejeune and Stiennon 1971 (note 2), pp. 270–329 and 354–364. By 1170, the text had been translated into Middle High German by the Bavarian priest Konrad, and in the thirteenth century it appeared in the Nordoberdeutsch version by the Rheinisch poet Der Stricker. See *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Dieter Kartoschke (ed.), Munich 1971; Der Stricker, *Karl der Große*, Karl Bartsch (ed.), Berlin 1965.

5 Heinrich Reincke, "Der Hamburger Roland," in *Nordelbingen* 25, 1957, pp. 55–62.

6 The cost was around twenty-five *Schillinge*. See Munzel-Everling 2005 (note 1), p. 61.



1 Bremen, *Roland*, 1404



2 Bremen, *Roland*, 1404, detail, the so-called "Cripple"

sculpture and relocated "int myddel der Stadt."[7] A similar history is documented for all the early Roland statues. Whether at Magdeburg, Greifswald, Elbing, or Prague, all fourteenth-century Rolands were first erected in wood in proximity to rivers, and were therefore associated with commerce and travel. Each thus constituted a standing colossus watching over the entrance to the city, like the classical Colossus of Rhodes.

Among the many Roland statues, that of Bremen is perhaps the most appropriate to be considered 'giant,' measuring about 10 metres in height (fig. 1). The wooden giant of Bremen stood in the old city marketplace, but it was burned down in 1366 during the city's struggle with the local bishop.[8] Around 1404, the stone Roland was erected in its

7 It was probably transferred to the area around the town hall. It is unknown when exactly it was relocated there; the burgomaster and lawyer Langenbeck mentioned this location in his 1503 gloss to the Hamburger Stadtsrecht. See Goerlitz 1934 (note 1), p. 47.

8 Johann Martin Lappenberg, *Geschichtsquellen der Erzbistum und der Stadt Bremen*, Aalen 1967, p. 114: "Do branden die vygende Rolande vunde gunden der stat nener vryheit vunde besetten dat Osterdore

present place between the competing institutions, the town hall and the cathedral.[9] Here, Roland is represented in a conventional manner. Over his armour he wears a long *Schecke*; his girdle (*Dupsig*) is adorned with roses and its buckle features an angel playing a lute.[10] The shield is framed with an inscription that declares civic freedom.[11] Standing between the town hall and the cathedral and directing his gaze toward the latter—an installation that might have been perceived as challenging ecclesiastical authority—the Bremen Roland manifested the city's growing power against the archbishop and promised its citizens imperial protection.[12]

Even those familiar with the Roland legends circulating widely at the time could not have predicted the most peculiar detail of this sculpture: the miniature figure crawling beneath Roland's feet (fig. 2). Oral tradition has identified this as a *Krüppel* (cripple), servant of Countess Emma, who in 1032 had granted the city the area known as Bürgerweide, whose size was determined by the ability of the "disabled" to walk it.[13] This tradition has no historical foundation and most probably represents a fiction derived from the statue itself rather than a motif derived from a now lost text or an unrecorded legend. Scholarship has tended to identify the figure as a defeated Muslim king, associating it with the *Chanson de Roland*. Nothing in the sculpture, however, supports this interpretation. Roland is not trampling on the miniature figure, who is neither explicitly defeated nor a king. Another possible identification is that of a conquered Frisian, as recounted in the *Chanson de Roland*, which would have had symbolic relevance to the contemporary political conflicts between Bremen and Frisia.[14] Yet, as nothing in the figure's attire or gesture suggests this, this historical anecdote

---

vnde beplankeden dat." Originally, the statue was installed in proximity to the Liebfrauenkirche. Older literature has mistakenly assumed that the wooden Roland also stood where the stone one is located today. See Rudolf Stein, *Romanische, gotische und Renaissance-Baukunst in Bremen. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente*, Bremen 1962, pp. 225–230.

9 Bremen's *Ratsdenkelbuch* records a payment of 170 Marks for the statue: "Do na ghodes bord weren ghan M.CCCC unde III jar, let de rad to Bremen buwen Rolande van stene, de kostede hundert unde seventich bremere mark, de Clawes Zeelsleghere unde Jakob deme rade rekenden." Dietrich Ehmck and Hermann Albert Schumacher, *Denkmale der Geschichte und Kunst der freien Hansestadt Bremen*, Bremen 1862, p. 23; also transcribed in Goerlitz 1934 (note 1), p. 34.

10 Hoffmann understood this as a heavenly choir, marking Roland as a martyr, see Hans-Christoph Hoffmann, *Bremen, Bremerhaven und das nördliche Niedersachsen. Von der Unterweser zur Elbe*, Cologne 1986, p. 66. It might also function as a reminder that Roland's sword was brought to Charlemagne by an angel. See Lejeune and Stiennon 1971 (note 2), p. 359.

11 The inscription reads: "Vryheit do ik ju openbar, de Karl vnd menich vorst vor war, desser stede gheghe-ven hat, des danket gode is min rat" ("I will reveal your freedom / that Charles and a few other Princes sincerely / gave this city / thanking God is my advice" [author's trans.]).

12 See most recently Achim Timmerman "'Freedom I do reveal to you.' Scale, Microarchitecture, and the Rise of the Turriform Civic Monument in Fourteenth-Century Northern Europe," in *Art History* 38/2, 2015, pp. 331–339.

13 Munzel-Everling 2005 (note 1), p. 94.

14 Rolf Gramatzki, *Das Rathaus in Bremen. Versuch zu seiner Ikonologie*, Bremen 1994, p. 25. The figure's garments, as well as its hairstyle, are too plain and general in their form and have no details of late



3 Zerbst, *Roland*, 1455

4 Zerbst, *Roland*, detail, a dog, 1455



cannot be anchored in the visual findings. All that can be said is that the Bremen colossus seems to be a giant hovering over a dwarfish figure in proskynesis.

Almost all the Roland statues are characterized by a similar uncertainty and obscurity in relation to the textual sources that supposedly inspired the iconography of the figure—whether the *Chanson de Roland*, its ca. 1170 Middle High German adaptation *Rolandslied* by Pfaffe Konrad, or the thirteenth-century Nordoberdeutsch *Karl der Große* by Der Stricker.[15] The 1455 Roland of Zerbst, which replaced a wooden sculpture dating to 1385, is considered one of the most immediate sequels to the Bremen Roland (fig. 3). The Zerbst Roland, however, is shown stepping on a dog and not on a human figure (fig. 4).[16] The dog has been variously interpreted as a symbol of the Saracens or of the Hussites, or of infidelity in general, though there is no literary or visual tradition that might confirm this symbolism. Late sixteenth- and early seventeenth-century tradition saw it as referring to a local story about a criminal called Dannekow, despite his having been active seventy

medieval fashion that would suggest their similarity to those of Roland. Moreover, Gramatzki has compared the crawling figure to those that appear beneath the figures of jamb statues, which he perceives as presenting an antitype of the saints, a subdued evil. This, however, is only one possibility; many figures reveal other typological relationships. The comparison to a tomb plaque is also misleading, as they are installed in a different technical manner.

15 For the various German adaptations, see Folz 1950 (note 4), pp. 502–513; Grape 1990 (note 1), pp. 12–54; Owen 1973 (note 4), pp. 45–58; Lejeune and Stiennon 1971 (note 2), pp. 270–329 and 354–364; Kartoschke 1971 (note 4); Der Stricker 1965 (note 4).

16 For the documents, see Goerlitz 1934 (note 1), pp. 121–128; Gathen 1960 (note 1), p. 39.



5 Stendal, *Roland*, 1525, copy after the original in Stendal, Altmärkisches Museum

years after the erection of the sculpture.[17] More recently, Gramatzki has associated the dog with a legend that recounts how Charlemagne was saved from an attacking lion by a mighty dog. This, however, would be at odds with Roland's trampling posture and the dog's apparent submission.[18] It is remarkable that Roland is shown stepping on a specific local hunting dog—a *Bracke*. The animal appears exhausted, lying beneath Roland's right foot, its tongue lolling out of its mouth as if recovering from strenuous exercise as it submits to its master. The dog appears to cosily recover under Roland's foot and, at the same time, to be controlled and subdued by its master; it is therefore both wild and domesticated. Although the installation is suggestive of tomb sculpture, it is devised differently: while the animals depicted at the feet of tomb effigies display a different orientation and logic to those of the effigies themselves (making it unclear whether the figure is supine or standing), here the animal is positioned 'naturally,' perhaps as a loyal dog with its master. As was the case with the Bremen Roland, the anecdotal narratives arose in later periods as a response to the sculpture, rather than the sculpture reflecting the anecdotes. This interpretive complexity remains characteristic of later Rolands, as for example that at Stendal (fig. 5). Dated 1525, with a *terminus ante quem* of its wooden precursor usually considered to be 1462, the statue is supported by a pedestal that features representations of a *Werkmeister* (a bearded figure with a protractor and a ferule) in the posture of a telamon (fig. 6), and either a monkey or a human figure sitting on a pedestal and holding a disk (fig. 7). At the back of the pedestal, a head with a double-belled foolscap is featured with hands held up to the mouth (fig. 8). The relief is in poor condition, but the general composition closely echoes the frequent type of late medieval marginal imagery in which the jester pulls his mouth open widely with his hands and sticks out his tongue, as is found on corbels, capitals, and misericords of choir stalls. In 1698, as attested in the inscription, the relief of the fool was either renovated or (more probably) added as an homage to the local fictional literary character Till Eulenspiegel. Following the inscription, earlier studies have identified the monkey as deriving from a wooden engraving of the Eulenspiegel text.[19] Although this is indeed compelling, such an homage to Eulenspiegel on a civic monument seems a modern idea, completely foreign to the period and geographical space in which the sculptures flourished. Moreover, this context cannot accommodate the *Werkmeister* figure. Again, all iconographic identifications tread here on shaky ground. This obscurity, I argue, results from a misinterpretation of the cultural associations of the sculptures.

In his pioneering study of the temporalities of German Renaissance art, Christopher Wood contextualized the Bremen Roland within the late medieval fictionalized memory of the ancient colossus.[20] As a case in point, he referred to the text by Bernhard von

17 Gathen 1960 (note 1), pp. 58–59.

18 Gramatzki 1994 (note 14), pp. 24–25.

19 See Goerlitz 1934 (note 1), pp. 72–76; Gathen 1960 (note 1), pp. 43–44.

20 Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008, pp. 164–184.



6 Stendal, *Roland*, 1525, copy, detail, a Werkmeister

Breydenbach, who reported that on his pilgrimage to Jerusalem he heard a story about a colossus on Mount Ida in Crete, watcher over the port, whose pouring tears became rivers—a description that is heavily based on Dante's *Inferno*.[21] According to Wood, this poetic colossus evoked a wide range of associations, suggesting its origin in distant

21 Breydenbach, "Die Reise ins Heilige Land, Mainz 1486," in Wood 2008 (note 20), p. 165: "For this reason the poets placed a great statue of an old man on the highest mountain of the island, called Ida. The head of the statue was gold, the chest and arm silver, the body and the loins bronze, the legs iron, and the feet clay."

7 Stendal, *Roland*, 1525, copy, detail, allegory of Idolatry



cultures associated with paganism and their idols.[22] With its overexaggerated size differentiating it from the Christian sacred *imago*, the colossus might have appeared to the Christian devotee as a *mirabil*.[23]

Medieval authors were not unaware of ancient colossi. The twelfth-century pilgrimage guide *De mirabilia urbis Romae*, by Magister Gregory, describes several bronze colossi and equestrians that may have once stood in Rome. In Gregory's account, magic had given these figures the ability to move and speak.[24] These marvellous moving colossi were destroyed by

22 Wood 2008 (note 20), p. 170.

23 For an introduction to the Christian notion of *imago* versus simulacrum, see Assaf Pinkus, *Sculpting Simulacra in Medieval Germany*, 1250–1380, Farnham 2014, pp. 1–27.

24 *Master Gregorius. The Marvels of Rome*, John Osborne (trans.), Toronto 1987, pp. 23–24: "The strangest thing of all about it was that it turned continuously in a motion equal to that of the sun, which it therefore always faced. [...] While Rome flourished, every visitor to the city worshipped it on bended knee, offering honor to Rome by worshipping its image [...] and if you look at it intently, transfixed by its splendor, it gives the appearance of being about to move or speak. [...] If any of the nations dared to rise in rebellion against Roman rule, its statue would immediately move, causing the bell to ring. [...] Above



8 Stendal, *Roland*, 1525, copy, detail, head with foolscap

Pope Gregory, leaving only the heads and hands, thus generating a fragmented memory of the once whole colossi. Such self-moving colossal sculptures, devised as guardians of the Empire in case of rebellion, were believed to have had a protective function.

Might the Roland colossi have been perceived in a similar manner, as protectors of the harbour in Hamburg or of the citizenry in Bremen, as huge magical automata or living sculptures? Should they indeed be associated at all with the antique colossi? Such texts as *De mirabilia urbis Romae* were, after all, anchored in Roman soil.[25] But why would the

this hall of statues there was a bronze soldier on horseback who would move in conjunction with the statue, aiming his lance at the race whose image had stirred [...]."

25 Eighty German texts that either mention or include a translation of the *Mirabilia* are known, see Nine Robijntje Miedema, *Mirabilia Romae. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen 1996, pp. 95–144; Wood 2008 (note 20), p. 172.

'revival' of colossal sculptures have occurred so far north, in the German-speaking lands, and not in Italy? Was this indeed the outcome of an interweaving of late medieval imagination and a memory of antique colossi? Roland sculptures emerged as early as the fourteenth century, and, unlike their alleged ancient precedents, originally in wood, not in stone or bronze. Moreover, accounts such as Breydenbach's *Peregrinatio* appeared after the Roland statues were already scattered around the free cities of Germany; earlier Middle High German popular travel accounts did not mention the Colossus of Rhodes, nor of Rome, nor any other one. Rather, it was giants that occupied the contemporary imagination in travel and courtly literature.

In the Middle High German version of Sir Mandeville's travels,[26] giants appear as great warriors, in the contexts of struggle, battle, and magic, living close to the Vale of Enchantment, a place of great *mirabilia*, precious *materiae* such as gold and silver, and illusionistic *magica*.[27] The giants—half human and half beast—are revealed to exist beyond that valley on an island "where the folk are as big in stature as giants of twenty-eight or thirty feet tall" and to live in a wild and violent manner, devouring humans.[28] Their otherness, brute force, and wildness, however, have merit, as the text reads: "Thanks to them no pilgrim dare enter this isle; for if they see a ship in the sea with men abroad, they will wade into the sea to take the men."[29] As the Middle High German version reports, anyone who tries to invade this island will encounter them as if encountering the deathly gaze of the Basilisk.[30] Giants are sea watchers, their maritime shores are safe; their territory and its

26 His *Travels* were composed as early as the mid-fourteenth century, probably in 1356. Approximately one hundred (!) German and Netherlandish versions of Mandeville's *Travels* are known, of which thirty-nine are in Middle High German and dated to the end of the fourteenth century. See John Mandeville, *The Travels of Sir John Mandeville. The Version of the Cotton Manuscript in Modern Spelling*, Alfred William Pollard (ed.), London 1900, p. 110. John Mandeville, *Mandeville's Travel. Translated from the French of Jean d'Outremeuse. Edited from MS. Cotton Titus C. XVI*, Paul Hamelius (ed.), London 1919; John Mandeville, *The Travels of Sir John Mandeville*, Charles Moseley (ed.), Harmondsworth 1983. For an essential bibliography and seminal study, see Michael C. Seymour, "Sir John Mandeville," in Michael C. Seymour, *English Writers of the Late Middle Ages*, Aldershot 1993 (Authors of the Middle Ages, 1), pp. 1–64. On the German translations, see Eric John Morrall, "Michel Velser. Übersetzer einer deutschen Version von Sir John Mandevilles Reisen," in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 81, 1962, pp. 82–91; Jean de Mandeville, *Reisen. Reprint der Erstdrucke der deutschen Übersetzungen des Michel Velser (Augsburg, bei Anton Sorg, 1480) und des Otto von Diemeringen (Basel, bei Bernhard Richel, 1480/81)*, Ernst Bremer and Klaus Ridder (eds.), Hildesheim 1991, p. VI. For the translation and its circulation in the German-speaking lands, see ibid., pp. VII–XXI; Seymour, 1993, pp. 38–56.

27 Those who had blessed themselves with the sign of the Cross could cross the valley safely and would see "many marvelous things, and gold and silver and precious stones and many other jewels on each side of us – so it seemed. But whether it really was as it seemed, or was merely illusion, I do not know." Moseley 1983 (note 26), pp. 173–174.

28 Ibid., pp. 174–175.

29 Ibid., p. 175.

30 "Wen sie ainem menschen mit zorn ansehend der nit uß der selben ynsel ist, der muß sterben, als hett in ain basilicus gesenhen." Michel Velser, *John Mandevilles Reisebeschreibung, nach d. Stuttgarter Papierhandschrift Cod. HB V 86, in deutscher Übersetzung von Michel Velser*, Eric John Morrall (ed.), Berlin 1974, p. 164.

treasures of gold and silver are impenetrable. If anyone were able to domesticate their power, his city would be secure, and marvellous treasures would be at his disposal. No one dares to challenge a city protected by a giant, and this is precisely the function of Roland: a giant safeguarding the German Hanseatic cities.

In the Middle High German epics, giants appear as guardians of wild regions, and as keepers of city gates; alternatively, they appear as adversaries of Christian heroes, but no less often also as their loyal allies.[31] Regardless, the approach to giants always remains ambivalent—they are ugly and stinking but, at the same time, can also be beautiful and courtly.[32] Once converted into Christian protectors,[33] the giants, with their power, size, and hyper-masculinity, are compared to King Arthur, Charlemagne, Siegfried, and Roland, all of whom are described as men of great stature.[34] Giants are also mentioned as shapers and builders of the world.[35] In the Hall of Statues in Thomas de Bretagne's *Tristan*, giants are portrayed as architects, sculptors, and magicians.[36] In the romance, the

31 Tina Marie Boyer, *Chaos, Order, and Alterity. The Function and Significance of Giants in Medieval German Epic*, PhD Thesis, University of California, Los Angeles, 201, p. 36.

32 For example, in *Wolfdietrich D* the giant is described as follows: "His face was long and broad. His eyes were yellow, as this book tells us. His nose was formed like the horn of a goat. Many heroes lost their lives because of the 'Waldaffe.' The hair on his head was as white as a swan: the face of the unbaptized man was black. His mouth so broad, as we can read here, no man has ever seen a wider mouth. The teeth in his mouth were also white. When he started to commit evil deeds he wanted to gain renown. Now we tell of his ears and how they were fashioned: they seemed like donkey ears. He wore terrible clothes." Arthur Amelung and Oskar Jänicke, *Ortnit und die Wolfdietriche. Nach Müllenhoffs Vorarbeiten*, 2 vol., [1871–1873], Dublin / Zurich 1968 (Deutsches Heldenbuch, 3–4), vol. 1., pp. 57–59. Translation after Boyer 2010 (note 31), p. 74. In Dietrich's cycle, the giant Sigenot is depicted as follows: "His legs were like pillars. His armor was very dark, reaching almost to his knees with leather straps woven into it. Bad breath came out of his throat as if wind was blowing. His mouth was large and his eyes were red like fire." Joachim Heinzle, *Der ältere und der jüngere "Sigenot." Aus der Donaueschinger Handschrift 74 und dem Straßburger Druck von 1577 in Abbildungen herausgegeben*, Göppingen 1978 (Litterae: Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 63), pp. 1–9 and 61. English translation after Boyer 2010 (note 31), p. 74.

33 For example, the Giant Witold from *König Rother, see König Rother*, Ingrid Bennewitz (ed.), Stuttgart 2000. See also Walter Stephens, *Giants in Those Days. Folklore, Ancient History, and Nationalism*, Lincoln 1989, pp. 58–97 ("In Diebus Illis. Giants, History, and Theology").

34 Indeed, many legends claim that great leaders stem from a giant race, though not being giants themselves. Frederick III and his successor Maximilian even set out on an expedition to excavate the corpse of Siegfried, which was soon found to be giant, see Wood 2008 (note 20), pp. 177–184.

35 Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham/London 1993, p. 71.

36 For the text, see Thomas de Bretagne, *Tristan*, Gesa Bonath (ed.), Munich, 1985. Its dating is divided between those who favor 1157 as a *terminus ad quem* and those who relate it to the courtly milieu of Henry II and Eleanor of Aquitaine's patronage. It has survived in ten fragments (drawn from six manuscripts), which supply the last third of the romance as known from later versions. These fragments were later adapted in the German Gottfried of Strassburg's *Tristan* (ca. 1217), the Norse *Tristramssaga* (ca. 1226) by Brother Robert, and the fourteenth-entury English version *Sir Tristram*. The "Hall of Images" itself appears in the Turin fragment; see Thomas of Britain, *Les fragments du*

hero orders a giant and his minions, skilled carpenters and goldsmiths, to build a vaulted cave and to erect living animated statues of Ysolt and her retinue in it:

> One day Tristran overcame a giant in a forest beyond the boundary of the Duke's domain and accepted the monster's homage. The following day, Tristran commanded him and his minions, who were skilled carpenters and goldsmiths, to make a hall in a cavern and to fashion lifelike statues of Queen Ysolt and Brengvein. When these were finished, the image of Ysolt held in its right hand a scepter with a bird perched on it that beat its wings like a live bird; in its left hand the image held a ring on which were inscribed the words which Ysolt had uttered at the parting. Beneath Ysolt's feet lay the image of the Dwarf who had denounced her to Mark in the orchard, while beside her reclined Peticru, modelled in pure gold; and as the dog shook its head, its tiny bell jingled softly. The statue of Brengvein held a vial, around which ran the legend: "Queen Ysolt, take this drink [the potion] that was made for King Mark in Ireland" [...]. Whenever Tristran visits the image of Ysolt he kisses it and clasps it in his arms, as if it were alive.[37]

These statues not only appear vivid and lifelike but are also mechanically designed to simulate a living being: a sweet smell emanates from Ysolt's mouth and nape, and when her dog shakes its head, its bell rings.[38] Tristan often visits the Hall of Statues, embracing, kissing, talking, and rebuking them. No viewer could therefore say that the sculptures were not alive, and they enable immersion in a magical, perhaps mythical, time.[39]

In Der Stricker's Arthurian romance *Daniel von dem blühenden Tal*, a giant challenges King Arthur and demands his immediate submission.[40] Powerful and great in size, the

---

Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle, Bartina H. Wind (ed.), Geneva 1960, pp. 69–83. On the grouping of the fragments, their non-courtly counterparts (*versions communes*), their content, dating, and ascription, as well as the reconstruction of the missing parts of Thomas's Tristan, see Gottfried von Strassburg, *Tristan, with the Surviving Fragments of the Tristran of Thomas*, Arthur Thomas Hatto (ed.), London 1967, pp. 355–363; more recently, Tony Hunt and Geoffrey Bromiley, "The Tristan Legend in Old French Verse," in *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Glyn S. Burgess and Karen Pratt (eds.), Cardiff 2006, pp. 112–134, here pp. 118–120.

37 Hatto, 1967 (note 36), pp. 315–316.

38 On lifelike animated images see Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009, pp. 27–84. And in the German-speaking lands, see Pinkus 2014 (note 23), pp. 1–27.

39 Jean-Marc Pastré, "Géants, initiations et rituels dans la matière de Tristan," in Claude Thomasset and Danièle James-Raoul (eds.), *En quête d'utopies*, Paris, 2005, pp. 299–313, here pp. 302–308; Jean-Marc Pastré, "Mythe, rituel et transmission d'expérience dans le prologue du *Tristan de Gottfried de Strasbourg*," in Bien Dire et Bien Aprandre 19, 2001, pp. 191–200.

40 Almost nothing is known about his origin apart from his being of modest origin and from Franconia, implied by his pseudonym the Knitter, see Ludwig Julius Fränkel, "Stricker," in *Allgemeine Deutsche*

giant wears a magnificent cloak of silk and gold, and "[w]hoever were to see this creature in a dream would be gripped indeed by fear, and as they saw him coming, many a brave hero shuddered in terror. So dreadfully enormous was the giant that they became vexed at the very sight of him."[41] As in Mandeville's *Travels*, Der Stricker's giant too is connected to precious materials, marvellous objects, and undefeatable power—protector of the kingdom. The giant boasts of the king's artisans, who create from gold, with "great skill and mastery," living, protective sculptures, devised to imperil the life of any man. The very same artisan who wrought such automata, he continues, "created me – as well as a brother of mine – and endowed us both with such enormity, for we are both his offspring. Because of the close bond which ties him to us, he employed his craft to invest us both with an impenetrable skin, such that neither of us has ever suffered a wound."[42]

Having stated this and manifested his unassailable power, the giant leaves King Arthur's court. Der Stricker recounts that "a great array of swords were tried out on this creature, but he was left unscathed. And regardless how many lances were thrust at him, how many arrows were shot at him, they were unable to harm him. Any man whom he could lay his hand on was doomed to die."[43] Giants, therefore, are not merely powerful protecting creatures but are also associated with magical human craftsmanship, and especially with monumental (living) sculptures. These many characteristics would have been embodied in the monumental Roland statues.[44]

All this brings us back to the initial problematic: were the 'Roland' statues really Roland of the medieval epics? Late medieval legends of Roland characterize him as

Biographie 36, Leipzig 1893, pp. 580–587; Peter Kern, "Rezeption und Genese des Artusromans. Überlegungen zu Strickers 'Daniel vom Blühenden Tal'," in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 93, 1974, pp. 18–42; Karin R. Gürttler, "Der Stricker," in *The New Arthurian Encyclopedia*, New York 1991, p. 434; Karl-Ernst Geith, Elke Ukena-Best, and Hans-Joachim Ziegeler, "Der Stricker," in Gundolf Keil et al. (eds.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 14 vol., Berlin / New York 1978–2008, vol. 9, 1995, pp. 417–449; Sabine Böhm, *Der Stricker. Ein Dichterprofil anhand seines Gesamtwerks*, Frankfurt am Main 1995. He is also the author of *Karl der Große*, see note 4 above.

41 I am relying here on the revised translation of Der Stricker, *Daniel of the Blossoming Valley*, Michael Resler (ed.), New York/London 2005, pp. 11 and 414–417.

42 Ibid., pp. 17–18 and 761–787.

43 Ibid., pp. 18, vv. 824–827, p. 61, vv. 3177–3203.

44 It is hardly possible to discuss the efficacy and liveness of images beyond the scope of this article; these topics have been the focus of several recent publications. See Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch-und Spätgotik*, Berlin 2000, pp. 149–152 and 159–173. Assaf Pinkus, "Lost in Symulachra. The Living Statues on the Imperial Balcony in Mühlhausen," in *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, Rebecca Müller, Anselm Rau, and Johanna Scheel (eds.), Berlin 2015 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 16), pp. 393–398; Elly R. Truitt, *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia 2015, pp. 116–140; Elina Gertsman (ed.), "Animating Medieval Art," special issue of *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural* 4/1, 2015; Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge 2016, pp. 108–146.

a man of great height. Beyond this, the sculptures' attributes do not actually refer to Roland as he appears in textual or visual accounts, lacking, for instance, Roland's horn and helm. On the other hand, all the attributes mark these statues as giants. Medieval giants are usually equipped with three attributes: a huge magical shield, a power belt, and a magical sword.[45] Christian heroes set off to kill giants in order to procure their armour. Dietrich, for example, kills two giants, Grine and Hilde, to obtain their armour and, later, kills the giant Ecke merely to strip him of his magical shield; he then has to cut the shield down to size to fit it to his own body.[46] Such armour had a magical origin, was saturated in dragon blood, and was worn by legendary warriors. This might explain the strange attachment of the shield to the left arm in all the Roland statues, artificially hovering over his shoulder as if by magic, a feature completely at odds with medieval representations of military saints.[47] The belt is another sign of a giant's power: in the *Laurin* epic, the belt worn by the king of the dwarves endows him with the strength and other characteristics of a giant.

Viewed in this light, the Roland statues have all the attributes of giants—belt, sword, and magical armour and shield. Moreover, the miniature figure at the feet of the Bremen Roland might either refer in general terms to dwarves, whom giants, according to these legends, were created to protect, as in the *Straßburger Heldenbuch*.[48] Or it might refer to the minions, as in *Tristan*, who were competent craftsmen and assistants of the artisan-giants. In the Stendal Roland, the figure of the *Werkmeister* or telamon explicitly references the role of giants as builders, architects, and world shapers, as, for example, in *Tristan*. Rather than being related vaguely to Till Eulenspiegel, the monkey with the disk, sitting on a pedestal, actually represents idolatry, a conventional allegory that appears in many Gothic quatrefoils.[49] The fool with its mockery gesture brings into

45 For example, in *Orendel*, the armour and shield of the giant Mentwin are described as "Dannoch fuort er vor der hant / eines kluogen schiltes rant, / der was gezieret unz ûf die erden, / in der mitten was er berlin; / ûf dem schilt vor der hant/schein mancher liehter jôchant, / smaragten und manig liehter rubîn, / die gâben dâ vil liehten schîn; / dâ bî daz edel gesteine, bêde grôz und kleine, / wârent mit goltfellen Überzoge." Arnold E. Berger, *Orendel*, Berlin 1974, pp. 1207–1217. In *Eckenlied*, David the giant king has sacred armour and a magical sword. See Martin Wierschin, *Eckenlied*, Tübingen 1974, pp. 1680–1689.

46 Heinzle 1978 (note 32), pp. 1–9.

47 Compare, for example, with St. Theodore and St. George in Chartres, ca. 1220–1230; St. Maurice in Magdeburg's choir, ca. 1232; the figure of Ekkehard in Naumburg, ca. 1249; or the Black Magus from the Schwertbrunnen, in Schaffhausen, ca. 1535.

48 According to the *Straßburger Heldenbuch*, giants were created to safeguard dwarves from wild beasts and dragons, but the giants then became evil. See Walter Kofler, *Das Straßburger Heldenbuch, Rekonstruktion der Textfassung des Diebolt von Hanowe*, Göppingen 1999, pp. 54–57.

49 For example, in Amiens Cathedral, ca. 1220, or in Chartres Cathedral, ca. 1230. See Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*, Cambridge 1989, pp. 10–11; Jean Villette, *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Paris 1994, pp. 259–260; Stephen Murray, *Notre Dame Cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic*, Cambridge 1996, p. 97; Danny Sandron, *Amiens. La cathédrale*,

play the chaotic disorder embodied in both the giant and the ape but also the world upside down with which Till Eulenspiegel is associated, whether in advance or as an afterthought. Being viewed as lacking in intellectual and moral capacities, fools and jesters like Eulenspiegel were pushed to the margins of society, legally and topographically. They were forced to settled outside the borders of cities and villages as well as outside of normative, civilized Christianity.[50] They thus occupied the same imaginary, peripheral space as giants and dwarfs. Eulenspiegel's figure possesses a foolscap with the ears of an ass and a bagpipe. The conventional erotic evocation of the bagpipe's iconography is doubly accentuated by Eulenspiegel's swollen belly and his dangling money bag. His engorged belly causes the buttons of his shirt to burst, revealing his navel. Such a protrusion of flesh was an image of sexual arousal, as was frequent in representations of female martyrdoms in which executioners, triggered by the naked breasts of the martyrs, experienced such a sudden sexual response that the buttons of their codpieces and shirts flew away and their tights fell down, exposing either the undergarments or skin, sometimes even their naked buttocks.[51] Although only the Stendal Eulenspiegel's upper garment gapes open, the image nevertheless explicitly evokes carnality and lust, animality, and even bestiality. The various figures around the Stendal Roland thus hint both at the memories of the colossal statues and at the ambivalent character of giants before their conversion to Christianity, presenting an exposition of the promises and dangers encoded in the late medieval notion of giants. This ambivalence is also indicated in the dog figure beneath the foot of the Zerbst Roland, as a pre-civilized creature related to the world of the forest and animality, while at the same time attesting to the giant's loyalty, once converted, and his function as a courtly city protector. For contemporary viewers, it would seem that the giant of Bremen did not necessarily mediate the particular Roland lauded in medieval epics and romances. The new Roland-skyline that dominated the late medieval urban silhouette provided the citizenry with a magical protector, evoking fabricated memories of classical glory and a contemporary imagination related to the notion of giants. Overwhelming in size, it is the medium that

Paris 2004, p. 115; Sara Lutan-Hassner, *The South Porch of Chartres Cathedral. The Margin of Monumental Sculpture*, Leiden 2011, pp. 38–50. The fool on the back of the sculpture is a later addition. Previous studies have interpreted the fool figure as that of Till Eulenspiegel, native of Stendal. Although this is indeed compelling, the sole evidence suggesting such an identification is a certain similarity between the monkey figure and a wooden engraving of the Eulenspiegel text; the *Werkmeister* figure, however, cannot be accommodated within this context. Moreover, adding a portrait of Eulenspiegel to the civic monument seems a modern idea, completely foreign to the period and geographical space in which the sculptures flourished. For the sources, see Goerlitz 1934 (note 1), pp. 72–76; Gathen 1960 (note 1), pp. 43–44. Although closely associated with one another, it is beyond the scope of this article to discuss each of the Roland sculptures.

50 Maurice Lever, *Zepter und Schellenkappe: zur Geschichte des Hofnarren*, Munich 1992, pp. 47–48.

51 Assaf Pinkus, *Visual Aggression: Images of Martyrdom in Late Medieval Germany*, University Park 2020, pp. 86–94.

communicates the entire range of the late medieval "colossus imagination," presenting Roland as a *mirabile*, manifesting foreign nations, lands, and races, mythological times, as well as a magical-protective presence.

Image p. 134: Stendal, *Roland*, 1525, copy after the original in Stendal, Altmärkisches Museum (detail of fig. 5, p. 142)



Philip the Bold's Tomb: Sculptural Creativity within a Web of Networks

Andrew Murray

Introduction

The tomb of Philip the Bold of Burgundy (1342–1404) offers a unique opportunity to analyse how historical changes to late medieval networks of labour influenced the design of sculpture (fig. 1). It was completed in 1412 and originally installed in the Charterhouse of Champmol just outside the city of Dijon. This charterhouse was founded by Philip in 1383 and built over the ensuing decades.[1] The tomb was part of a series of major sculptural projects initially planned for Champmol, the other two being, firstly, the portal to the church, which includes statues of the Virgin and Child flanked by donor portraits of Philip and his wife, Margaret of Flanders (fig. 2); and, secondly, the so-called Great Cross whose base was encircled with high-relief sculptures of Old Testament prophets, all surmounting a well in the large cloister of the charterhouse (fig. 3). These monuments constitute some of the most ambitious sculptural projects undertaken in Western Europe in the late 14th and early 15th centuries. But Philip's tomb is particularly important for understanding the history of the Champmol sculptors' engagement with stone. Whereas the planning of the Great Cross and the portal involved considerable interaction between masons and sculptors, the trades involved in the planning of the tomb were predominantly the latter profession.[2]

I am very grateful to Susie Nash for reading an earlier version of this essay and for sharing her article, "The Two Tombs of Philip the Bold" (see note 11 below). While I have made references to this article where I can, I have not been able to make fully substantive edits to this present article in light of it. Any errors in fact or logic remain my own.

1 Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege des burgundischen Herzöge*, Berlin 2002, p. 18.

2 Ibid., pp. 23, 95–96, 221.

Andrew Murray, « Philip the Bold's Tomb: Sculptural Creativity within a Web of Networks », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 155–179, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19042 (2ème version)



1 Tomb of Philip the Bold, completed 1412, Dijon, Musée des Beaux-Arts

There is an ongoing debate on the extent to which the design of the sculpture at Champmol was influenced by the degree of control the sculptors had over these projects. Consistent with an argument made by Martin Warnke about artists in European courts,[3] several scholars have concluded that the retention of sculptors at Champmol—that is, their permanent, salaried employment—and the courtly title of *valet de chambre* they were given, provided them with the means and authority to produce creative designs.[4] As Jean-Marie Guillouët points out, these sculptors also seem to be an exception to Warnke's claim that sculptors, in comparison to painters and goldsmiths, were not as regularly established as court artists.[5] But more recently, Sherry C. M. Lindquist has shown how the creative independence

3 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne 1996.

4 Michael Grandmontagne, *Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Das Portal der Kartause von Champmol*, Worms 2005, pp. 22–33; Kathleen Morand, *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*, London 1991, p. 49; Henri David, *Claus Sluter*, Paris 1951, p. 110.

5 Jean-Marie Guillouët, "Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge. Une tentative de problématisation,"

of these sculptors has been overstated.[6] She maps the multifaceted and overlapping decision-making processes between the sculptors, Carthusians, ducal patrons, and financial overseers, and she describes this field as a "bureaucratic agency."[7] If individual sculptors were to advance their position at Champmol, it would be through gaining status and authority within the complex ducal bureaucracy, rather than through cultivating a personal relationship with their patrons or producing individually conceived, innovative works.[8]

While the concept of bureaucratic agency can map the combined and negotiated influences of the ducal patrons, their administrators, the Carthusians and sculptors, it does not account for the unique skills that sculptors bring to this network. Although Lindquist acknowledges that "the personal talents of individuals played a role" in the design of the artworks of Champmol,[9] the process of sculpting stone—skills developed outside of the ducal bureaucracy— is largely absent from her analysis.[10] But as Dana Goodgal-Salem has shown with the portal and Susie Nash with the tomb, the appointment of a new head of the ducal workshop could lead to a radical change in the design of these monuments.[11] An attempt to define the institutional conditions, skills and procedures through which the head sculptor had such agency over the works they supervised would not necessarily entail a Burckhardtian view of the individual as a locus of creativity, a position Lindquist rightly warns against.[12] Indeed, wider sociological and historical research into medieval communities drops this implicit opposition between individuality and free expression on the one hand and collectivity, conformism and anonymity on the other: one's membership or standing within a family, guild or community could define rather than overwrite one's sense of one's individual responsibilities.[13]

---

in Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (eds.), *Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, Limoges 2006, pp. 25–35, at pp. 29, 35.

6 Sherry C. M. Lindquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot/Burlington 2008, pp. 1–18.

7 Ibid., p. 104.

8 Ibid., p. 108.

9 Ibid., p. 121.

10 Rather than attribute stylistic innovation at the Charterhouse of Champmol to sculptural skill, Lindquist instead focuses her attention on broader changes in late medieval visual culture, including growing interest in novelty and verisimilitude in physiognomic representation, as well as growing associations between sight and spirituality in theology and prayer, ibid., pp. 121–175. These are important and fruitful lines of inquiry. But just as important are the economic and social histories of late medieval Europe that configured the position of the sculptor within the ducal bureaucracy that Lindquist analyses.

11 Dana Goodgal-Salem, "Sluter et la transformation du portail à Champmol," in *Mémoires de la Commission des antiquitiés de la Côte-d'Or* 35, 1987–1989, pp. 263–83, see p. 283; Susie Nash, "The Two Tombs of Philip the Bold," in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 82, 2019, pp. 1–111, here p. 54.

12 Lindquist 2008 (note 6). pp. 5–8 and 85.

13 A recent key work developing this perspective is Gervase Rosser, *The Art of Solidarity in the Middle Ages: Guilds in England 1250–1550*, Oxford 2012, pp. 13–17 and *passim*; see also David Gary Shaw, *Necessary Conjunctions: The Social Self in Medieval England*, New York 2005.

A way forward would be to consider the extent to which the sculptors' professional networks stimulated their individual agency. Such a sociological perspective arguably informed Warnke's thesis that the court provided the institutional conditions for the formation of the modern artist. However, in Warnke's account it is unclear how the court did so with regard to sculptors. As Guillouët points out in his critique of Warnke, although the lead sculptors at Champmol may have had the courtly title of *valet de chambre*, this did not formalise any changes to their working conditions.[14] Furthermore, the example of André Beauneveu demonstrates that sculptors did not need such a title to be esteemed.[15]

As an alternative to Warnke's model, Guillouët traces the "rise of artistic consciousness" alongside the history of the working processes of sculptors and masons.[16] In his analysis of what he calls "the social effect of technical virtuosity,"[17] he argues that the division of responsibilities demanded by a complex architectural or sculptural project would respond to, but also define, the social and professional standing of the workmen who undertake it.[18] Drawing on the research of Fabienne Joubert, he cites the tomb of Philip the Bold as an early example of how the encounter between two sculptors, Claus Sluter and André Beauneveu, could have led to the open and continuous arcaded space on the base of this tomb monument or, at least, influenced Beauneveu when he designed a similar depiction of space on the window at the Saint-Chapelle of Bourges.[19] A similar case has recently been made by Susie Nash, who argues that the collaboration, if not also competition, between the woodcarver Jacques de Baerze and Sluter could have resulted in the production of these same open arcades around the tomb.[20]

An analysis of the labour processes used in the construction of Philip's tomb extends Guillouët's argument on the importance of the socialisation of labour to this monument's design. However, it also demonstrates the importance of the institutional mechanisms for employing such labour. Even if the aforementioned condition of retainership and the status of *valet de chambre* conferred no formalized privileges that would have influenced a sculptor's labour process, they influenced that process by keeping the sculptor in the long-term service of their patron rather than making their employment conditional on the completion of a specific project. This allowed a project to be developed over a

14 Guillouët 2006 (note 5), p. 29.

15 Ibid., pp. 28, 30.

16 Jean-Marie Guillouët, *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality: The Rise of Artistic Consciousness at the End of the Middle Ages (c. 1400–c. 1530)*, Turnhout 2019, see especially pp. 72–74.

17 Ibid., p. 72. The social aspect of labour is discussed throughout the book, see also pp. 13–14, 70–71, 86–87, 127.

18 Ibid., p. 73.

19 Ibid., pp. 86–87. See also Fabienne Joubert, "Illusionnisme monumental à la fin du XV^{e} siècle: les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon," in Fabienne Joubert and Dany Sandron (eds.), *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, pp. 367–384.

20 Nash 2019 (note 11), pp. 62–64.



2 Dijon, Charterhouse of Champmol, portal of the church, 1385–1401

longer period and undergo significant changes in design. A comparison of how Philip's tomb was constructed with earlier and later examples therefore demonstrates how the conditions of employment and labour processes of its sculptors interacted with one another and how both were essential to this monument's unique construction. While the sculptors' conditions of employment and labour process have each been studied extensively,[21] my contention is that the history of the "artist" should not be written from either

21 See Michele Tomasi, "Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités," in *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* 2/3, 2010, pp. 263–386, here pp. 269–271; Susie Nash, "'Adrien Biaunevopt, faseur des thombes': André Beauneveu and Sculptural Practice in Late Fourteenth-Century France and Flanders," in Susie Nash (with contributions by Till-Holger Borchert and Jim Harris), ead., *'No Equal in Any Land.' André Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders*, London 2007, pp. 30–65; ead., *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008, pp. 190–193; ead., "'The Lord's Crucifix of costly workmanship.' Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses," in Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi, and Max Hollein (eds.),

perspective, but rather from the interaction between them, demonstrating how each influences the other.

The significance of the interaction between processes of labour on the one hand and conditions of employment on the other to the history of the artist in the fourteenth and fifteenth century has been explored in recent research. Étienne Anheim has demonstrated how the painting planned, supervised and undertaken by Matteo Giovannetti at the Papal court in Avignon in the 1340s demanded changes to how such work was administered and accounted. Such administrative changes produced conditions of employment that allowed for innovative painting techniques (in this case, frescoes made *giornata* rather than *pontata*).[22] However, in his concluding assessment of Warnke, Anheim claims that the social history of the artist in the fourteenth century evidences too many interactions and careers across courtly, urban and religious institutions for a simple sociological model of its development to hold.[23] However, maybe such potential movement and interaction between different sociological fields was itself the key factor for the history of "the artist." This position is evident in recent Van Eyck research that has studied his role in mediating interactions between the social fields of labour on the one hand and courtly patronage on the other, situating him as emergent from, but also taking advantage of, a "web of networks."[24] A similar argument can also be developed in the field of fourteenth- and fifteenth-century sculpture, and this is the objective of the present article.

The Figures on Philip the Bold's Tomb

Philip the Bold's tomb and the history of its construction have not been easy for scholars to reconstruct.[25] There were three master sculptors who worked successively on the tomb between 1380 and 1412. They ran a workshop located next to the ducal palace in the

Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture, Munich 2010, pp. 357–381, here pp. 358–370; Sophie Cassagnes-Brouquet, "Atelier Activity and the Status of Artists," in Stephen N. Fliegel et al. (eds.), *Art from the Court of Burgundy 1364–1419*, exh. cat. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Cleveland 2004, pp. 282–287; Sherry C. M. Lindquist, "Accounting for the Status of Artists at the Charterhouse of Champmol," in *Gesta* 41, 2002, pp. 15–28; ead., "The Organization of the Construction Site at the Chartreuse de Champmol," in *Art from the Court of Burgundy 1364–1419*, 2004 (see this same note), pp. 171–174; Guillouët 2006 (note 5).

22 Étienne Anheim, "Un atelier italien à la cour d'Avignon: Matteo Giovannetti, peintre du pape Clément VI (1342–1352)," *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 72, 2017, pp. 703–735, especially pp. 732–733.

23 Ibid., p. 735.

24 Jan Dumolyn and Frederik Buylaert, "Van Eyck's World: Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network," in Maximiliaan Martens et al. (eds.), *Van Eyck*, London 2020, pp. 85–121, here p. 120. See also the critique of Warnke in Jan Dumolyn and Andrew Murray, "Artist," in *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 21, 2019, pp. 21–27, here p. 24.

25 The most extensive and persuasive reconstruction of this history is Nash 2019 (note 11).

stables of Guy de La Trémoille, Philip the Bold's favourite.[26] These men were Jean de Marville (d. 1389), Claus Sluter (d. 1406), and Claux de Werve (d. 1439), who replaced one another in this order after death. Although the chronology for the tomb's productions spans three decades, in the 1390s it was completely redesigned, incorporating none of the work undertaken when Marville was head of the sculptural workshop.[27] The surviving material evidence is also complicated by the fact that the Charterhouse of Champmol was largely destroyed during the French Revolution. The tomb was broken up between 1792 and 1793, then reconstructed from its fragments between 1819 and 1826 and installed in the Musée des Beaux-Arts de Dijon.[28] It still comprises all its key elements: a recumbent effigy on a black marble tomb slab, with a lion at its feet and angels holding a helmet above its head; and a black marble tomb chest encircled by gothic arcades in which are installed a series of thirty-nine mourning statues. As we will see, this reconstructed tomb is not completely faithful to the original. But it still provides important information on the technical challenges its design posed, as well as on the solutions the sculptors developed to overcome them. Detailed ducal accounts recording the expenses for the construction of the works at Champmol provide a further means to analyse the history of the construction of the tomb and the working practices of its sculptors.[29]

The surviving evidence shows how the tomb's design was distinct from those of preceding comparable monuments. It is often claimed that, compared to those on previous tombs, the figures on Philip the Bold's display a greater structural and compositional independence from the architectural devices that frame them.[30] The mourners are designed as freestanding figures, and the effigy lies naturalistically on the tomb slab as a real body would. I will outline the material evidence for this claim, before turning to the documentary record to analyse the social conditions for it.

The tomb was constructed from three types of stone. The effigy and the arcades were made from white marble; the mourners, lion, angels, and helmet from white alabaster; and the base, external panels on the chest, and the slab from black limestone from

26 Archives départementales de la Côte-d'Or (hereafter ADCO) B4429, fol. 32r, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 85, appendix 1, no. 61 and Henri Drouot, "L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi," in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 2, 1932, pp. 11–39, here p. 27, no. 5. See also David 1951 (note 4), p. 58; and Nash 2019 (note 11), p. 29, footnote 119.

27 Nash 2019 (note 11), especially pp. 74–75.

28 Françoise Baron, Sophie Jugie, and Benoît Lafay, *Les tombeaux des ducs de Bourgogne. Création, destruction, restauration*, Dijon 2009, pp. 41–70.

29 Records related to the tomb are transcribed in Nash 2019 (note 11), pp. 76–111. Many extracts from these sources are also transcribed in Prochno 2002 (note 1), pp. 253–377. But also see Domien Roggen, "Hennequin de Marville en zijn Atelier te Dijon," in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 1, 1934, pp. 173–205; Drouot 1932 (note 26), p. 29.

30 Some historians who have made this observation are Prochno 2002 (note 1), pp. 102–103; Baron, Jugie, and Lafay 2009 (note 28), p. 130; Morand 1991 (note 4), p. 127.



3 Dijon, Charterhouse of Champmol, the Great Cross, completed 1402, view of the surviving base, side of David

Dinant.[31] There was a conscious decision to contrast the colours of these stones. Extensive polychromy was applied only to the vestments of six clerical figures (nos. 3–8), which originally had blue inner linings, gilded trimmings, and floral patterns, now only visible under ultraviolet light.[32] Only a few of the accoutrements of the rest of the mourners and arcades were polychromed, including some of mourners' books, prayer beads, and bases, which were painted or gilded, and some gilded fringes on the pillars and vaults, such as on the hanging pendants.[33] This overall exposure of the alabaster bespeaks an admiration for this material, which is presented in a polished form.[34] The colour and relief of this alabaster are augmented in their juxtaposition to the polished black limestone. The effigy is also contrasted with the latter material. This figure is now largely a 19th-century reconstruction. But it was originally made from white marble that, although polychromed, was less intensively so than its modern reconstruction.[35] Drawings of the tomb made in the 18th century also reveal that it did not originally include the blue cloths that now sit below the cushion, angels, and lion, and that the exterior of Philip's cloak would not have been painted blue.[36] Overall, the white stone of the original effigy was more completely juxtaposed to the black limestone slab on which it lay.[37]

In combining and contrasting black and white stone, Philip's tomb followed a trend long established in France and Burgundy. Every French monarch, from Philip III (d. 1285) to Charles VII (d. 1461) had in the Basilica of Saint-Denis a tomb featuring a white marble effigy against a black limestone tomb slab.[38] So too did several princes, including John of

31 Baron, Jugie, and Lafay 2009 (note 28), p. 111. I have also consulted several unpublished reports on the condition of the tomb. See "Tombeaux. Restaurations (Rapports)," Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Dijon. The most significant documents here for our purposes are Benoît Lafay, *Tombeaux des ducs de Bourgogne. PPhilippe le Hardi, Jean sans Peur, Musée des Beaux-Arts de Dijon (Côte-d'Or) Rapport d'étude*, 2 vol., Dijon 2002–2003, vol. 1, *Structures, pleurants et architectures*; vol. 2, *Les gisants. Essais de nettoyage*; id., *Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Musée des Beaux-Arts de Dijon (Côte-d'Or) Rapport d'intervention*, Dijon 2005; id. and Dominique Faunières, *Étude de polychromie. Tombeaux des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean sans Peur et Marguerite de Bavière*, Dijon 2002; Nathalie Pingaud, *Rapport no. 1128A (décembre 2002). Tombeau des Ducs de Bourgogne (XVe siècle). Étude stratigraphique et analyses physico-chimiques*, Paris 2002.

32 Baron, Jugie, and Lafay 2009 (note 28), pp. 117–119; Faunières and Lafay 2002 (note 31), pp. 6, 9, 20, 23; Lafay 2005 (note 31), pp. 3, 7, 8.

33 Faunières and Lafay 2002 (note 31), pp. 6–7. On the hanging pendant, see Pingaud 2002 (note 31), sample nos. Arch. 1–2.

34 Prochno, 2002 (note 1), p. 95; Lafay, 2005 (note 31), p. 3.

35 Baron, Jugie, and Lafay, 2009 (note 28), pp. 101–102.

36 Ibid., pp. 101–102, and figs. 42–52.

37 This observation has not yet been published. But it is noted in Faunières and Lafay 2002 (note 31), p. 7. See also Nash 2019 (note 11), pp. 42–44.

38 See these royal effigies in the Basilica of Saint-Denis and their corresponding drawings by Roger de Gaignières in Jean Adhémar and Gertrude Dordor, "Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIIe siècle," in *Gazette des Beaux-Arts* 84, 1974, pp. 3–192; 88, 1976, pp. 3–128; 90, 1977, pp. 3–76, here nos. 399, 589, 600, 639, 671, 762, 835, 888, 1097, and 1183.

Berry (d. 1416),[39] Charles I of Bourbon (d. 1456),[40] and René of Anjou (d. 1480).[41] There was also a tradition of contrasting black and white stone in Burgundy. The tomb of an earlier count of Burgundy, that of Otto IV (d. 1303), which was made for the now destroyed Cistercian abbey of Cherlieu, was also encircled by alabaster mourners,[42] and a fragment of its black marble slab has tentatively been identified.[43] The tomb for Joan of Auvergne (d. 1360) and Philip of Burgundy (d. 1346) in the (now lost) Sainte-Chapelle of Dijon also contrasted alabaster figures against black stone.[44]

However, Philip's tomb stands out against these predecessors in one aspect of its design: the relation between its figural and architectural elements. In earlier tombs, figures were rendered in relief and oriented according to the imagined space of the architectural elements of the monument—its niches, arcades, and baldachins—rather than according to the natural orientation of a standing or lying figure. In contrast, the figures on Philip's tomb kneel, lay or stand as independently conceived figures on the black marble, with the same relation and response to gravity as real figures. To demonstrate this point, several art historians have compared Philip's tomb with that of his brother and sister-in-law, Charles V (1338–1380) and Joanna of Bourbon (1338–1378), which we know from surviving fragments and from a late seventeenth or early eighteenth-century drawing for Roger de Gaignières (fig. 4).[45] Charles and Joanna's joint tomb was likely completed between 1375 and 1380, around the time or just before Philip's was being planned.[46] Several scholars have pointed out how, in contrast to Philip's tomb, Charles and Joanna's features a baldachin over their heads, and they are enclosed with an architectural framework that, like the sculpted bodies themselves, lies flat against the tomb slab. Despite being horizontal in relation to a viewer standing before the tomb, this framing suggests an upright orientation in which the figures stand within the architectural construction around them. Because they are represented as standing, Charles and Joanna's robes fall to their feet. Those of Philip, on the other hand, fall naturally onto the slab, as would the robes of a lying figure. And whereas the small figures of bishops, deacons, and water bearers on Charles and Joanna's tomb slab also 'stand' within the architectural framework, the angels and lion that accompany Philip's effigy rest naturalistically on top of the slab.

39 Prochno 2002 (note 1), pp. 108–109.

40 Tomb in the abbey church of Souvigny.

41 See Adhémar and Dordor 1974–1977 (note 38), no. 1252.

42 Prochno 2002 (note 1), p. 100.

43 Cabrero-Ravel Laurence, *L'enfant oublié. Le gisant de Jean de Bourgogne et le mécénat de Mahaut d'Artois en Franche-Comté au XIV^e siècle*, Besançon 1997, pp. 55–56.

44 ADCO B11255 fol. 23r; see David 1951 (note 4), pp. 430–431.

45 Prochno 2002 (note 1), pp. 102–103; Baron, Jugie, and Lafay 2009 (note 28), p. 130; Morand 1991 (note 4), p. 127. De Gaignières's drawing of Charles V and Joanna of Bourbon's tomb is reproduced in Adhémar and Dordor, 1974–1977 (note 38), no. 888.

46 Pierre Pradel, "Les tombeaux de Charles V," in *Bulletin Monumental* 109, 1951, pp. 273–296, here p. 290.

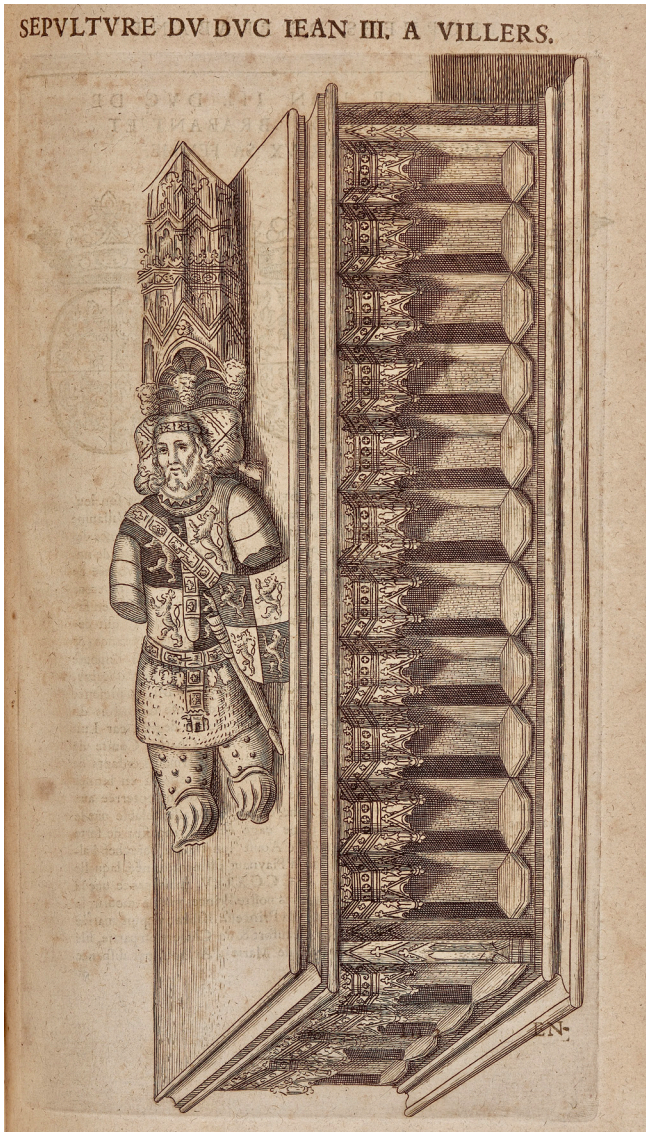


These innovative aspects of Philip's effigy brought with them their own design problems. Philip's drapery, now unconstrained by any framing elements, spreads more widely across the tomb slab than that in preceding instances. The outer segments of these robes were therefore made from separate pieces of marble and secured to the main body by molten lead.[47] In constructing the effigy from separate blocks, the sculptors made more economical use of their stone, and reduced the chance that such a wide, flat figure would break during production.[48]

4 Tomb of Charles V and Jeanne de Bourbon, abbey of Saint-Denis, completed between 1375 and 1380, drawing for Roger de Gaignières, late 17th – early 18th century, Paris, Bibliothèque nationale de France

47 Lafay 2005 (note 31), pp. 4–5.

48 Baron, Jugie, and Lafay 2009 (note 28), pp. 99–100.



5 Tomb of John III, Duke of Brabant (d. 1355), from the church of Notre-Dame in Villers, after Christopher Butkens, *Trophées tant sacrés que profanes du Duché de Brabant*, 4 vol., The Hague, 1724–1726, vol. 1, p. 443

Philip's mourners also display a greater independence from their architectural frames than any of their predecessors. They are carved fully in the round. They have no independent bases and were instead secured directly to the black marble by a metal pin and molten lead.[49] There are some preceding tombs that may have likewise incorporated mourning figures in the round. The now lost tomb of John III, Duke of Brabant (1300–1355), included

49 Lafay 2002–2003 (note 31), vol. 1, pp. 19–20; id., 2005 (note 31), pp. 4–5.

niches into which such figures could have been installed (fig. 5).[50] Deep niches similar to those found on Philip's tomb have been noted as well on the tombs of Philippa of Hainault (ca. 1310–1369) and Walram of Jülich (d. 1349).[51] However, in contrast to these precursors, the arcades of Philip's tomb create an interconnected, open passage that surrounds the tomb. The mourners interact through this space, overlapping the pillars defining their arcades.[52] Notable here are the mourners usually numbered as 24 and 25 (fig. 6), the former touching the latter's left shoulder, as well as the two choristers that, according to pre-revolutionary drawings of the tomb, originally shared a book (nos. 7–8; fig. 7). Rather than a series of independently conceived compositions, the sculptors of Philip's tomb had to consider how to integrate the mourners into a greater composition across multiple niches.



6 Tomb of Philip the Bold, detail, mourners nos. 24–25

This treatment of the mourners had a considerable impact on the tombs of many later princes in Western Europe. Notably, the tomb of Philip's son and daugther-in-law, John the Fearless and Margaret of Bavaria, was modelled after Philip's and installed next to it in the church of the Charterhouse of Champmol in 1470 (and it still neighbours his in the Musée des Beaux-Arts de Dijon). But Philip's tomb also influenced those outside of his own dynasty, including, most notably, the tombs of John of Berry,[53] Charles III of Navarre

50 Tomb originally from the church of Notre-Dame in Villers, see Christopher Butkens, *Trophées tant sacrés que profanes du Duché de Brabant*, 4 vol., The Hague 1724–1726, vol. 1, p. 443; Gerhard Schmidt, "Jean de Marville, artiste suranné ou innovateur?" in *Actes des journées internationales Claus Sluter*, Dijon 1992, pp. 295–304, here p. 297.

51 Philippa's tomb is in Westminster Abbey. See Morand 1991 (note 4), pp. 53–55. Walram's is in Cologne Cathedral. See Stefan Heinz, Barbara Rothbrust, and Wolfgang Schmid, *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz*, Trier 2004, pp. 106–110.

52 Guillouët 2019 (note 16), p. 86; Joubert 1999 (note 19); Nash 2019 (note 11), pp. 55, 59 and 62.

53 Tomb in the cathedral of Bourges. See *Les pleurants dans l'art du Moyen Âge en Europe*, Pierre Quarré (ed.), exh. cat. Dijon, Musée des Beaux-arts, Dijon 1971, pp. 36–37.



7 Tomb of Philip the Bold, detail, mourners nos. 7–8, Joannès Lesage, second half of the 18th century, watercolor, detail, Dijon, Musée des Beaux-Arts

(1361–1426),[54] Richard Beauchamp (1382–1439),[55] Pierre de Bauffremont (1400–1472),[56] and Philippe Pot (1428–1493),[57] all of which have prominent mourners that are highly individualized and carved either in the round or in deep relief. That Philip's mourners

54 Tomb in the cathedral of Pamplona. Émile Bertraux, "Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre," in *Gazette des Beaux-Arts* 40, 1908, pp. 89–112; Javier Martinez de Aguirre, *Arte y monarquia en Navarra 1328–1425*, Pamplona 1987, p. 320.

55 Tomb in the collegiate church of St. Mary, Warwick. Anne McGee Morganstern, *Gothic Tombs of Kinship in France, The Low Countries and England*, University Park 2000, p. 137.

56 Tomb in the church of Notre-Dame of Dijon. Fragment of uncompleted tomb in Pierre Quarré, "Le tombeau de Pierre de Bauffremont. Chambellan de Philippe le Bon," in *Bulletin Monumental* 113, 1955, pp. 103–115.

57 Tomb in the Musée du Louvre, Paris, R.F.795 (originally installed in Cîteaux Abbey). See Robert Marcoux, *Le tombeau de Philippe Pot: Analyse et interprétation*, PhD thesis, Université de Montréal, 2003, pp. 123–124; Henri David, "Le tombeau de Philippe Pot," in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 5, 1935, pp. 119–134, here pp. 119–120.

had such an extensive influence in the fifteenth century indicates that they were widely recognized as an innovative and compelling feature.

The figures on Philip's tomb therefore display a greater compositional and structural independence from their framing elements than found on any previous monument, and such a design was influential during the fifteenth century. While accepting Lindquist's argument that the sculptors were not the sole agents in the planning of their work at Champmol but rather negotiated their work with the ducal patrons, financiers, and the Carthusians, the sculptors would nevertheless have needed the authority and ability to execute such an innovative design. Surviving ducal accounts recording the construction of the Charterhouse of Champmol provide evidence relevant to the sculptors' conditions of employment and their labour process. We will consider these in turn in the following two sections.

Conditions of Employment

Though the sculptors were not the sole agents in the planning of their work at Champmol, a study of their contractual status demonstrates that they could engage in longer creative dialogues with the materials which they worked than could either their predecessors or immediate successors in Burgundy.

The wages of the master sculptors were defined in letters that were renewed each year, stored in the ducal *Chambre des comptes*, and copied into account books. The earliest surviving entry making mention of these letters defining the wages of the ducal workshop is from 1374.[58] This entry records Marville's personal allowances. He was granted eight gros each day to maintain himself, two varlets (a personal one and an apprentice), and a horse. These conditions of payment seem to have been passed on to the other heads of the sculptural workshop.[59]

Another way in which the long-term service of the sculptors was formalized was in a title they were given, *valet de chambre*.[60] This title was conferred upon a broad range professions, including sculptors but also painters, glaziers, goldsmiths, receiver general of

58 ADCO B4421, fol. 19v, transcribed partially in Chrétien César Auguste Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XV^e siècle*, 2 vol., Lille 1886, vol. 2, 1374–1401, p. 525, and more fully in Sylvaine Bertrand, *Contribution à l'étude de la sculpture au XV^e siècle. L'élaboration des œuvres dans les ateliers bourguignons*, 4 vol., PhD thesis, Université de Bourgogne, Dijon, 1997, vol. 3, pp. 2–3.

59 For Sluter's wages, ADCO B4434, fol. 20r, transcribed in Drouot 1932 (note 26), p. 30, no. 15. See also Nash 2019 (note 11), p. 90, appendix 1, no. 110. On De Werve's wages, see the series of documents maintaining his wages at eight gros per day transcribed and noted in *Claux de Werve. Imagier des ducs de Bourgogne*, Pierre Quarré (ed.), exh. cat. Dijon, Musée des Beaux-arts, Dijon 1976, here pp. 26–27.

60 Guillouët 2006 (note 5), p. 29. The earliest record we have of Jean de Marville working for the duke of Burgundy describes him as "Hannequin de Menneville, ymagier, lequel monseigneur avait retenu son ymagier et varlet de chambre," ADCO B1435, fol. 67v, transcription from Dehaisnes 1886 (note 58), p. 504.

finances, harp players, armourers, tailors, barbers, and carpet weavers, amongst others.[61] Some claim that the conferral of the title *valet de chambre* on the sculptors of Champmol indicates that the duke had a considerable appreciation for the art of sculpture.[62] Others, including the most recent scholarship, emphasize that the title does not indicate any personal relation to the lord who confers it, and that most likely it only meant that its holder was a long-term servant.[63]

Prior to the work at Champmol, there is no known example of the permanent retention of sculptors at either the French or Burgundian courts.[64] Goldsmiths and painters, in contrast, were retained at court starting in the early fourteenth century. The earliest goldsmiths include a certain Thibaut who in 1303 is described as "the goldsmith and valet of our lord Louis, King of France."[65] Painters were retained at the royal court slightly later. In 1301, the painter Stephen of Auxerre (*Stephanus de Autissiodoro*) is, along with his son John, recorded among the *valeti* in the treasury records of Philip the Fair.[66] The son, John, is described as "pictor regis" from 1321,[67] although this title is recorded as early as 1304, belonging to Evrard d'Orléans.[68] Masons and carpenters were similarly retained by the French monarchs from the mid-thirteenth century.[69]

Sculptors were not retained by princes until the late fourteenth century. André Beauneveu produced the effigies for the aforementioned tomb of Charles V and Joanna of Bourbon in 1364, as well as those of some of their predecessors, and the letters commissioning these works refer to Beauneveu as "nostre ymager."[70] But he was only contracted to complete these works and was never retained by the king or any other patron.[71] The same is true for Jean de Liège who, as well as carving the architectural framework on Charles and Joanna's tomb, also constructed this king's heart tomb in Rouen in 1368.[72] Another notable example

61 Cyprien Monget, *La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne*, 3 vol., Montreuil-sur-Mer vol. 1, pp. 66–67.

62 Grandmontagne 2005 (note 4), pp. 22–33; Morand 1991 (note 4), p. 49; David 1951 (note 4), p. 110.

63 Earlier scholars who took this position were Roggen 1934 (note 29), p. 174; Léon de Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts, l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, 3 vol., Paris 1849-1852, vol. 1, p. xl. More recently see Tomasi 2010 (note 21), pp. 269–271; and Guillouët 2006 (note 5), p. 29

64 Guillouët 2006 (note 5), p. 29.

65 Dehaisnes 1886 (note 58), p. 152.

66 Bernard Prost, "Recherches sur les 'peintres du roi' antérieurs au règne de Charles IV," in *Études d'histoire du Moyen-Âge dédiées à Gabriel Monod*, Paris 1896, pp. 389–403, here p. 392.

67 Ibid., p. 396.

68 Ibid., p. 393.

69 Isabelle Taveau-Launay, "Raymond du Temple, maître d'œuvre des rois de France et des princes," in Odette Chapelot (ed.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e–XVI^e siècles*, Paris 2001, pp. 323–338, here p. 326.

70 Dehaisnes 1886 (note 58), pp. 452, 454.

71 Guillouët 2006 (note 5), p. 28.

72 On his role in the construction of the Charles and Joanna's tomb, see Pierre-Yves Le Pogam, "Un nouvel

is Jean Pépin de Huy. He produced four tombs for Mahaut of Artois, Countess of Burgundy, between 1312 and 1320: for her father, Robert, her husband, Otto, and each of her sons, John and Robert.[73] He also made a statue of the Virgin for Mahaut in 1328.[74] But despite his recurring services, he was not retained. One only begins to find retained sculptors at the end of the fourteenth century, first with those retained at Champmol, then at the court of Berry where Jean de Cambrai achieved the title of *valet de chambre* at least by 1397.[75]

A sculptor could be highly regarded without being retained: Beauneveu was famously described by Jean Froissart as making works that had "no equal in any land."[76] Similar to retainers at other courts,[77] it is likely that the sculptors at Champmol were retained not simply because their work was praiseworthy, but because it was expedient. Philip needed to keep his sculptors near the site of the Charterhouse of Champmol for several decades. As well as produce a series of major projects onsite, the sculptors at Champmol were on hand as and when various other tasks came up, including smaller sculptures within the church such as a Trinity on the high altar,[78] an image of the Virgin that sat above a tabernacle near the high altar,[79] and a work described as an "image of God" ("*Ymage de Dieu*") in the Chapel of Angels in the church.[80] They could also be asked to work on projects other than stone sculpture, for Sluter is also once recorded as making a plan on paper for the carpentry required for the Chapel of Angels.[81]

The sculptors seem to have been retained because they were required to be readily available for the duration of the construction of the Charterhouse of Champmol. This is made explicit in a document that states that Claux de Werve would continue to receive his wages of eight gros per week from the first of January 1415 because, despite the completion of the tomb of Philip the Bold, "[Philip] does not wish to give him leave, for he has many times required the said Claux to go work and labour somewhere else."[82]

élément du tombeau de Charles V et Jeanne de Bourbon pour le département des Sculptures," in *Revue des musées de France. Revue du Louvre* 59/4, 2009, 9–11. On the heart tomb, see Dehaisnes 1886 (note 58), p. 486; and Jacques Baudoin, *La sculpture flamboyante. Normandie et Île-de-France*, Nonette 1992, p. 151.

73 Transcribed in Dehaisnes 1886 (note 58), pp. 207–209, 213–217, 231. Her father's tomb at Maubuisson Abbey is also mentioned, ibid., p. 205.

74 Ibid., p. 280.

75 Guillouët 2006 (note 5), p. 28, no. 10.

76 Jean Froissart, *Œuvres de Froissart*, Joseph-Bruno-Marie-Constantin Kervyn de Lettenhove (ed.), 26 vol., vol. 14, Brussels 1871, p. 197.

77 Tomasi 2010 (note 21), pp. 269–271. This same point is made by Guillouët 2006 (note 5), pp. 28, 30.

78 Prochno 2002 (note 1), pp. 67–70.

79 Ibid., pp. 70–71.

80 Ibid., pp. 162–163.

81 ADCO B11672, fol. 162r, transcribed in Prochno 2002 (note 1), p. 325.

82 ADCO B5968, fols. 39v and 31v, as transcribed in Quarré 1976 (note 59), pp. 26–27: "depuis que la sépulture de feu monditseigneur son père le duc Philippe, qui Dieu pardoint, fut parfaicte et assise en l'église desdit Chartreux, il ne lui a voulu donner congié, que lui avoit par plusieurs fois requis ledit Claux pour aler ouvrer et gaigner autrepart."

However, such continued service seemed no longer necessary after de Werve's death in 1439. At this point, the sculptors' workshop was converted into an office for the bailiff of Dijon, and no other sculptors would be retained in this city by the Burgundian dukes.[83] Two further sculptors were employed in Dijon to complete the tomb of John the Fearless and Margaret of Bavaria. These were Jean de la Huerta, employed from 1443, and Antoine le Moiturier, who took up the work from 1462, six years after de la Huerta absconded.[84] But rather than be retained, their employment was attached to the completion of this tomb.[85]

As retained servants, the sculptors at Champmol had conditions of employment that allowed them to produce an innovative design for Philip's tomb. They were not as constrained as their predecessors in the French court or their successors in Dijon to fulfil work within a specific timeframe, budget, and design. This is evident from the initial agreement made between Jean de Marville and Philip in 1380. This document stipulates neither the budget nor the timescale for Philip's tomb, but only that Marville was to be granted the money needed to pay the salaries of those he employed.[86] This differs from the terms of the agreement made between Beauneveu and Charles V in 1364, which stipulates the cost of the tombs he was to make (3800 gold francs).[87] It also differs from those of the agreement made between de la Huerta and Philip the Good for John the Fearless's tomb, which stipulates both a budget and a timeframe (an initial and over-optimistic 4000 livres tournois, to be paid over four years).[88]

Only after Philip's death in 1404 was there the urgency to establish a budget and timeframe for the completion of his tomb. A contract between Sluter and John the Fearless was drawn up, providing 960 livres for his wages and 2000 francs for his expenses, to be paid over four years in exchange for a completed monument (although he would nevertheless continue to receive his wages should he go over the deadline).[89] The design that was agreed upon at this stage was developed from an appraisal of the work that the sculptors had already achieved. However, there was still some leeway to amend it.

83 ADCO B382, transcribed in Bertrand 1997 (note 58), p. 112.

84 Prochno 2002 (note 1), pp. 104–107.

85 Lindquist 2008 (note 6), pp. 96–97.

86 Bibliothèque nationale de France, *Collection de Bourgogne*, vol. 26, fol. 237r, transcribed in Bernard Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, 2 vol., Paris 1902–1913, vol. 2, Philippe le Hardi, 1378–1390, pp. 101–102; and in Georg Troescher, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhundert*, Freiburg 1932, p. 153. On the date of 1380 (as oppose to 1381 given by Prost and used in the subsequent literature), see Nash 2019 (note 11), p. 2, footnote 9.

87 Dehaisnes 1886 (note 58), p. 454.

88 ADCO B310, 26 September 1443, transcribed in *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne*, Pierre Quarré (ed.), exh. cat. Dijon, Musée des Beaux-arts, Dijon 1972, here pp. 27–30.

89 Bibliothèque nationale de France, *Collection de Bourgogne*, vol. 58, fols. 51r–52v, transcribed in Prochno 2002 (note 1), p. 373.

Sluter is asked to present the effigy "armoured, or in a royal cloak, according to what he judges [...] the most appropriate (*convenable*)."[90]

The retention of the sculptors at Champmol therefore provided the conditions for them to develop a unique design for Philip the Bold's tomb. Rather than be employed from the beginning to complete this monument according to a specific model of a predecessor's tomb, the project gestated for decades in the sculptors' workshop while also undergoing a complete redesign soon after Sluter took over from Marville.[91] This contrasts to the tombs made by Beauneveu and de la Huerta, which closely followed models set by their predecessors. The tombs Beauneveu produced follow the designs for the tombs of the kings of France from Philip III to Charles IV, whereas John and Margaret's tomb is a near replica of Philip's, and was stipulated to be so in de la Huerta's contract.[92] In contrast, by the time Philip died, and thus when it was deemed necessary to have his tomb completed, Sluter could present to his patron designs and elements of the monument that he had been planning for a decade, a design he transformed from that of the original one of his predecessor. As much as the tomb followed the examples of prior Burgundian and royal tombs in combining black and white stone, it became its own prototype in how its various stone elements were composed and combined.

Socialized and Specialized Labour

The conditions of the sculptors' employment do not bring with them the skills necessary for carving alabaster figures in the round and combining them with the black marble slab and base. To address how such skills developed, one has to consider not only the history of how sculptors were employed but also the history of their labour processes.

The surviving ducal accounts that record the construction of the Charterhouse of Champmol provide evidence on two aspects of the sculptors' labour. Firstly, that it was specialized: the sculptors were employed as independent professionals distinct from masons; and secondly, that it was socialized, in that it involved a significant degree of interaction with and coordination of other specialist labourers on a relatively equal social level. Historically, these two labour processes—specialization and socialization—have tended to accompany one another: the skills workers develop in economies with an increasing specialization of labour are in large part defined by how they co-ordinate their work with a greater diversity of professions.[93] It has already been argued that the special-

90 Bibliothèque nationale de France, *Collection de Bourgogne*, vol. 58, fols. 51r–52v, transcribed in Prochno, 2002 (note 1), p. 373. There is an open question on whether the "he" here refers to Sluter or to John the Fearless, see Guillouët 2006 (note 5), p. 30.

91 Nash 2019 (note 11), pp. 74–75.

92 ADCO B310, 26 September 1443, transcribed in Quarré 1972 (note 88), pp. 27–30.

93 Paul S. Adler, "The Future of Critical Management Studies. A Paleo-Marxist Critique of Labour Process Theory," in *Organisation Studies* 28/9, 2007, pp. 1313–1344, here pp. 1322–1323.

ization of sculptors created the conditions for late medieval sculpture to become increasingly independent from its architectural setting.[94] However, the tomb of Philip the Bold not only gives a greater independence to its mourners than preceding French tombs but also that its figures, composed of one material, are combined with components made from other materials in a manner more complex and intricate than found on preceding tombs. To understand why this occurred, one has to study not only how the labour of the sculptors was specialized but also how it was socialized.[95]

The sculptors retained to work at Champmol had their own workshop in which they administered the payments for the journeymen and organized their labour.[96] These sculptors were not accountable to the masons at the Charterhouse of Champmol, but directly to ducal administrators.[97] The master sculptors were therefore not themselves considered masons, who would come with and work under a master mason.

This professional differentiation between sculptors and masons had not always existed. From the twelth century into the fourteenth century, sculptors were not considered as belonging to a profession separate from that of the mason. Textual accounts of French architectural projects from the eleventh and twelfth centuries reveal very few references to *sculptores*, and even these seem only to have the general meaning of stonecutter, a hired workman in a mason's yard.[98] Figural sculpture only started to be treated as an independent craft between 1250 and 1300 when its production began to be centred in workshops in Paris, London, and the major towns of the Low Countries.[99] It was possible by 1358 for the contract for the construction of the tomb of Philip of Burgundy and Joan of Auvergne to ask that a sculptor instruct his apprentice "as best

94 Guillouët 2019 (note 16), pp. 86–87. See also Paul Williamson, *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven/London 1995, p. 173; Philip Lindley, "Gothic Sculpture. Studio and Workshop Practices," in Philip Lindley (ed.), *Making Medieval Art*, Donnington 2003, pp. 54–80, here p. 69.

95 Guillouët 2019 (note 16), pp. 13–14, 86–87, 127. See also Liliane Hilaire-Pérez and Catherine Verna, "La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques," in *Tracés. Revue de sciences humaines* 16, 2009, pp. 25–61, also discussed by Guillouët 2019 (note 16), p. 14.

96 On the workshop see note 26 above. See also the transcribed documents in Drouot 1932 (note 26) and Roggen 1934 (note 29). See also Nash 2019 (note 11), p. 29, footnote 119.

97 Lindquist 2008 (note 6), p. 86.

98 Guillouët 2019 (note 16), pp. 68–69; C. R. Dodwell, "The Meaning of 'Sculptor' in the Romanesque Period," in Neil Stratford (ed.), *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge 1987, pp. 49–61, here pp. 49, 53, 59; Jacques Brengues, "La Franc-maçonnerie opérative d'après une étude comparée de manuscrits et textes du Moyen Âge," in Xavier Barral I Altet (ed.), *Artists, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris 1986, pp. 93–110, here pp. 96–99.

99 Williamson 1995 (note 94), p. 170. Nicola Coldstream, *Masons and Sculptors*, London 1991, p. 63. Françoise Baron, "Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^{e} et XIV^{e} siècles d'après les rôles de la taille," in *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* 4, 1968, pp. 37–121, here pp. 37–45.

he can in the science of sculpture (*ymagier*) and of masonry," the two crafts being mentioned as separate specializations.[100]

The specialization of sculptural labour over the course of the fourteenth century set the conditions for the novel individuation of the figures on Philip the Bold's tomb. Unlike masons, specialized sculptors would have been able to make unprecedented decisions in design based on their knowledge of sculpture and would thus have been able to make the figural elements of these monuments independent from the architectural elements. Furthermore, this independence of the figures emerged particularly strongly at Champmol due to the local conditions of the sculptors' employment: their retention, and with that their greater capacity to develop designs based upon their own skill set.

While masons and sculptors belonged to clearly separate professions at Champmol, they interacted with one another on an equal professional level. There are instances recorded in which work was certified, or a trade agreement with an external contractor agreed upon, by both Sluter and the master mason.[101] A payment for the sourcing and transportation of stone from the quarry at Asnières to Sluter's hotel was "by trade agreement (*par marchié*) done with him by master Jacques de Nuilly master mason of the works of masonry of my said Lord, the said Claus [Sluter] and many other men of my said Lord, for all paid to him by his receipt (*quittance*) on the end of which [is] the certification of the aforesaid masters Jacques and Claus."[102] In this example, both Sluter and de Nuilly are shown to have a shared responsibility in confirming agreements with and certifying the work of external contractors.

This social aspect of the sculptors' labour seems to have been recognized and appreciated by their patron. In 1393, Philip sent Sluter, along with the painter Jean de Beaumetz to a construction site in Mehun-sur-Yèvre, "to visit certain works of painting, images, sculpture, and other things that my Lord of Berry has had made."[103] This is evidence that Philip understood that the skill of his retained sculptors and painters depended on the knowledge they acquired from other workers.[104] There are also three records from 1400 and 1401 of payments made to dine a list of "honourable men and wise masters."[105] These invited wise persons include the duke's administrators (Amiot Arnaut and Regnaudot de Janley, among others) as well as a master mason (Jehan-Bourgoiz), a painter (Jean Malouel), and a sculptor (Sluter). These dinners

100 ADCO B11255, fol. 25r, transcribed in Henri David, "Claus Sluter, tombier ducal," in *Bulletin Monumental* 93/4 1934, pp. 409–433, here p. 432.

101 ADCO B11672, fols. 71v–72r, 136r, 169r–169v, transcribed in Prochno 2002 (note 1), pp. 320, 323, 325–26.

102 ADCO B11672, fol. 136r, transcribed in Prochno 2002 (note 1), p. 323.

103 ADCO B1500, fol. 45v, transcribed in Dehaisnes 1886 (note 58), p. 707.

104 Lindquist 2008 (note 6), p. 89; Grandmontagne 2005 (note 4), p. 27.

105 ADCO B11673, fols. 81r, 106v, 107r, transcribed in Prochno 2002 (note 1), pp. 338–339. See also Lindquist 2008 (note 5), p. 89.

were intended for those who managed various projects at Champmol to socialize and exchange opinions and ideas.[106]

Not all of the labour needed to construct the tomb of Philip the Bold was socialized. Most of it was hierarchical, with the master mason employing and directing journeymen who were paid a daily or weekly wage at a lower rate of pay himself.[107] Such men mostly did tasks that are unspecified in the accounts, suggesting that their work was often casual. There are also instances of piecework, such as the case of Philipot Van Eram, who was paid three francs per set of alabaster capitals he carved.[108] But occasionally they also had to source more specialist workers. In 1388, specialist polishers from Paris were employed in Marville's workshop to polish the arcades, which they did with fish skins.[109]

Also within the workshop there was a need to collaborate with others of the same professional standing. Their labour was socialized. In the introduction above, I noted the potential collaborations between Sluter on the one hand and André Beauneveu and Jacques de Baerze on the other. Some of the other workers coming into the workshop may have been employed briefly as specialists in figural sculpture, such as Claus de Haine, who was employed in 1386 for six months at the large sum of six gros per day;[110] Pierre Beaulneveu, who was employed for five gros per day in 1389 and twenty-seven gros per week the next year;[111] and Jan van Prindale, who was frequently employed by Sluter from 1390 to 1399, often at two francs per week (one franc equals twelve gros).[112] The skills of another retained craftsman at Champmol were also used for the tomb. In 1410, Jean Malouel, a retained painter and *valet de chambre*, is recorded as polychroming it, which likely involved adding the gilded and painted highlights to the mourners' clothing and

106 Lindquist 2008 (note 6), p. 89.

107 See the transcribed documents in Drouot 1932 (note 26) and Roggen 1934 (note 29).

108 ADCO B4434, fol. 21r, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 90, appendix 1, no. 112 and Drouot 1932 (note 26), p. 31, no. 16. See also Nash 2019 (note 11), pp. 33–34.

109 Nash 2019 (note 11), p. 12; Prochno 2002 (note 1), p. 95. ADCO B1475, fol. 81v, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 99, appendix 1, no. 94; Drouot 1932 (note 26), pp. 29–30, no. 14.

110 ADCO B4429, fols. 24v–25r, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 83, appendix 1, no. 51 and Drouot 1932 (note 26), p. 28, no. 10. See also Prochno 2002 (note 1), p. 95, no. 19; Roggen 1934 (note 29), pp. 183–185.

111 ADCO B11671, fol. 260r. See Prochno 2002 (note 1), p. 303. ADCO B4434, fol. 21r, transcribed in Dehaisnes 1886 (note 58), p. 661 (Dehaisnes notes this as fol. 20). B4435, fols. 28v and 29r, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 91, appendix 1, nos. 127 and 128 and Dehaisnes 1886 (note 58), p. 678 (Dehaisnes notes this as fol. 27).

112 On the career of Jan van Prindale, see Michèle Beaulieu and Victor Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris 1992, p. 250.

accessories.[113] Marville, Sluter, and de Werve would have been more likely to collaborate with these workers rather than manage them.[114]

Finally, the sculptors also had to organize with merchants and ducal accountants the sourcing and delivery of stones used in the monument. For instance, Marville was sent to Dinant in April 1385 to acquire stone for the tomb, and was entrusted with 340 livres for his voyage and for the purchase and transportation of the material.[115] In 1391, Sluter bought alabaster from Pierre Beaulneveu, the abovementioned highly paid sculptor in his workshop.[116] Between 1392 and 1393, he also certified the acquisition of what may have been the stone for Philip's effigy from a Genoese merchant based in Paris.[117] He visited Dinant in 1397 to source black limestone for the tomb, and he returned to do the same late in 1403 or early in 1404.[118]

All of the aforementioned relations to other workers—commanding and organizing journeymen, consulting and contracting external specialists, and trading with other professions and assessing their commodities—were major aspects of the skill of the heads of the sculptural workshop. Essential for making the mourners independent from the white marble arcades and the black marble ground was the ability to design and have produced many separate units—including moulded and polished black marble, a series of arcades, and a series of individualized mourners—and to coordinate all these elements and the associated labour into the production of a single artefact. The complex combination of stones in this monument is a result not simply of the specialization of labour, but its socialization as well. The completion of the tomb required the sculptors' personal abilities not only in carving and in observing from life but also in managing, bargaining, certifying, consulting, and coordinating. While the design of the tomb emerged under Sluter's direction, these skills had already been evident in Marville's workshop. They were therefore not in themselves a sufficient condition for the final design, but they were necessary to it.

113 ADCO B1560, fol. 173v; B1558, fol. 153v. See Nash 2019 (note 11), p. 103, appendix 2, no. 53; Prochno 2002 (note 1), p. 97; Monget 1898–1905 (note 61), p. 22. Prochno and Monget cite B1560 fol. 180v, which is incorrect.

114 See Nash 2007 (note 21), pp. 58–60. Also see her study of the extensive collaboration between Sluter and Malouel on the Great Cross: Nash 2010 (note 21), pp. 358–370.

115 Prochno 2002 (note 1), p. 95. Bibliothèque nationale de France, *Collection de Bourgogne*, vol. 29, fol. 93v, and vol. 65, fol. 41, transcribed in Drouot 1932 (note 26), p. 27, no. 3.

116 ADCO B4435, fol. 29, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 91, appendix 1, no. 128 and Drouot 1932 (note 26), no. 18.

117 ADCO B1501, fol. 66v, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 93, appendix 2, no. 5 and Prochno 2002 (note 1), p. 263. See also a certificate sealed by de Werve in ADCO B382, transcribed in Nash 2019 (note 11), p. 93, appendix 2, no. 4 and Dehaisnes 1886 (note 58), p. 695.

118 Prochno 2002 (note 1), p. 96. Drouot 1932 (note 26), pp. 32–33, no. 23.

Conclusion

Sculptural skill develops not only in a set of individual sculptors but also in the networks of professions who work the materials of stone from its extraction to its sale, transport, carving, polishing, and finally its integration with other materials. During the fourteenth century, the position of the sculptor within these networks became increasingly specialized and socialized. These historical shifts acted as a condition for the design of Philip the Bold's tomb. The specialization of sculptural labour allowed for a greater structural independence of its figures than can be found in any previous tomb. And the socialization of this labour meant that a diversity of material components could be combined in a manner that allowed for the mourners, carved in the round, to be installed in an open, arcaded space. Even if such skills may have developed gradually in the Western European economy across the fourteenth century, a factor local to the Charterhouse of Champmol allowed them to advance considerably for the production of Philip's tomb monument: the long-term employment of the sculptors provided them with the time and authority to plan and produce a monument using these skills. Retention was thereby a means by which the ducal bureaucracy at Champmol both acquired and facilitated specialised and socialized sculptural labour.

The social and economic preconditions necessary to the design of Philip's tomb are not a sufficient explanation for it. The tomb's conception and the transformation of it that took place under Sluter's watch would require a more extensive consideration of the input given by the Burgundian dukes and the Carthusian Order than can be provided here.[119] It would also require an analysis of the cultural and religious significance of the tomb's materials as well as their production.[120] Nevertheless, from the combined perspective of the sculptors' labour process and conditions of employment, it is clear that those of Champmol had considerable creative agency in designing the tomb of Philip the Bold. Furthermore, by becoming *valet de chambre*—an exceptional status for sculptors in this period—and by being entrusted to design a monument as a relatively open-ended project, the sculptors of the charterhouse show how sculptural labour could influence how a ducal bureaucracy operated, as well as vice versa. Similar to Anheim's argument for the painters at the Papal court of Avignon, if the sculptors at Champmol are part of a history of "the artist", it is a history of the encounter and mutual influences between court service on the one hand and the history of labour processes on the other.[121]

119 See especially Nash 2019 (note 11), pp. 65–75. See also Lindquist 2008 (note 6), pp. 154–157; Prochno 2002 (note 1), pp. 98–100; Grandmontagne 2005 (note 4), pp. 258–260.

120 This line of enquiry is currently being undertaken by Susie Nash, who shared her research at a recent conference: Susie Nash, "Time, Dust and Polish. Dinant Marble in Tombs for the Courts of France and Burgundy," paper presented at *Souls of Stone. Funerary Sculpture from Creation to Musealisation*, Lisbon, 3 November, 2017. This should be published in a book that will emerge from that conference.

121 See Anheim 2017 (note 22), p. 732–733.

But further to Anheim's case, this history characterises the incipient "artists" of the fourteenth and early fifteenth centuries as the choreographer of a "web of networks,"[122] networks that, in the case of the sculptors of Champmol, connected their workshop, those of other sculptors, the ducal bureaucracy, and the wider market. These are sculptors who are employed for their ability to navigate and manipulate such networks in the planning and production of a monument.

122 Term taken from Dumolyn and Buylaert, 2020 (note 24), p. 120.

Image p. 154: Tomb of Philip the Bold, mourners nos. 7–8, Joannès Lesage, second half of the 18th century, watercolor, detail, Dijon, Musée des Beaux-Arts (cf. fig. 7, p. 168)



Géographie artistique : remarques historiographiques et méthodologiques à propos de la peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge

Frédéric Elsig

Dans un ouvrage récent, nous avons proposé une réflexion sur la géographie artistique à travers l'étude des arts produits dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge, c'est-à-dire sur un territoire qui, aujourd'hui divisé entre trois pays (Suisse, France et Italie), constitue alors un état au cœur de l'Europe et se présente ainsi comme un laboratoire idéal pour analyser les mécanismes propres à la circulation des œuvres et des artistes[1]. Les lignes qui suivent ont pour objectif de poursuivre la réflexion à travers quelques remarques historiographiques et méthodologiques.

Remarques historiographiques

La peinture produite dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge nous est parvenue de manière disparate, en raison de l'histoire propre à chacune des parties composant le territoire envisagé. Dans le Pays de Vaud et à Genève, l'iconoclasme réformé l'a fait en grande partie disparaître dès le milieu des années 1530[2]. Dans les terres restées catholiques, les vagues de destruction et de dispersion successives (la modernisation liturgique de la Contre-Réforme, le vandalisme révolutionnaire, l'industrialisation) ont agi de manière inégale. Alors que la Savoie garde très peu de traces, le Piémont conserve un patrimoine abondant. Comment expliquer cette disparité ? Pour y répondre, il convient de se pencher

1 Fréderic Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge (1416–1536)*, Milan 2016.

2 Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, cat. exp. Berne, Historisches Museum / Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Paris 2001.

Frédéric Elsig, « Géographie artistique : remarques historiographiques et méthodologiques à propos de la peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 181–189, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19043 (2ème version)

sur l'historiographie, conditionnée par le découpage des frontières politiques et que nous proposons de diviser en quatre périodes : prénationaliste, protonationaliste, nationaliste et supranationaliste.



1 Konrad Witz, *L'évêque François de Metz présenté par saint Pierre à la Vierge*, 1444, huile sur panneau, détail, Genève, Musée d'art et d'histoire

Durant la période prénationaliste, qui correspond à l'Ancien Régime (pendant lequel le duché de Savoie devient le royaume de Piémont-Sardaigne dès 1713), la conservation des monuments médiévaux procède de deux motivations qui peuvent parfois se conjuguer: l'une dévotionnelle, l'autre documentaire. La première s'observe notamment dans la chapelle des cordonniers de la cathédrale de Turin, totalement réaménagée dans un style baroque en 1669–1670 et qui conserve, pour des raisons dévotionnelles, un retable

peint vers 1502–1504 par Giovanni Martino Spanzotti et Defendente Ferrari, transformé à cette occasion. Un autre cas est fourni par le *Portrait du bienheureux Amédée de Savoie*, une fresque réalisée vers 1475 par Antoine de Lonhy (ou un peintre proche de lui) sur un pilastre de l'église San Domenico de Turin et que l'on déplace au début du XVII[e] siècle sur un autel, complètement réaménagé en 1782 par le roi Victor Amédée III de Savoie. Dans ce cas, la motivation dévotionnelle se double d'une motivation documentaire et généalogique qui, en lien direct avec une volonté de légitimation dynastique, met en évidence un intérêt particulier pour les effigies historiques, comme on peut l'observer également dans le royaume de France avec le recueil de Roger de Gaignières[3].

Durant la période protonationaliste, qui correspond à l'aube des nations (de la Révolution à l'Unité italienne), la première redécouverte des « primitifs » est amorcée notamment par la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi (1796), qui met à l'honneur la personnalité de Macrino d'Alba et signale quelques noms de peintres connus seulement à travers les archives, comme Gregorio Bono et Nicolas Robert[4]. C'est le moment où apparaissent les premiers musées, comme le Musée Rath à Genève (1826) et la Reale Galleria à Turin (1832), laquelle conserve de plus en plus de « primitifs », d'abord toscans puis locaux. Un cas particulièrement significatif est constitué par les volets du retable du maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, transférés en 1843 de la Bibliothèque de l'Académie au Musée Rath et attribués de manière arbitraire à Gregorio Bono, en changeant de statut : de documents historiques (en tant que trophées de la Genève catholique) à de véritables œuvres d'art, alors bien isolées dans les collections genevoises mais considérées (en raison du paysage de la *Pêche miraculeuse*) comme des préfigurations de l'« école genevoise » de peinture (François Diday, Alexandre Calame)[5].

Durant la période nationaliste (de l'Unité italienne à la Seconde Guerre mondiale), la « seconde redécouverte des primitifs » s'exprime d'une part à travers la recherche archivistique, conditionnée par le découpage politique du territoire[6], d'autre part à travers un marché de l'art en pleine effervescence. Celui-ci, qui rend nécessaire l'activité des connaisseurs (Giovanni Battista Cavalcaselle, Pietro Toesca, etc.) et met à l'honneur des personnalités à peine redécouvertes (Defendente Ferrari en 1876, Giovanni Martino Spanzotti en 1899), alimente des musées tels que le Museo Civico de Turin et plusieurs expositions nationales, comme la *Mostra d'Arte antica* de Turin (1880) et l'*Exposition nationale suisse de Genève* en 1896, durant laquelle on redécouvre la personnalité de Konrad Witz (fig. 1),

3 Anne Ritz-Guilbert, *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII[e] siècle*, Paris 2016.

4 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1796, p. 351.

5 Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des Beaux-Arts à Genève*, Genève 1845, p. 33–34.

6 Par exemple Auguste Dufour et François Rabut, « Les peintres et les peintures en Savoie du XIII[e] au XIX[e] siècle. Supplément », dans *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie* XII, 1870, p. 7–302.

appelé à être considéré très vite comme le père de la peinture suisse[7]. Par ailleurs, une attention nouvelle est donnée à la conservation et à la restauration des monuments médiévaux, comme l'illustre notamment l'activité d'Alfredo d'Andrade dans le Piémont[8].

Au sein de la période nationaliste, nous pouvons distinguer deux phases : l'une, internationaliste (entre la fin du XIX^e^ siècle et la Première Guerre mondiale) ; l'autre, régionaliste (l'entre-deux-guerres). Durant la phase internationaliste, l'accent est mis sur les relations entre les différentes nations et sur des modèles culturels qui traversent les frontières, comme la « gothicité internationale », notion forgée en 1889 par Louis Courajod[9], conservateur des sculptures au musée du Louvre, de manière à désigner le primat du modèle français par rapport à la Renaissance italienne. Ceci explique l'attention portée d'une part aux peintres « étrangers » au sein du duché de Savoie dans les articles publiés par Conrad de Mandach dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1907 à 1918[10] ou dans la conférence tenue par Lisetta Motta Ciaccio à l'occasion du Congrès international d'histoire de l'art organisé par Aby Warburg à Rome en 1912[11], d'autre part à certains monuments caractéristiques du gothique international, comme l'abbaye de Ranverso près de Turin, dont la restauration a conduit à la redécouverte du peintre Giacomo Jaquerio en 1914[12]. Durant la phase régionaliste, un certain repli sur les traditions locales génère des expositions qui cherchent à reconstruire les généalogies propres aux identités régionales, comme l'exposition *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, organisée par Vittorio Viale au Palazzo Carignano de Turin en 1938–1939[13].

Après la Seconde Guerre mondiale, la période supranationaliste, déterminée par le projet européen, cherche non plus à définir des identités régionales ou nationales, mais à reconstruire toute la dynamique des échanges culturels, à travers un double décloisonnement, géographique et technique. Elle se divise en deux phases successives. La première, avant le traité de Maastricht (1993), met l'accent sur les unités immuables de la géographie naturelle, comme la Méditerranée, qui fait l'objet d'une exposition itinérante en 1952[14], ou les

7 Vincenzo Bona (dir.), *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica*, cat. exp. Turin, 1880. Camille Enlart (dir.), *Exposition nationale suisse, Genève, 1896. Catalogue du groupe 25. Art ancien*, cat. exp. Genève, Plainpalais, Genève 1896.

8 Maria Grazia Cerri, Daniela Biancolini Fea et Liliana Pittarello (dir.), *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, cat. exp. Turin, Palazzo Reale, Turin 1981.

9 L. Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, Paris 1890 (conférence donnée à l'occasion de l'exposition universelle de 1889).

10 Par exemple Conrad de Mandach, « Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie », dans *Gazette des Beaux-Arts* 53, 1911, p. 405–422.

11 Lisetta Motta Ciaccio, « La pittura del rinascimento in Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera », dans *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma* [1912], Rome 1922, p. 276–280.

12 C. Bertea, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella Chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, Turin 1914.

13 Vittorio Viale (dir.), *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, cat. exp. Turin, Palazzo Carignano, Turin 1939.

14 Gilberte Martin-Méry et Lionello Venturi (dir.), *Les primitifs méditerranéens (XIV^e^ et XV^e^ siècle). Italie, Espagne, France*, cat. exp. Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1952.

Alpes, considérées non plus comme une barrière entre le nord et le sud mais comme une zone d'échanges culturels, dans un célèbre article d'Enrico Castelnuovo en 1967[15]. Cette phase donne lieu à plusieurs expositions placées directement sous les auspices du Conseil de l'Europe, telle l'exposition *Europäische Kunst um 1400*, organisée par Otto Pächt à Vienne en 1962[16]. Dans ce contexte, le *connoisseurship* joue un rôle moteur. Dès 1969, Charles Sterling publie ses « Études savoyardes » dans la revue *L'œil*[17]. Ses intuitions permettront notamment à François Avril et Giovanni Romano de redécouvrir la personnalité d'un peintre itinérant et polyvalent, Antoine de Lonhy, actif d'abord en Bourgogne, puis en Languedoc et en Catalogne, enfin dans le duché de Savoie entre 1445 et 1480 environ[18]. La seconde phase, déterminée par le traité de Maastricht et dans laquelle nous sommes toujours, met plutôt l'accent sur les identités culturelles, sur la tension entre la géographie naturelle et les frontières politiques, toujours fluctuantes. Elle a entraîné une nouvelle vague d'expositions, comme *El Renacimiento Mediterraneo* (Madrid et Valence, 2001), *Jan van Eyck et le monde méditerranéen* (Bruges, 2002), *Il Gotico nelle Alpi* (Trente, 2002) ou encore *Corti e Città* (Turin, 2006)[19]. Mentionnons également l'exposition-dossier *Konrad Witz et Genève* que nous avons organisée à Genève en 2013-2014 et qui, centrée sur la restauration des deux volets de Konrad Witz conservés au Musée d'art et d'histoire, a souligné la nécessité de revenir à l'unité la plus adéquate pour aborder les questions liées à la géographie artistique : la ville[20].

Remarques méthodologiques

L'historiographie met en évidence, quels que soient les présupposés idéologiques, le primat du *connoisseurship*. Celui-ci a permis la redécouverte d'œuvres et d'artistes, replacés dans la dynamique des échanges artistiques. Situé sur un niveau empirique, il nourrit un

15 E. Castelnuovo, « Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques du XV^e siècle », *Etudes de Lettres* 10, 1967, p. 13–26.

16 Otto Pächt (dir.), *Europäische Kunst um 1400*, cat. exp. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Vienne 1962.

17 Voir par exemple Charles Sterling, « Études savoyardes I. Au temps du duc Amédée », dans *L'œil* 178, 1969, p. 2–13 ; « Études savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin », dans *L'œil* 215, 1972, p. 14–27.

18 François Avril, « Le Maître des Heures de Saluces. Antoine de Lonhy », *Revue de l'art* 85, 1989, p. 9-34. Giovanni Romano, « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'art* 85, 1989, p. 35–44.

19 Mauro Natale (dir.), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Valence, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2001. *Le siècle de van Eyck, 1430–1530.* Till-Holger Borchert (dir.), *Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, cat. exp. Bruges, Groeninge Museum, Gand 2002. Enrico Castelnuovo et Francesca de Gramatica (dir.), *Il gotico nelle Alpi 1350–1450*, cat. exp. Trente, Castello del Buonconsiglio, Trente 2002. Enrica. Pagella, Elena Rossetti Brezzi et Enrico Castelnuovo (dir.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, cat. exp. Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, Milan 2006.

20 Frédéric Elsig et Cäsar Menz, *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève : histoire, conservation et restauration*, Genève 2013.

niveau théorique, un « cadre critique », qui en explicite les postulats et en détermine, en retour, les nouveaux présupposés. Ainsi progresse la dynamique de la recherche[21].

Durant la période supranationaliste, les postulats théoriques de la géographie artistique ont été explicités dans un article fondamental de Enrico Castelnuovo et de Carlo Ginzburg, paru en 1979 et qui définit les notions de « centre » et de « périphérie »[22]. En 1994, Peter Cornelius Claussen y ajoute la notion de « transpériphérie » pour caractériser la situation d'œuvres et d'artistes parachutés dans un contexte éloigné de leur foyer d'origine[23]. Plus récemment, les travaux consacrés aux « transferts culturels » ont enrichi le cadre critique sans toutefois apporter des notions susceptibles de renouveler le *connoisseurship* et de concevoir différemment les questions liées à la circulation des œuvres et des artistes[24]. C'est pourquoi nous préférons conserver l'expression « géographie artistique » qui, parfois jugée aujourd'hui démodée en histoire de l'art, n'en reste pas moins pertinente, car attachée aux notions les plus opérantes pour reconstruire la dynamique des échanges culturels. De manière générale, il ne suffit guère de modifier un terme pour transformer la notion qu'il recouvre.

Pour revenir à la peinture dans le duché de Savoie, l'historiographie démontre les limites de la notion d'« école » nationale ou régionale et la nécessité de reconstruire les parcours individuels, en accordant une attention particulière à l'unité de la ville. Prenons le cas de Genève, véritable plaque tournante du commerce européen durant la première moitié du XV^e^ siècle[25]. Sa production s'articule alors étroitement à celle de la cour itinérante (Chambéry, Thonon, Ripaille), où l'on retrouve les mêmes artistes[26]. On peut en saisir la dynamique, en distinguant clairement deux réseaux qui peuvent parfois se superposer : l'un économique, l'autre diplomatique[27].

Le réseau économique relie les villes qui s'adonnent entre elles au commerce. Il suit généralement les axes de la géographie naturelle, en particulier les cours d'eau. La ville

21 Frédéric Elsig, *Connoisseurship et Histoire de l'art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Genève, Droz, 2019.

22 Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », dans Giovanni Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana. 1. Questioni e metodi*, Turin 1979, p. 283–352.

23 Peter Cornelius Claussen, « Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen von Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes San Lorenzo in Genua », dans Herbert Beck et Kerstin Hengevoss-Dürkop (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 vol., Francfort sur le Main 1994, vol. 1, p. 665–687.

24 Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît Van den Bossche, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e^–XVI^e^ siècle)*, Paris 2014.

25 Jean-François Bergier, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris 1963.

26 Pour la relation entre la ville et la cour, voir l'ouvrage classique de Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne 1985, trad. fr. *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989.

27 Frédéric Elsig, *L'arte del Quattrocento a nord delle Alpi*, Turin 2011.

de Genève se présente ainsi comme un relais sur l'axe rhodanien qui la relie à des villes comme Avignon, Lyon ou encore, en remontant le Rhône, Sion, où travaille durant les années 1430 un sculpteur genevois, Guillaume de Peytoz, auquel on doit le tombeau d'André de Gualdo dans la cathédrale et les stalles aujourd'hui conservées au couvent de Géronde[28]. Il est intéressant de noter que les notions de « centre » et de « périphérie » sont particulièrement opérantes au sein du réseau économique. Grâce à sa densité artistique, le foyer genevois joue alors le rôle de « centre » dont dépend une ville telle que Lyon, située dans sa « périphérie ». À partir des années 1460 (avec le déclin des foires genevoises et l'essor des foires lyonnaises), le sens du courant s'inverse : c'est désormais Lyon qui devient le « centre » dont dépend Genève, où travaille le peintre Hugues Boulard, probablement d'origine lyonnaise et auquel on doit les peintures murales de la salle du Conseil d'État dans l'Hôtel de ville[29].

À côté du réseau économique, le réseau diplomatique est déterminé par les alliances politiques et revêt un caractère plus aléatoire. À Genève et dans le duché de Savoie, il explique la présence de peintres recrutés à Bâle, où se déroule le concile dès 1431 et où le duc Amédée VIII est devenu, en 1440, le pape Félix V. C'est le cas de Hans Witz. Attesté à Chambéry en 1440, il se transfère à Genève en 1444 (où il est alors documenté comme « Hans Witz »), sans doute pour assister Konrad Witz (son parent ?) dans la réalisation des volets du retable commandé par l'évêque François de Metz (devenu cardinal à Bâle en 1440) pour la cathédrale Saint-Pierre de Genève[30]. Peut-être est-il l'auteur du spectaculaire paysage de la *Pêche miraculeuse*, qui tranche avec les autres peintures des volets. Il restera actif à Genève jusqu'à 1475 avant de devenir, entre 1476 et 1478, le peintre du duc de Milan[31]. Sa production, reconstituée par Charles Sterling[32], inclut l'enluminure d'un *David pénitent* dans un livre d'heures (Grenoble, Bibliothèque municipale, ms. 650.8, fol. 93)[33] qui, produit de toute évidence à Genève autour de 1445, constitue la clé pour l'identification du peintre. Elle évolue vers des formes plus graphiques qui aboutissent dans le *Tombeau de Philibert de Monthouz* dans l'église Saint-Maurice d'Annecy (1458) et qui paraissent s'adapter à la production locale, enracinée dans le gothique international et représentée par des peintres tels que le Maître du missel Bonivard.

28 Nicolas Schätti, « Jean Prindale et l'activité des ateliers de sculpture franco-flamands à Genève et en Savoie », dans *Art + Architecture en Suisse* 58/3, 2007, p. 13–22.

29 Frédéric Elsig et Nicolas Schätti, *Peindre à Genève au XVI^e siècle*, Genève 2012.

30 Elsig et Menz, 2013 (note 20), p. 190–191.

31 Stefania Buganza, « Milano e il Nord Europa nel Quattrocento. Il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz », dans Frédéric Elsig et Claudia Gaggetta (dir.), *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450–1535)*, Rome 2014, p. 55–80.

32 Charles Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », dans *Revue du Louvre et des musées de France* 14, 1964, p. 14 ; « L'influence de Konrad Witz en Savoie », dans *Revue de l'art* 71, 1986, p. 17–32.

33 François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440–1520*, Paris 1993, p. 206, 208.

Conclusions

La mise en évidence théorique des réseaux économique et diplomatique souligne la nécessité de comprendre la géographie artistique à travers les parcours individuels, aussi bien ceux des artistes que ceux de leur clientèle (il est essentiel d'accorder une atten-



2 Macrino d'Alba, *Le duc Philippe II de Savoie,* 1496–1497, huile sur panneau, collection particulière

tion aux déplacements des commanditaires et à leurs réseaux, au sein desquels ils font régulièrement travailler les mêmes artistes). Elle fournit le cadre critique le plus adéquat pour reconstruire la dynamique des échanges culturels sur un territoire déterminé, fournissant à l'histoire de l'art des présupposés lui permettant non seulement de rétablir des cohérences perdues (notamment la reconstitution de personnalités oubliées), mais

également d'interpréter les choix culturels opérés par les commanditaires. C'est dans cette logique que nous avons souligné l'importance d'artistes actifs au moment où la cour de Savoie regarde de plus en plus vers le royaume de France, comme le peintre lyonnais Nicolas Robert, qui entre au service de la duchesse Yolande de Savoie[34], ou Jacquelin de Montluçon, établi à Bourges et probablement actif à Chambéry vers 1496–1497 sous le duc Philippe II de Savoie, dont nous avons proposé d'attribuer le portrait récemment découvert (collection particulière) au peintre piémontais Macrino d'Alba (fig. 2)[35].

34 Elsig, 2016 (note 1), p. 102–120.

35 Notons cependant que les panneaux regroupés aujourd'hui autour de la *Résurrection de Lazare* du Musée des Beaux-Arts de Lyon (signée « I. DE MOLUSSON ») et attribués à Jacquelin de Montluçon entretiennent une relation très étroite avec les enluminures des *Heures de Chappes* (Paris, Arsenal, ms. 438) signées par Jean de Montluçon, père de Jacquelin.

Image p. 180 : Konrad Witz, *L'évêque François de Metz présenté par saint Pierre à la Vierge*, 1444, huile sur panneau, détail, Genève, Musée d'art et d'histoire



1 Meister Francke, *Schmerzensmann*, um 1430, Mischtechnik auf Holz, 93,0 × 67,1 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

Lokal, international oder national? Konzeptwechsel in der Erforschung Meister Franckes zwischen 1880 und 1940

Iris Grötecke

Das Œuvre des in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Hamburg tätigen Malers, der unter dem Namen Meister Francke bekannt geworden ist, umfasst nur wenige Werke: Ein kleines und ein mittelgroßes Bild des Schmerzensmanns, neun einzeln erhaltene Szenen mit Themen der Kindheit Christi, der Passion und der Legende des Thomas Becket, die ehemals zu einem mittelgroßen Flügelretabel in Hamburg gehörten, und ein etwas vollständiger erhaltenes Retabel aus der Pfarrkirche im finnischen Kalanti, das eine geschnitzte Innenseite mit Marienthemen und eine gemalte äußere Ansicht mit einer Barbara-Legende zeigt. Diese an unterschiedlichen Orten aufgefundenen Werke wurden aufgrund ihrer evidenten stilistischen und motivischen Nähe zueinander ein- und demselben Maler zugeschrieben, der mit »mester franckenn« identifiziert wurde, einem Meister, der in der Abschrift eines Vertrags für ein Retabel der Hamburger St. Johannis-Kirche genannt wird. Die Verknüpfung des Werkkomplexes mit diesem im Dokument genannten Meister ist in jüngster Zeit in Frage gestellt worden, während sich an der Zusammensetzung des Œuvres bis heute nichts verändert hat.[1]

Die vorliegende Studie beschäftigt sich nicht mit Fragen zum Künstlernamen, sondern mit der kunsthistorischen Entdeckung und der frühen Phase der Erforschung des Werkkomplexes zwischen etwa 1880 und 1940. Die intensive Farbigkeit der Tafeln, die Ausdruckskraft ihrer Szenen und die künstlerisch-technisch sehr differenzierte Ausführung der Malerei hatten von Anfang an das Interesse verschiedener Autoren und Autorinnen geweckt, die ihre Deutungen zu Künstler und Œuvre aufgrund der fast vollständig fehlenden schriftlichen Überlieferung allerdings

1 Vgl. zuletzt *Meister Francke revisited. Auf den Spuren eines Hamburger Malers*, hg. von Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen und Uwe Albrecht, Petersberg 2017; vgl. zur Kritik an der vermuteten Biografie des Malers Stephan Kemperdick, »Painters, Monks and Fantasies«, ebd., S. 53–61, ein Kommentar in: Iris Grötecke, Meister Francke revisited (Buchrezension), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019/4, S. 576–584.

Iris Grötecke, « Lokal, international oder national? Konzeptwechsel in der Erforschung Meister Franckes zwischen 1880 und 1940 », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 191–217, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19044 (2ème version)

weitgehend aus den Objekten selbst entwickeln mussten. Im Zentrum stand – ähnlich wie in anderen frühen Arbeiten zur mittelalterlichen Tafelmalerei – vor allem die Frage nach der ›Herkunft‹ des Malers, also einer Bestimmung seines Ausbildungsmilieus sowie einer Einordnung seines Stils in die Entwicklung der nordeuropäischen Malerei nach 1400. Diese frühe Francke-Forschung entwarf gleichzeitig aber auch allgemeinere Vorstellungen von der Persönlichkeit mittelalterlicher Künstler und von ihren künstlerischen und lebensweltlichen Beziehungen. Die Geschichte der Erforschung Meister Franckes stellt – so die These dieser Studie – unter anderem auch eine Abfolge unterschiedlicher Mittelalterbilder dar, die die Entstehung bzw. die Wirkung von Kunstwerken in einem entweder lokalen, nationalen oder internationalen Rahmen deuteten. Zugleich boten diese Vorstellungen einer unterschiedlichen Reichweite kultureller Zusammenhänge – so eine weitere These – dem modernen Publikum eine Übertragung der Denkmodelle auf die eigene Epoche an. Die in der kunsthistorischen Arbeit entworfenen Mittelalterbilder waren damit teils implizit, teils explizit mit den zeitgenössischen Diskursen über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie über kulturelle Identität und Gegenwartsgestaltung verknüpft. Am Beispiel dreier wichtiger Positionen – dem Buch des Entdeckers Alfred Lichtwark von 1899, der ersten gründlichen wissenschaftlichen Bearbeitung des Werkkomplexes durch Bella Martens 1929 und den Beiträgen Alfred Stanges, Wilhelm Pinders und Ottmar Kerbers aus den 1930er-Jahren – sollen die in der Forschung entfalteten Mittelalterbilder sowohl auf ihr spezifisches Verständnis des mittelalterlichen Künstlers als auch auf ihre Verknüpfung mit Vorstellungen aus der jeweiligen gesellschaftlichen Gegenwart untersucht werden.[2]

Alfred Lichtwark: Autochthone Hamburger Kunst

Im späten 19. Jahrhundert befand sich kaum eines der genannten Werke noch in seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang und vermutlich auch keines mehr an seinem originalen Standort. Die Objekte waren jedoch einzeln für das jeweils lokale Publikum zugänglich: Das größere Schmerzensmann-Bild (Abb. 1) hing in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Chor der evangelischen Pfarrkirche St. Petri in Hamburg, sein ursprünglicher Bestimmungsort ist nicht bekannt.[3] Das andere Schmerzensmann-Bild (Abb. 2) dürfte aufgrund

2 Alfred Lichtwark, *Meister Francke – 1424*, Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1899 (Hamburgische Künstler); Bella Martens, *Meister Francke*, 2 Bde., Hamburg 1929; Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*, 4 Bde., Leipzig / Frankfurt 1935–1951, Bd. 2, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1937, S. 205–219, enger zu Francke S. 213–219; Alfred Stange, »Meister Francke«, in: *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 Bde., Berlin / München 1934–1961, Bd. 3, *Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, München 1938, S. 6–20, zur Francke-Nachfolge ebd., S. 206–211; Ottmar Kerber, *Meister Francke und die deutsche Kunst um 1400. Erster Teil. Der Barbara Altar*, Kallmünz 1939.

3 In der St. Petri-Kirche wurden neben Fragmenten der eigenen mittelalterlichen Ausstattung auch viele Kunstgegenstände aus anderen, im 19. Jahrhundert abgebrochenen Sakralgebäuden aufbe-



2 Meister Francke, *Schmerzensmann*, um 1410–20, Mischtechnik auf Holz, 42,8 × 31,1 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Aufnahme um 1925

seiner geringen Maße und der nahsichtigen Präsentation des toten Christus der individuellen Andacht gedient haben und war demnach von Anfang an in privatem Besitz. Es ist 1858 von Carl Lampe, einem Leipziger Industriellen, Stadtrat und Förderer der Kultur dem gerade eröffneten Städtischen Museum in Leipzig geschenkt worden; seine Provenienz ist ungeklärt.[4] Aus dem Besitz des in Altona bei Hamburg lebenden Offiziers Hermann Ferdinand von Kirchner wurden 1859 die auseinandergetrennten Szenen des Thomas-Retabels von der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Schwerin angekauft (Abb. 3). Sie sind unter dem Notnamen *Niederdeutscher Meister um 1435* im Bestandskatalog durch Friedrich Schlie 1882 erstmals kunsthistorisch bearbeitet und als Fragmente des ehemals in der Hamburger St. Johannis-Kirche befindlichen Thomas-Retabels identifiziert worden.[5] Wie Kirchner in den Besitz der Szenen gekommen war, ließ sich bis heute nicht klären. Das Barbara-Retabel, welches 1874 erstmals die Aufmerksamkeit einer an der Geschichte Finnlands interessierten Kommission fand, stand zu diesem Zeitpunkt in der evangelischen Pfarrkirche in Kalanti, seine ursprüngliche Bestimmung für diese Kirche ist strittig (Abb. 4).[6] Ein Interesse an der künstlerischen Qualität der Werke entwickelte sich erst in dem Augenblick, als das Hamburger Schmerzensmann-Bild 1890 in ein Museum überführt wurde. Es war die Inszenierung *dieser* Tafel als Kunstwerk und als Zeugnis für die Existenz einer qualitativ anspruchsvollen mittelalterlichen Kunstproduktion in der Hansestadt durch Alfred Lichtwark, die zum Auslöser für eine erste Zusammenstellung des Werkkomplexes (zunächst ohne das in Westeuropa noch unbekannte Barbara-Retabel) sowie eine Identifizierung des Malers mit »mester franckenn« wurde.

Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Alfred Lichtwark (1852–1914)[7] war wenige Jahre zuvor 1886 zum Direktor der Hamburger Kunsthalle berufen worden und hatte umgehend damit begonnen, die vorhandene Sammlung neu zu strukturieren. Dabei

wahrt, so dass die Tafel ursprünglich auch für eine andere Kirche angefertigt worden sein kann. Heute ist die Tafel im Besitz der Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 499, Maße: 93,0 × 67,1 cm.

4 Vgl. *Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*, Herwig Guratzsch (Hg.), Dietulf Sander (Bearb.), Stuttgart 1995, S. 122, Inv.-Nr. 243, Maße einschließlich des Rahmens 42,8 × 31,1 cm.

5 Friedrich Schlie, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin*, Schwerin 1882, S. 433–443; heute sind die Fragmente im Besitz der Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 490 bis 498, das Retabel erreichte geöffnet ehemals eine Größe von etwa 185 × 340 cm.

6 Vgl. zuletzt zur Standortfrage Elina Räsänen und Markus Hiekkanen, »The Kalanti Altarpiece. Its Potential Routes and Prominent Contexts in Medieval Finland«, in: Nürnberger / Räsänen / Albrecht 2017 (Anm. 1), S. 63–77. Das Retabel wurde 1903 in das Finnische Nationalmuseum in Helsinki überführt, Inv.-Nr. 4329:6, es erreichte geöffnet ehemals ein Ausmaß von etwa 202 × 260 cm.

7 Vgl. zur Person Alfred Hentzen, »Lichtwark, Alfred«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, S. 467–469; Helmut Leppien, »Lichtwark, Alfred«, in: *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, hg. von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke, 6 Bde., Hamburg / Göttingen 2001–2012, Bd. 2, 2003, S. 250–252; Rudolf Großkopff, *Alfred Lichtwark*, Hamburg 2002 (Hamburger Köpfe); Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin / München 2012 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 3); die jüngste Biographie entbehrt allerdings der wissenschaftlich-kritischen Distanz zur tendenziösen, die Adressaten umwerbenden Korrespondenz von Lichtwark selbst.



3 Meister Francke, *Passion Christi*, innere Ansicht des Thomas-Retabels (Rekonstruktion), um 1430, Mischtechnik auf Holz, ehemals circa 185 × 340 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

entwickelte er schon in den ersten Jahren drei inhaltliche Schwerpunkte, die auf verschiedenen Ebenen Beziehungen zwischen den Museumsbeständen und der Stadt herstellen sollten: *Die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, die *Sammlung hamburgischer Meister des 19. Jahrhundert* und *die moderne Sammlung von Bildern aus Hamburg*.[8] Die *Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, die zunächst vor allem aus Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts bestand, erhielt mit der Leihgabe der großen Schmerzensmann-Tafel aus der Hamburger St. Petri-Kirche ihr erstes mittelalterliches Werk. Lichtwark präsentierte sie im Rahmen der Neuaufstellung der gesamten Sammlungen seit Dezember 1890 ganz selbstverständlich als Werk eines »*Hamburgischen Meisters um*

8 Vgl. vor allem Margrit Dibbern, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886–1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau*, Hamburg 1980, vgl. zur Genese der Sammlungsschwerpunkte besonders S. 38–99; *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1986; Ulrich Luckhardt, »...*diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen*«. *Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle*, hg. von Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994. Vgl. zur Bedeutung der mittelalterlichen Kunst in dieser Sammlungskonzeption Iris Grötecke, »›Was ist uns Meister Bertram?‹ – Alfred Lichtwarks Vermittlung des Mittelalters in Hamburg«; in: *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, hg. Joseph Imorde, Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 155–176.



4 Meister Francke, *Legende der Heiligen Barbara*, mittlere Ansicht des Barbara-Retabels, um 1420–30, Mischtechnik auf Holz, ehemals circa 214 × 300 cm, Helsinki, Nationalmuseum, Aufnahme um 1925

1440«.[9] 1897 publizierte Friedrich Schlie die erste Werkzusammenstellung mit der Schmerzensmann-Tafel, dem Thomas-Retabel in Schwerin und dem kleineren Schmerzensmann-Bild unter der Bezeichnung *Hamburger Meister vom Jahre 1435*.[10] Adolph Goldschmidt wies auf einen Retabelflügel aus dem Benediktinerinnenkloster Preetz

9 Vgl. zur Aufnahme der Tafel 1890 ins Museum: Alfred Lichtwark, *Kunsthalle zu Hamburg. Zur Wieder-Eröffnung am 23. Dezember 1890*, München 1890, S. 21; sowie *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1890*, Hamburg 1891, S. 19.

10 *Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. In elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von Johannes Nöhring. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Prof. Dr. Friedr. Schlie. Grossherzoglicher Museumsdirektor in Schwerin i. M. Erste Lieferung*, Lübeck 1897. Vgl. zur Rekonstruktion des Ankaufs in Schwerin und des späteren Verkaufs der Tafeln nach Hamburg detailliert Gero Seelig, »›Ganz gleichgültig was wir bezahlt haben‹ – Meister Francke zwischen Hamburg und Schwerin«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 43/44, 2004/2005 (ersch. 2006), S. 289–314.

(nahe Kiel) hin, der sich motivisch an der Kreuzigung des Thomas-Retabels orientierte.[11] Damit deutete er die Rezeption eines bedeutenden Malers durch andere Künstler in der ferneren Umgebung Hamburgs an. Zeitlich parallel veröffentlichte der Hamburger Archivar Anton Hagedorn den zwar in der lokalhistorischen Forschung schon bekannten, nicht aber auf das Thomas-Retabel bezogenen Namen »mester franckenn« als denjenigen des Urhebers dieses Altaraufsatzes.[12] Alfred Lichtwark konnte auf dieser Grundlage den Schmerzensmann als Leihgabe und die im Januar 1899 angekauften Fragmente des Thomas-Retabels unter dem Namen eines historisch belegbaren Malers ausstellen. Zum Ende des Jahres veröffentlichte er seine Monografie *Meister Francke – 1424*, die den Künstler als Leitfigur einer mittelalterlichen Kunstproduktion in Hamburg vorstellte. Die Feststellung, dass es seit 500 Jahren eine Kunsttradition in Hamburg gebe, deren frühester Zeuge Meister Francke sei, wiederholte der Autor auch in anderen Schriften immer wieder. Sie diente ihm vor allem zur Darstellung Hamburgs als einer mittelalterlichen Kulturstadt.[13] In diesem Sinne bemühte er sich in den folgenden Jahren, seine kleine Mittelalterabteilung durch von ihm angeregte Schenkungen, Leihgaben und Ankäufe von ›hamburgischen‹ Werken zu erweitern und damit dem Publikum eine visuelle Evidenz seiner These zu bieten.[14] Zwei Jahre nach der wichtigen Erwerbung des Petri-Retabels von Bertram von Minden im Jahr 1903 folgte dann eine weitere Monografie zu diesem noch etwas früher in Hamburg tätigen Künstler.[15] Auf diese Weise fand das

11 Adolph Goldschmidt, »Der Hamburger Meister vom Jahre 1435« (Buchrezension), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXI, 1898, S. 116–121.

12 Anton Hagedorn, „Der Hamburger Meister von 1435“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde* 5, 1899, S. 1–6; Hagedorn wies auf die frühere Nennung des Malernamens in C. F. Gaedechens, Martin Gensler und Karl Koppmann, *Das Johanniskloster in Hamburg*, Hamburg 1884, S. 43, hin.

13 Vgl. Alfred Lichtwark, *Hamburgische Kunst nach einem Vortrage über die Frühjahrsausstellung von 1898*, hg. vom Kunstverein, Hamburg 1898, hier zum Schmerzensmann-Bild S. 9f. und S. 62f. Der Autor begann im Jahr 1900 seinen Vorlesungszyklus folgerichtig mit einer Lektion zum Thema *Meister Francke und seine Bedeutung für Hamburg*, um dann die weitere chronologische Entwicklung der Malerei darauf aufzubauen, vgl. *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1900*, Hamburg 1901, S. 55.

14 Erwerbungen von Objekten des Mittelalters und der Renaissance für den Hamburg-Schwerpunkt: 1891 Schenkung des heiligen Christophorus von Absalon Stumme; 1892 Ankauf von »Gesetz und Gnade« des Hamburger Ratsmalers Franz Timmermann, dem 1904 noch eine »Lucretia« desselben Malers folgte; 1899 Ausleihe der Flügel des Harvestehuder Schreins aus dem Kunstgewerbemuseum sowie Ausleihe des volkreichen Kalvarienbergs des Tile Nigel und einer Beweinung Christi aus den Niederlanden, die Lichtwark für ein lokales Werk hielt, aus der Katharinenkirche; 1903 wurde neben dem großen Petri-Retabel von Bertram von Minden auch ein kleines Kreuzigungstriptychon von etwa 1350, das Lichtwark für ein westfälisches Werk hielt, angekauft; 1904 Ankauf eines Altarflügels mit sechs Heiligen aus Niedersachsen; 1904 wurden die separat aufgefundenen äußeren Flügel des Petri-Retabels sowie das Marienretabel aus Buxtehude für die Kunsthalle ausgeliehen. Vgl. *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle [1956]*, hg. von Alfred Hentzen, Slg.-Kat.Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 5. Auflage, Hamburg 1966.

15 Alfred Lichtwark, *Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367–1415*, Hamburg 1905 (Hamburgische Liebhaber-Bibliothek).

Mittelalter innerhalb weniger Jahre mit anspruchsvollen Werken Eingang in die Kunsthalle, deren Gemäldebestand zuvor kaum bis auf die Zeit um 1500 zurückgereicht hatte.[16]

Der Direktor der Kunsthalle, der in der Forschung vor allem als Reformpädagoge und als Förderer der modernen Kunst in Hamburg wahrgenommen wird,[17] schrieb in kurzen Abständen immer wieder Bücher zu seinen Sammlungsbeständen.[18] Das Buch zu Meister Francke hatte jedoch einen besonderen Stellenwert, denn anders als seine Monografien etwa zu Julius Oldach (1804–1830) und Matthias Scheits (um 1630–um 1700) beginnt das Francke-Buch nicht mit der Vorstellung des Malers, sondern mit einer Erläuterung der Ziele der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg: Sie solle das Vorurteil ausräumen, »[...] dass es bei uns bildende Kunst eigentlich nie gegeben habe.«[19] Nachdrücklich betonte er über die von allen Autoren akzeptierte Tätigkeit Franckes in Hamburg hinaus auch eine ›Herkunft‹ des Malers aus der Hansestadt, der »[...] weder von den Niederlanden, von Süddeutschland, noch von Italien Einflüsse erfahren hat, also das ursprüngliche Wesen des niedersächsischen Stammes ausdrückt«.[20] Diese Einschätzung war angesichts des damaligen Umgangs mit mittelalterlicher Tafelmalerei, bei dem das anonym überlieferte Material weitgehend in städtische und landschaftliche ‚Malerschulen' geordnet wurde, nicht abwegig. Viele der von ihm konsultierten Kollegen hatten ihm sowohl die zeitliche Ansetzung der Werke in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts als auch deren stilistische Eigenständigkeit bestätigt. Ein Künstler, dessen Werke von denjenigen in Köln, Nürnberg, Westfalen oder Lübeck abwichen, musste folglich einer noch unbekannten Malereitradition angehören, die für Lichtwark aus naheliegenden Gründen eine ‚Hamburger Malerschule' war. Die Einleitung des Francke-Buchs benannte gleichzeitig auch bestimmte Zielvorstellungen des Autors, die sein Bemühen um die mittelalterliche Kunst in

16 Vor 1912, als aus der Sammlung Weber eine Reihe von Renaissance-Werken angekauft wurden, besaß die Kunsthalle neben den oben genannten Ankäufen und Leihgaben aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert lediglich zwei Werke von Lucas Cranach d. Ä. und je ein dem Meister von Frankfurt, Adriaen Isenbrandt und Jan Gossaert zugeschriebenes Gemälde.

17 Vgl. zur Lichtwark-Forschung Anm. 7 und 8 sowie Edgar Beckers, *Das Beispiel Alfred Lichtwark. Eine Studie zum Selbstverständnis der Reformpädagogik*, Köln 1976; Hans Präffcke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim / Zürich / New York 1986 (Studien zur Kunstgeschichte 37); Carolyn Kay, *Art and the German Bourgeoisie. Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg, 1886–1914*, Toronto 2002; Jennifer Jenkins, *Provincial modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaca, New York 2003; Nobumasa Kiyonaga, *Alfred Lichtwark. Kunsterziehung als Kulturpolitik*, München 2008; Martin Roman Deppner, *Authentizität des Erlebnisses. Studien zu Alfred Lichtwark als Wegbereiter der Erlebnispädagogik*, Lüneburg 2010.

18 Alfred Lichtwark, *Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850*, München 1893; ders., *Philipp Otto Runges Pflanzenstudien mit Schere und Papier*, Hamburg 1895; ders., *Julius Oldach*, Hamburg 1899; ders., *Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens. 1650–1700*, Hamburg 1899. Auch das zweibändige Werk zur Porträtkunst ist im engen Zusammenhang mit dem Sammlungsbestand erarbeitet worden: ders., *Das Bildnis in Hamburg*, 2 Bde., Hamburg 1898.

19 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 15.

20 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 26.

einen größeren Zusammenhang stellten: Das Hamburger Laienpublikum sollte durch den Ausbau dieses Sammlungsschwerpunktes von der Existenz und der Qualität einer in Hamburg selbst entstandenen älteren Kunst und Kultur überzeugt werden, und es sollte seine künstlerische Bildung mit der Betrachtung der heimatlichen Werke beginnen, bevor es die übrigen deutschen Künstler unter Einschluss der Niederländer einbezog. Erst danach sollte es sich mit Kunstwerken aus anderen Ländern beschäftigen. Lichtwark verstand unter der künstlerischen Bildung keine Anleitung zur eigenen Betätigung als Maler oder Malerin, sondern eine Ausbildung der individuellen Beobachtungsgabe und der Fähigkeit zum ästhetischen Nachvollzug der Bilder. Er verknüpfte also die geistige und emotionale Aneignung der lokalen Kunst mit dem Ziel einer Identifizierung der Leser und Museumsbesucher mit der Heimat sowie – in einem zweiten Schritt – mit der deutschen Nation.

Doch Alfred Lichtwark stellte nicht nur abstrakte erzieherische Forderungen auf, er versuchte, sein Publikum mit einer eng am Bild arbeitenden Analyse auch zu überzeugen: Er beobachtete Franckes versierten Umgang mit den maltechnischen Mitteln, vor allem aber mit starken Farbtönen, die der Meister überlegt zur Steigerung der Bildwirkung einsetze. Er beschrieb die ersten Ansätze von Gegenstandsrealismus, Raumillusion und Landschaftsdarstellung, und er hob ganz besonders die Bemühungen des Malers um den emotionalen Ausdruck der Figuren hervor. Durch eine häufig kurzschlüssige Verknüpfung der bis dahin erarbeiteten Forschungsergebnisse mit seinen eigenen Beobachtungen entstand das Bild eines von der Hansestadt geprägten mittelalterlichen Künstlers, der – zwischen Tradition und individueller Erfindungsgabe stehend – eine spezifisch hamburgische Kunst geschaffen habe, die qualitativ den besten Werken der zeitgenössischen anderen Malerschulen gleichrangig sei.[21] Der Autor deutete die anschauliche Gestaltungsweise Meister Franckes vor allem als Ergebnis der subjektiven Vorstellungskraft des Künstlers, der trotz bestehender Bildtraditionen sich menschlich in die religiösen Erzählungen eingefühlt habe und gerade deshalb die biblischen und legendarischen Personen und ihr Umfeld so emotional überzeugend habe darstellen können. Damit wurden Franckes begrenzter Gegenstandsrealismus und seine Weiterentwicklung spätmittelalterlicher Modelle der Mimik und Gestik als Spiegelung des Fühlens, Denkens und Entwerfens eines einzelnen mittelalterlichen Künstlers verstanden. Gleichzeitig schloss der Autor aus der genaueren Wiedergabe von Körperhaltungen, Gesichtsformen, Haaren, Rüstung und Kleidung auf eine mimetische Umsetzung der lebensweltlichen Erfahrungen des Malers ins Bild (Abb. 5).[22]

21 Lichtwark 1899 (Anm. 2) zur Analyse der Motiv- und Stilelemente S. 64–95; am Ende wurde ein Vergleich Franckes mit Jan van Eyck oder mit Masaccio, die in ihren jeweiligen Kunstmilieus Vergleichbares geschaffen hätten, nicht gescheut, ebd., S. 96.

22 Lichtwark 1899 (Anm. 2) zur kulturhistorischen Bedeutung der dargestellten Gegenstände S. 92–95, zur vermeintlichen Verarbeitung von zeitgenössischen Gesichtern in der Verfolgung des Thomas Becket ebd., S. 123, zur Deutung der Typen von Ritter und Mönch als Abbilder der mittelalterlichen Verhältnisse ebd., S. 130f. Auch die Porträt-ähnlichen Fotografien einzelner Gesichter im Buch tragen suggestiv zum Eindruck einer direkten Umsetzung von Naturstudien Franckes ins Bild bei.

Die Werke boten in dieser Interpretation den Hamburger Bürgern einen doppelten Zugang zum Mittelalter: Sie galten als Ausdruck des Charakters eines Jahrhunderte zuvor in Hamburg lebenden Mitbürgers, dessen individuellem Blick auf das Leben sich die Museumsbesucher mit Hilfe einer sorgfältigen Betrachtung seiner Bilder annähern können sollten, und sie galten als ungebrochene Wiedergaben mittelalterlicher Gegenständlichkeit, die den Betrachtern einen direkten Einblick in die Kulturgeschichte der Stadt bieten sollten. Ähnliche Vorstellungen lagen auch Lichtwarks »Übungen« vor dem Schmerzensmann-Bild und verschiedenen Passagen seines wenige Jahre später geschriebenen Buchs zu Bertram von Minden zugrunde.[23] Diese vom Leiter der Kunsthalle angebotene psychologische und kulturhistorische Annäherung an das Mittelalter förderte eine intuitive Identifizierung der Leser und Betrachter mit der Kultur der Heimatstadt. Sie stellte in einem zweiten Schritt aber auch die Grundlage dar, auf der Vorstellungen für das Leben in der Gegenwart entwickelt werden sollten.

Die vermeintlich von anderen Kunstentwicklungen unberührte Eigenart des Malers sollte nicht nur das Identitätsgefühl der Museumsbesucher als Hamburger stärken, sondern sie sollte auch den jungen Künstlern der Stadt ein »Wegweiser« zu einer Kunst aus eigener Kraft sein, denn Lichtwark wollte diese aus dem normativen, an italienischer und französischer Kunst entwickelten Regelwerk der Akademien lösen.[24] Seine Kritik an den Akademien und seine Warnung an Künstler und Sammler, sich nicht auf fremden Kunstmärkten zu verlieren, gehörten eigentlich zu den Leitthemen seines Engagements für die zeitgenössische Kunst, doch mit der Inanspruchnahme des kunsthistorischen Modells der lokalen mittelalterlichen ›Malerschule‹ schuf er im Francke-Buch eine Traditionslinie, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichte: In der Qualität der Kunst der Vorfahren, die sich vermeintlich nur aus den heimischen Erfahrungen heraus entwickelt hatte, sah er einen Ansporn für die Leistungen moderner Künstler. In ähnlicher Weise begriff er das private und das öffentliche Sammeln von Kunstwerken, die auf Hamburg bezogen waren, als eine patriotische Pflicht des städtischen Bürgertums, ohne dabei der Kunst anderer deutscher Regionen bzw. der Kunst des Auslandes ihre Qualität abzusprechen.

Weitere Schlussfolgerungen wurden dem Staat nahegelegt, dem der mittelalterliche »Senat« als Vorbild vorgehalten wurde, weil letzterer mit seinen zahlreichen Glasfensterstiftungen im 14. und 15. Jahrhundert eine umfassende staatliche

23 Alfred Lichtwark, »Christus als Schmerzensmann von Meister Francke. Unterhaltungen mit einer Oberklasse des Paulsenstifts (1899)«, in: *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, hg. von Wolf Mannhardt, 2 Bde., Berlin 1917, Bd. 1, S. 93–101. Vgl. zur Abbildung der mittelalterlichen Welt im Werk Bertrams Lichtwark 1905 (Anm. 15) z. B. S. 36–39, und als Kommentar Grötecke 2013 (Anm. 8), S. 167f.

24 Lichtwark 1899 (Anm. 2) S. 74: »Als Kolorist hat er [d.i. Meister Francke] für alle Zukunft die höchste Bedeutung für uns. Denn hier zeigt er, was die niederdeutsche Rasse vermag, wenn nicht akademische Einflüsse ihre angeborene Begabung abgetötet hat, und in dieser Eigenschaft vermag er dem gegenwärtigen und den künftigen Geschlechtern als Wegweiser zu sich selbst zu dienen.« Vgl. zum Mittelalter als Orientierung für ein gegenwärtiges Kunstschaffen auch ebd., S. 30f. und passim.



5 Meister Francke, *Geißelung Christi*, Thomas-Retabel, um 1430, Mischtechnik auf Holz, 99 × 89,3 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

Auftragsvergabe und eine Förderung lokaler Künstler praktiziert habe; dabei verschwieg der Autor allerdings, dass nicht bekannt war, wo sich die Glasmaler-Werkstätten eigentlich befunden hatten, die diese Aufträge für den patrizischen Hamburger Rat ausgeführt hatten. Lichtwark verstand auch die Auftragsvergaben von kirchlichen Institutionen, Bruderschaften und Familien an Künstler als vorbildlich

und interpretierte dieses Handeln als Ausdruck von Gemeinsinn, den die mittelalterlichen Stadtbewohner in einem höheren Maße besessen hätten als seine eigenen Zeitgenossen.[25] Auch hier sollte Meister Francke den Hamburgern »[…] ein lebendiges Bild der Menschen jener großen Zeit des nationalen Aufschwunges gewähren. Denn auch im fünfzehnten Jahrhundert hat die Kunst dem politischen Selbstbewusstsein als Ausdrucksmittel gedient.«[26]

Der »nationale Aufschwung«, der eigentlich die Hoffnung auf eine gute Entwicklung des 1871 gegründeten Deutschen Reichs bezeichnete, wurde hier rückblickend mit der erfolgreichen Tätigkeit Hamburgs in der Hanse gleichgesetzt. Handlungen politischer Repräsentanten einer vergangenen Epoche konnten auf diese Weise zum Maßstab für das zeitgenössische Geschehen werden. Das von Alfred Lichtwark entworfene und in der Kunsthalle anschaulich präsentierte Mittelalterbild wurde über das konkrete Schaffen, Stiften, Sammeln und Fördern von Kunst hinaus vom Autor aber auch in einem übergeordneten Sinn als geistige Orientierung begriffen:

> Und das ist die edelste Wirkung, die der Besitz bedeutender alter, dem heimischen Boden entstammender Kunstwerke ausüben kann, dass sie Mut und Selbstvertrauen erwecken und Wunsch und Willen zum Schaffen und Fördern beim Künstler und beim ganzen Volke entzünden.[27]

Die Erforschung und Rekonstruktion mittelalterlicher Kunst in Hamburg und ihre Vermittlung an das Publikum hatten damit ein weit über die sittliche Erziehung und die Förderung der persönlichen Erlebnisfähigkeit der Museumsbesucher und -besucherinnen hinausgehendes Ziel. Sie sollten sowohl deren Gemeinsinn als auch deren Selbstbewusstsein fördern und auf diese Weise aus den Einzelnen nützliche Staatsbürger formen.[28] Als Vorbild wurde ihnen eine harmonische, ihrem Stadtstaat dienende Bürgergemeinschaft des mittelalterlichen Hamburg vorgestellt, als deren Zeuge und Vermittler exemplarisch der Maler Francke diente.

25 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 46–48.

26 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 30.

27 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 31.

28 Vgl. zu den patriotischen Pflichten auch Alfred Lichtwark, »Zur Organisation der Kunsthalle, Antrittsrede«, in: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg 1886–1887*, Hamburg 1988, S. 15–37, bes. S. 36f.; vgl. zum Nationalstolz als Movens für die verantwortungsvolle Mitarbeit (der höheren Stände) im Staat ders., »Kunstgeschichte und Kunstanschauung«, in: *Verhandlungen der 45. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Bremen vom 26. bis 29. September 1899*, Leipzig 1900, S. 69–73. Auf die scharfe Priorisierung aktiv handelnder Männer in Lichtwarks Denken kann hier nur hingewiesen werden.

Bella Martens: Meister Franckes internationaler Horizont

Alfred Lichtwarks Vorstellung vom einheimischen Künstler wurde zunächst zustimmend aufgenommen;[29] sie ist nach seinem Tod im Jahr 1914 jedoch mehr und mehr in Zweifel gezogen worden. 1915 machte Adolph Goldschmied die Zuschreibung des Barbara-Retabels an Francke durch den Direktor des finnischen Nationalmuseums Karl Meinander in der westeuropäischen Forschung bekannt.[30] Diese Erweiterung des Werkkomplexes sowie Sondierungen zu stilistischen Verbindungen Meister Franckes mit der Malerei und Skulptur in Niedersachsen, in Westfalen, in Hessen, in Franken oder im Rheinland erweiterten die Forschungsperspektiven ebenso wie neue Fragen nach einer möglichen Werkstattproduktion, zu der anfangs auch das Barbara-Retabel gezählt wurde, und nach der Rezeption Franckes durch andere Maler.[31] Carl Georg Heise bezweifelte 1916 nicht nur die Tragfähigkeit der Verknüpfung des Werkkomplexes mit dem Namen „mester franckenn" aus der Abschrift des Hamburger Vertrags von 1424, sondern auch die Existenz einer ‚Hamburger Malerschule', indem er auf die Einwanderung wichtiger in Hamburg tätiger Künstler von außerhalb hinwies.[32] Die Dissertation von Bella Martens

29 Vgl. zur Verbreitung von Lichtwarks Francke-Interpretation Werner Sillem, »Francke, Meister Francke«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 48, 1904, S. 680f.; Étienne Bricon, »Maître Francke«, in: *Gazette des Beaux Arts* 31, 1904, S. 311–324; Gustav F. Hartlaub, »Zur Hanseatischen Kunst des Mittelalters. Teil I«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXIV. Jahrgang, 1913, S. 127–141.

30 Adolph Goldschmidt, »Ein Altarschrein Meister Francke's in Finnland«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXVI. Jahrgang, 1915, S. 17–23.

31 Vgl. Victor Curt Habicht, »Aus der Bildhauerwerkstatt Meister Franckes«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXVI. Jahrgang, 1915, S. 231–234; ders., »Meister Francke, ein Kölner«, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 29, 1916, S. 6–14; *Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Teil I und II*, bearb. Fritz Burger, Hermann Schmitz, Ignaz Beth, Berlin 1918 (Handbuch der Kunstwissenschaft), zu Francke S. 420–426; Gustav Pauli, »Die Sammlung Alter Meister in der Hamburger Kunsthalle, Teil I«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXXI. Jahrgang, 1920, S. 21–36, zu Francke S. 30f. Eine Rezeption Franckes in Wismar, Rostock und Doberan hatte Alfred Lichtwark schon selbst angedeutet: ders., »Meister Franckes Einfluß«, in: *Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg 1906, S. 127f.; Hermann Ehrenberg wollte dessen Einflüsse bis in der Danziger Malerei hinein beweisen: ders., »Neues von Meister Francke«, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10, 1917, S. 26–31. Vgl. zu weiterer Fachliteratur dieses Zeitraums Martens 1929 (Anm. 2), S. 13–18.

32 Sehr selbstbewusst stellte Carl Georg Heise seine These eines falsch gelesenen Namens in mehreren Publikationen vor, ohne dass diese Ansicht zur damaligen Zeit breiter diskutiert worden ist: ders., »Francke, Meister«, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 12, Leipzig 1916, S. 334f.; ders., *Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg*, Leipzig 1918, zu Francke S. 91–98; ders., »Francke, Meister Francke«, in: *Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Alten Meister*, hg. von Gustav Pauli, bearb. Von Carl Georg Heise, Hamburg 1918, S. 52–55. Unterstützt wurde Heise durch einen Archivar des Hamburger Staatsarchivs: Heinrich Reincke, »Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte der Malerei in Hamburg«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 21, 1916, S. 112–154, der seine These jedoch 1959 zurückzog.

entwickelte in diesem disparaten Forschungsfeld neue Thesen zur Herkunft und zur Tätigkeit des Malers, die gleichzeitig ein radikal anderes Modell von der Identität des Künstlers und der allgemeinen Entwicklung der mittelalterlichen Malerei präsentierten.

Die als Zeichenlehrerin ausgebildete Bella Martens (1891–1959) wurde von Gustav Pauli (1866–1938), der im April 1914 die Nachfolge Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle angetreten hatte, noch in demselben Jahr als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin angestellt. Parallel zu ihrer Tätigkeit im Museum holte sie den Besuch der höheren Schule nach und legte 1919 mit 28 Jahren ihr Abitur ab. Anschließend studierte sie als eine der ersten Studentinnen an der neu gegründeten Hamburger Universität Kunstgeschichte, wo sie im Februar 1926 von Erwin Panofsky (1892–1968) mit der Arbeit *Meister Francke* promoviert wurde. Sie wurde nach ihrer Promotion zur Leiterin des Kupferstichkabinetts und der Bibliothek in der Kunsthalle ernannt, beide Abteilungen hatte sie auch zuvor schon betreut und neu geordnet. Die Kunsthistorikerin, über deren Leben und Interessen kaum mehr bekannt ist, arbeitete bis zu ihrer Entlassung im November 1933 an der Hamburger Kunsthalle. 1945 konnte sie trotz eigener Bestrebungen nicht in dieses Museum zurückkehren, sie starb 1959 in Hamburg.[33] Sie hatte gemeinsam mit Gustav Pauli 1921 das Barbara-Retabel in Helsinki erstmals angesehen, anschließend wurden dessen gemalte Flügel von 1922 bis 1925 in Hamburg restauriert, während der geschnitzte Schrein in Helsinki blieb. Vor der Rücksendung der Flügel mit der Barbara-Legende wurden diese zusammen mit den anderen Werken Franckes im April und Mai 1925 in der Kunsthalle ausgestellt.[34]

Ihre Monografie kann sowohl in Bezug auf den intellektuellen Anspruch als auch in ihrem Umfang und der opulenten Ausstattung kaum mit anderen zeitgleich entstandenen Qualifikationsarbeiten verglichen werden.[35] Sie stellt eine repräsentative, inhaltlich

33 Vgl. Hanna Hohl, »Martens, Bella Wilhelmine Henriette Adele«, in: *Hamburgische Biografie* (Anm. 7), Bd. 4, 2008, S. 226f.; Daten zum Leben enthält auch ihr Lebenslauf im Teildruck ihrer Dissertation, der nur die Einleitung und das Kapitel zum Thomas-Retabel (ohne Abb.) umfasst: Bella Martens, *Meister Francke. Inaugural-Dissertation*, Hamburg 1927. Es lassen sich neben diesem Teildruck und der Monografie von 1929 (Anm. 2) keine weiteren Publikationen der Autorin nachweisen, sie hat ihre weitere wissenschaftliche Arbeit offensichtlich ausschließlich als Zuarbeit für Erwin Panofsky und Gustav Pauli angefertigt.

34 Vgl. zum Besuch in Helsinki Martens 1929 (Anm. 2), S. 40; und Gustav Pauli, »Der Barbara-Altar des Meisters Francke«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* LIX. Jahrgang, 1925/1926, S. 106–115 (dort auch zur Restaurierung). Vgl. zur Ausstellung Curt Glaser, »Meister Francke gelegentlich der Ausstellung seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle«, in: K*unst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 23, 1925, S. 404–407; Gustav Pauli, »Hamburg Kunsthalle: Meister Francke«, in: *Belvedere Forum. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 1925/4, S. 113; Harald Brockmann, »Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes«, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927/1/2, S. 1–23.

35 Das großformatige Buch, dessen Publikation auf Empfehlung Aby Warburgs durch die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung gefördert wurde, umfasst 291 Seiten, denen 106 Vergleichsabbildungen und in einem zweiten Band nochmals 50 Tafeln mit Abbildungen zu den Werken Franckes angefügt sind.

auf die Lösung wissenschaftlicher Probleme konzentrierte Publikation dar, die selbstbewusst und thematisch weit ausgreifend betont rational argumentiert, und die – anders als Alfred Lichtwark mit seiner breiten Publikumsansprache und den damit verbundenen erzieherischen Absichten – ausschließlich kunsthistorische Fragen verfolgt. Bella Martens gehörte zu den Autoren und Autorinnen, die mit sprachlich klar formulierten und bildlich gut belegten Motiv- und Stilvergleichen, mit einer modernen Quellenkritik und mit einer Reflexion der in Anspruch genommenen Methoden die Professionalisierung des Fachs Kunstgeschichte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vorantrieben. Ihre Dissertation stand in engem Zusammenhang mit dem hohen Anspruch an Wissenschaftlichkeit, den das ab 1921 durch Erwin Panofsky aufgebaute Kunsthistorische Seminar in Hamburg in diesen Jahren entwickelte.[36] Praktisch konnte sie von einem schon erarbeiteten Œuvre ausgehen, dem sie das bis dahin uneinheitlich beurteilte Barbara-Retabel mit guten Gründen als weiteres Werk zuordnete. Umfassend vermittelte sie den materiellen Zustand, die spezifische ikonografische Verarbeitung der gewählten Themen und die wenigen historischen Informationen zu allen vier Werken an die Leser, bevor sie sich den Gestaltungsformen des Malers zuwandte, deren Voraussetzungen sie in der Pariser Malerei entdeckte.[37]Die Kritik Carl Georg Heises an der Verknüpfung des Namens „mester franckenn“ mit dem Werkkomplex wies sie nicht nur zurück, sondern sie fügte der Diskussion um die Identität Franckes neu aufgefundene Textpassagen hinzu.[38] Zwölf Exkurse behandeln einzelne historische und ikonografische Fragen, in der Mehrzahl stützen sie aber mit zum Teil weit ausgreifenden Recherchen ihre Hauptthese, dass nämlich Meister Francke in Frankreich ausgebildet worden sei. Neben der Zuschreibung des Barbara-Retabels und einer neuen Werkchronologie[39] war es vor allem die Entdeckung dieser intensiven Auseinandersetzung des Malers mit der französischen Kunst, die als Erkenntniszuwachs das Verständnis von Meister Francke erheblich veränderte.

Besonders auffällig ist die ausgesprochen akribische Zitation der Sekundärliteratur sowie die sorgfältige Angabe aller zum Vergleich herangezogener Kunstwerke und Texte einschließlich diesbezüglicher Quellen; allein der Anmerkungsapparat umfasst 57 Seiten.

36 Vgl. zu den Anfängen des Hamburger Instituts sowie der dort vertretenen Lehre und Diskussionspraxis exemplarisch die Beiträge von Ulrike Wendland, Horst Bredekamp und Martin Warnke in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994; weiter Rainer Donandt, »Erwin Panofsky – Ikonologe und Anwalt der Vernunft«, in: Rainer Nicolaysen (Hg.), *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort*, Hamburg 2011, S. 113-140. Bella Martens ist auch von den Rezensenten ihrer Dissertation explizit als Vertreterin des Profils des neuen Hamburger Instituts wahrgenommen worden, vgl. Anm. 52.

37 Martens 1929 (Anm. 2), »Die Werke«, S. 19–54, zu Paris »Die künstlerischen Probleme«, S. 56–108.

38 Martens 1929 (Anm. 2), S. 16f., sowie Exkurs IX, S. 184–192, dort auch weitere Arbeitshypothesen zur Person Franckes; vgl. Heise 1916 und 1918 (Anm. 32).

39 Martens 1929 (Anm. 2), »Datierungs- und Entwicklungsfragen«, S. 109–146; sie setzte das Barbara-Retabel zwischen 1405 und 1415 an den Anfang, das Thomas-Retabel und den kleinen Leipziger Schmerzensmann in die Zeit um 1424/1425 und die Hamburger Schmerzensmann-Tafel mit Abstand an das Ende der Tätigkeit Franckes.

Die Autorin sicherte ihre These mit einer Fülle von bis in die Details durchgeführten Bildvergleichen ab: Sie zerlegte die Bilder in kleinste Elemente und verglich nicht nur Figurenhaltung, Farbauswahl oder die Ansätze von Räumlichkeit in den Bildern, sondern sie spaltete zum Beispiel die Landschaft nochmals in unterschiedliche Geländeformationen, deren Beleuchtung, die kompositorischen Linien, den Tiefenregress der Gegenstände und die Pflanzendarstellung auf.[40] Auf diese Weise versuchte sie mit einem sehr umständlich anmutenden, heute in manchen Einzelbeispielen auch angreifbaren, damals aber innovativen Analysezugriff, die Entwurfs*möglichkeiten* und die Darstellungs*absichten* des Malers herauszuarbeiten, die sie in strukturell ähnlicher Weise in den um und kurz nach 1400 in Paris tätigen Buchmalerei-Werkstätten wiederfand, die aber die zeitgleich entstandene Tafelmalerei im spätmittelalterlichen Kaiserreich ihrer Meinung nach nicht aufwies. Die Autorin verschaffte sich mit diesem Vorgehen ein argumentatives Fundament, auf dem sie eine mögliche Rezeption der französischen Kunst aus zweiter Hand – etwa über fremde Zeichnungen oder über von Francke nur eingesehene illuminierte Bücher – zurückweisen konnte. Sie entwickelte auf diese Weise das Bild eines weit gereisten Malers: Aus Zutphen im Herzogtum Geldern stammend habe er im Zeitraum zwischen 1400 und 1415 eine unbestimmte Zeitspanne in Paris gelebt und gearbeitet, dann sei er einer künstlerischen Tätigkeit in Münster nachgegangen, bevor er seine Werkstatt in Hamburg gegründet und dort seinen für die norddeutschen Städte ungewöhnlichen Stil eingeführt habe. Damit wurde nicht nur Alfred Lichtwarks Vorstellung von der ›hamburgischen Malerschule‹ endgültig widerlegt – Meister Francke war ein aus der Ferne zugereister Maler, der sich erst spät in Hamburg niedergelassen hatte –, sondern auch eine andere Deutung der Entwicklung mittelalterlicher Kunst vorgestellt – ein Maler konnte künstlerische Erfahrungen aus mehreren unterschiedlichen Regionen in seinen Werken vereinen und war nicht von der Kenntnis nur einer lokalen ›Malerschule‹ abhängig.

Bella Martens war nicht die erste, die auf eine Kontaktnahme der spätmittelalterlichen Kunst im Deutschen Reich zu derjenigen in Burgund, im französischen Kronland oder in Flandern hingewiesen hatte. Ihr aber war es gelungen, ein konkret benennbares Stilmilieu, nämlich dasjenige des Pariser Hofs kurz nach 1400, als Bildungsmittelpunkt eines einzelnen Malers benennen zu können. Der Suche nach einer ›Herkunft‹ Franckes aus kunstgeographisch definierten Regionen oder einer vage angedeuteten internationalen Stillage hatte sie einen gut belegten Wissenstransfer über weite Distanzen entgegengesetzt. Dabei verstand sie Franckes Kenntnis der Pariser Kunst nicht als eine Ausnahmeerscheinung: Sie wies in Nebenrecherchen und in den Exkursen immer wieder darauf hin, dass die Pariser Kunst auch für die Malerei in Burgund, für die nordholländische oder die flandrische Kunst sowie die englische Malerei als Anregung bzw. als Voraussetzung zu begreifen sei, und dass darüber hinaus auch Maler aus den rechtsrheinischen Gebieten,

40 Martens 1929 (Anm. 2), zur Landschaft insbesondere S. 71–82, die Autorin ging auch für die Innenraum-Darstellung oder die Anlage der Figuren ähnlich vor.

wie etwa Conrad von Soest, eine Kenntnis dieses Stilmilieus gehabt haben müssen.[41] Auf diese Weise entwickelte sie die Vorstellung von einem weiten Netz künstlerischen Wissensaustausches zwischen teils nahe beieinander liegenden, teils weit voneinander entfernten Regionen, in denen Maler in unterschiedlichem quantitativen Umfang und mit unterschiedlicher Intensität der Verarbeitung Motive, Stil, Szenenentwürfe und technische Neuerungen rezipieren und an anderen Orten anwenden konnten.[42] Sie waren also weder schlichte Kopisten von Mustervorlagen noch unterlagen sie einem durch Abstammung vordefinierten übergeordneten ›Einfluss‹. Martens' neues Mittelalterbild bot ein offenes Modell von *möglichen*, nationale und kulturelle Grenzen überschreitenden Beziehungen zwischen den künstlerischen Werkstätten, deren *tatsächliche* Verknüpfungen sie an einem Fallbeispiel herausgearbeitet hatte.

Die Autorin belehrte ihre Leser und Leserinnen nicht und sie stellte auch keine gesellschaftspolitischen Forderungen auf; gleichwohl repräsentierte ihr streng auf die wissenschaftliche Arbeit fokussiertes Buch eine spezifische Position in den Kulturdebatten nach dem ersten Weltkrieg. Ihr Mittelalterkonzept stand in einem engen Austausch mit dem neuen Verständnis kultureller Zusammenhänge, das die Kunsthalle und das Kunsthistorische Seminar der Universität in der Weimarer Republik entwickelten. Mit dem Amtsantritt Gustav Paulis 1914 hatte ein Perspektivenwechsel in der Kunsthalle eingesetzt, der nach dem Ende des Ersten Weltkriegs deutlicher sichtbar wurde: Die von Lichtwark angelegten Hamburg-Schwerpunkte wurden aufgelöst und der gesamte Sammlungsbestand in eine chronologische Ordnung gebracht. Der Direktor gestaltete mit dieser Hängung und entsprechenden Ankäufen eine Präsentation, die internationale Kunstentwicklungen verständlich machen und für jede Epoche auch Beispiele ›großer Meister‹ zeigen können sollte.[43] Parallel unterstützten seine Assistenten diese neue Linie der Kunsthalle mit Beiträgen in Fachzeitschriften. Insbesondere Carl Georg Heise hob hervor, dass die besseren der von Lichtwark gesammelten Hamburger Kunstwerke auch vor dem Hintergrund einer europäischen Entwicklung ihre Qualität beweisen könnten, dass sie also nicht auf eine ausschließlich lokalpatriotische Wertschätzung angewiesen seien.[44] Zusammenfassend

41 Martens 1929 (Anm. 2), zu Westfalen und zum ambivalent bewerteten Verhältnis Franckes zu Conrad von Soest siehe etwa S. 15, S. 57, S. 158–161 oder S. 187–189; eine umfangreiche Überprüfung der Tafelmalerei aus dem Rheinland, Westfalen oder Niedersachsen auf eine breitere *wechselseitige* Rezeption zwischen Francke und den dortigen Werkstätten oder zwischen letzteren und der franco-flämischen Kunst lag außerhalb ihrer Interessen.

42 Vgl. Martens 1929 (Anm. 2), zusammenfassend S. 108.

43 Vgl. zum Direktorat von Gustav Pauli vor allem Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle* (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle), 2 Bde., Berlin / München 2010, Bd. 2, *Biographie und Sammlungspolitik*, zur Veränderung der Sammlungspräsentation S. 72–81, zum Ausbau der Sammlung der Alten Meister S. 102–133; vgl. ferner »Theodor Gustav Pauli«, in: *Hamburgische Biografie* (Anm. 7), Bd. 2, 2003, S. 316f.

44 Carl Georg Heise, »Das Erbe Lichtwarks. Betrachtungen zur Eröffnung des Neubaus der Hamburger Kunsthalle«, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* Nr. 38, 1919, S. 785–791, und Nr. 41, 1919 S. 857–864;

formulierte Pauli im Jahr 1925 nochmals seine Absichten: „Nicht nur ein hamburgisches Museum, sondern das Museum einer Weltstadt soll die Kunsthalle sein."[45] Ähnlich wie Alfred Lichtwark widmete er der zeitgenössischen Kunst viel Aufmerksamkeit, daneben versuchte er aber auch, die mittelalterliche Kunst besser zu erforschen.[46] Er kaufte weitere mittelalterliche Werke an, um den vorhandenen Bestand der Kunsthalle im Sinne einer Präsentation von Vielfalt zu ergänzen.[47] Seine Versuche, das Barbara-Retabel in Helsinki oder das 1929/1930 auf dem Kunstmarkt angebotene Passionsretabel von Bertram von Minden zur Erweiterung des Kernbestandes der Mittelaltersammlung zu erwerben, konnte er allerdings nicht verwirklichen.[48] In ihrer konkreten Arbeit an den Werken Meister Franckes kam Bella Martens zu eigenen Ergebnissen, die sich von den in der Kunsthalle bisher vertretenen Ansichten zu Francke noch einmal unterschieden: Sowohl der Assistent Carl Georg Heise als auch Gustav Pauli hatten zuvor Franckes Herkunft eher im Elsaß bzw. in Franken vermutet, und Pauli hatte auch zur Werkchronologie andere Vorstellungen vertreten.[49] Ihr Verständnis der Kunstwerke als Zeugnisse einer europäischen Kunstentwicklung, in der – analog zur Moderne – auch im Mittelalter eine vielschichtige Verflechtung unterschiedlicher Kunstzentren existierte, ging den Bemühungen Gustav Paulis zur Internationalisierung der Kunsthalle jedoch parallel.

Ein offener, neue Ansätze zulassender Denkrahmen prägte auch das von Erwin Panofsky geleitete Kunsthistorische Seminar, in dem sowohl regional begrenzte Werkkomplexe, als auch Künstlermonografien als auch weit ausgreifende kulturhistorische Zusammenhänge bearbeitet wurden, wie sie grenzüberschreitend auch an der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs erforscht wurden. Bella

---

Victor Dirksen, »Zur Eröffnung des Neubaues der Hamburger Kunsthalle«, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. XXXIV, Juli 1919, S. 339f.

45 Gustav Pauli, *Die Kunsthalle zu Hamburg 1914–1924. Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung*, Hamburg 1925, S. 7; vgl. zu den Zielen Paulis auch ders., »Das Kunstmuseum der Zukunft«, in: ders., Karl Koetschau (Hg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, hg. vom Deutscher Museumsbund, München 1919, S. 3–19.

46 Pauli 1920 (Anm. 31); Pauli 1925 und 1925/1926 (Anm. 34); ders., »Die Meister Bertram und Francke«, in: *Konsthistoriska Sällskapets publikation*, 1922, S. 24–43.

47 Sebastian Giesen, »Gustav Pauli und die spätmittelalterliche Skulptur. Ein kurzes Kapitel in der Sammlungsgeschichte der Hamburger Kunsthalle«, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle. Essays zu Ehren von Helmut R. Leppien*, Hamburg 1999, S. 20–24.

48 Vgl. zu Paulis Erwerbungswünschen bezüglich des Barbara-Retabels zuletzt Henni Reijonen, »The Conservation of the Saint Barbara Paintings of the Kalanti Altarpiece in Hamburg 1922–1925«, in: Nürnberger / Räsänen / Albrecht 2017 (Anm. 1), S. 151–161. Das Passionsretabel wurde 1930 vom Niedersächsischen Landesmuseum Hannover angekauft, vgl. Alexander Dorner, »Der Passionsaltar von Meister Bertram in Hannover«; in: *Pantheon* IV/10, 1931, S. 401–408.

49 Heise 1918 (Anm. 32), S. 97f., hatte eine Identifizierung des Malers mit dem in Hamburger Urkunden genannten Henselinus de Stratzeborch favorisiert; Pauli vertrat 1920 und 1925/1926 (Anm. 31 und 34) die Ansicht, dass Meister Francke aus »Franken« gekommen sein müsse, wobei er sich allerdings mehr am Mittelrhein als am geographischen Franken orientierte.

Martens' Monografie nahm die weit ausgreifenden Perspektiven ihres Studienumfeldes auf und machte sie für einen als Person kaum fassbaren mittelalterlichen Maler fruchtbar.[50] Innerhalb dieses intellektuellen Horizontes bestätigten und bekräftigten ihre Ergebnisse die allgemeine heuristische Voraussetzung internationaler Beziehungen zwischen Kunstzentren und entfernten Produktionsorten von Tafelmalerei als historisch belegbare Vorgänge, ohne dass sie sich genötigt sah, Lichtwarks lokale ›Malerschule‹ oder Heises ›Stammeseigentümlichkeiten‹ oder zeitgenössische andere Ordnungsmodelle wie die ›Kunstlandschaften‹ überhaupt zu diskutieren. Auf die zeitgleich in scharfer Form geführten Debatten um eine nationale Kunst, die es gegen fremde Kunst abzugrenzen gelte, ging die Autorin nicht ein, wie auch andere Autoren des Hamburger kunsthistorischen Seminars diese von Chauvinismen durchzogene Diskussion kaum berührten.[51] Das Francke-Buch vermittelte ein Mittelalterbild, in dem Austausch und Wissenstransfer über weite Distanzen selbstverständliche Phänomene darstellten, die sich aus der Analyse der Kunst selbst offenlegen ließen. Die gesellschaftliche Brisanz dieses Mittelalterbildes wurde erst in den folgenden Jahren durch die Kritik an ihrem Buch evident.

Alfred Stange, Wilhelm Pinder und Ottmar Kerber: Die völkische Nationalisierung Meister Franckes

Zwei ausführliche Rezensionen haben die Monografie unmittelbar nach ihrem Erscheinen positiv gewürdigt, und die Forschung hat später sowohl die Sachinformationen zu den Werken als auch Bella Martens Thesen zum Lebensweg und zur Stilentwicklung Meister Franckes weitgehend übernommen.[52] Zunächst sind mit Ausnahme der Habilitation Ottmar Kerbers keine ausführlicheren Studien zu diesem Maler mehr angefertigt

50 Ihre detaillierte inhaltliche Auseinandersetzung mit einzelnen Arbeiten Erwin Panofskys lässt sich insbesondere in den Passagen zur Analyse der Gestaltungsformen Franckes erkennen: vgl. Erwin Panofsky, »Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLV, 1925, S. 84–86; ders., »Die Perspektive als symbolische Form«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig / Berlin 1927, S. 258–330; ders., »›Imago Pietatis‹. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmanns‹ und der ›Maria Mediatrix‹«, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, S. 261–308. Die Zusammenhänge zwischen dem Francke-Buch, den Hamburger Vorlesungen Panofskys und seinem Buch *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 Bde., Cambridge 1953, in dessen erstem Teil er viele der von Bella Martens angesprochenen Probleme nochmals aufnahm, bedürften einer gesonderten Analyse.

51 Vgl. die folgenden Ausführungen und die Literatur in Anm. 59 und 65.

52 Alfred Stange, Martens, Bella, Meister Francke (Buchrezension), in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1929, S. 196–199; Georg Vitzthum, Bella Martens, Meister Francke (Buchrezension), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft LI*, 1930, S. 247–253. – Noch die Aufsätze des Ausstellungskataloges von 1969 arbeiteten im Rahmen der von Bella Martens aufgeworfenen Fragen, vgl. *Meister Francke und die Kunst um 1400*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969.

worden, wohl aber setzten schon mit der Rezension Alfred Stanges und wenig später mit der Einreihung Meister Franckes in wissenschaftliche Gesamtdarstellungen Versuche ein, die ›Herkunft‹ des Künstlers und die Ausdruckskraft seiner Werke anders zu bewerten. Während Georg Vitzthum in seiner anerkennenden Rezension lediglich bemängelte, dass Bella Martens einer – von ihm vorausgesetzten – inneren Logik der künstlerischen Entwicklung bei Francke nicht nachgegangen sei,[53] formulierte Alfred Stange (1894–1968) in seiner Buchbesprechung trotz aller Bestätigung der einzelnen Ergebnisse eine deutliche Kritik am Ansatz der Autorin: Sie habe die künstlerische Persönlichkeit des Malers nicht erfasst, sondern nur dessen äußere Entwicklung behandelt. Meister Francke sei zwar nach Frankreich gegangen, um dort die im Vergleich zum mittelalterlichen Kaiserreich fortgeschrittenere künstlerische Erfassung der Wirklichkeit kennenzulernen, sein eigentliches Ziel sei aber nicht die Wiedergabe der Gegenstandswelt, sondern ein gesteigerter »Empfindungsgehalt« der Bilder gewesen, so dass »[…] im Sinne des stärksten Sichdurchsetzens des deutschen künstlerischen Genius […]« der Maler sich vom französischen Einfluss auch wieder befreit habe.[54] Vermisste Vitzthum Bemerkungen zur individuellen Entwicklung des Künstlers, so deutete Stange die stilistische Differenz zwischen dem Barbara-Retabel und dem später datierten Thomas-Retabel, das ärmer an Details sei und weniger konkret auf die Beschaffenheit von Pflanzen, Gegenständen und Kleidungsstücken eingehe, als Resultat der Volkszugehörigkeit, das heißt als eine Befreiung des ›deutschen‹ Künstlers von fremden Einflüssen. Diese Interpretation entwickelte Stange 1938 im dritten Band seiner Buchreihe *Deutsche Malerei der Gotik* fort, der mit einer ausführlichen Vorstellung Franckes beginnt.[55] Der Maler galt ihm als bedeutender Vertreter der Internationalen Gotik, der stilistisch sehr selbständig gewesen sei. Neben einer weitgehend an der Monografie Bella Martens orientierten Referierung der Forschung und neben eigenen Kommentaren zur möglichen Rezeption Franckes, stand auch hier die Interpretation des frühen Gegenstandsrealismus im Zentrum: Das Barbara-Retabel, das detailliert die materielle Welt nachbilde und schon mit einer atmosphärischen Lichtführung arbeite, deutete er als Werk des jungen, von der französischen Kunst beeindruckten Malers, während das Thomas-Retabel mit seiner vermeintlichen Abwendung von der Welt »[…] den reifen, zu letzter Einfachheit und Klarheit gelangten Meister […]« zeige.[56] Der Autor setzte die Existenz von ererbten Charaktereigenschaften – dem ›Wesen‹ – des Einzelnen und des Volkes voraus, die auch die Werke auf eine spezifische Art und Weise geprägt haben sollten:

53 Vitzthum 1930 (Anm. 52), bes. S. 250.

54 Stange 1929 (Anm. 52), S. 197.

55 Stange 1938 (Anm. 2); die Passage zu Francke ist mit 15 Seiten ungewöhnlich lang für die Besprechung eines einzelnen Malers.

56 Stange 1938 (Anm. 2), S. 11.

> Das Eigene siegt über das Fremde, und das heißt: weniger die Außenwelt, das Sichtbare, mehr das Innerliche, Bedeutungsvolle bestimmt die Bildform und ihre Einzelheiten. Die Sprache des Thomasaltars ist monumentaler oder doch wenigstens eindrucksamer [sic] und ernster.[57]

Im Anschluss daran deutete Alfred Stange den frühen Gegenstandsrealismus der Pariser Buchilluminatoren als Neigung zur Äußerlichkeit und deren avanciertes Bemühen um Perspektive als kalte Rationalität der französischen Kultur, die ›empfindungsbetonte‹ Malerei Franckes dagegen definierte er als ›deutsche Eigenart‹.

Viele Sätze Stanges lassen sich wissenschaftlich kaum nachvollziehen, sie zeigen im Zusammenhang aber deutlich seine völkisch-nationalistische Einstellung. Mit der Zuordnung von Oberflächlichkeit und einem vom Verstand geprägten Weltbild zur französischen Kultur und der Zuordnung von Gefühl, Innerlichkeit und Bedeutung zum ›deutschen Wesen‹, nahm er bekannte zeitgenössische Vorurteile zu den Nationalitäten auf und projizierte diese auf die Kunst um 1400.[58] Innerhalb seines Reihenwerks, das die gesamte ›deutsche‹ Malerei zwischen etwa 1250 und 1520 darbieten wollte, stellte er auch Meister Franckes Tafelbilder als Teil einer *nationalen* Kunst vor, die sich aus vererbten Anlagen entwickelt haben sollte, und die sich von der Kunst anderer Länder unterscheiden lassen sollte. Gleichzeitig folgte dieser Interpretationsansatz den Mustern einer schon seit dem 19. Jahrhundert geführten Diskussion über den Vorrang der Kulturleistungen eines Landes vor denjenigen anderer Länder.[59] Alfred Stange arbeitete seit den 1920er-Jahren sehr bewusst daran, sowohl die besondere ›Eigenart‹ der deutschen Kultur als auch deren Überlegenheit in Europa hervorzuheben.[60] Im konkreten Einzelfall konnten deshalb die

57 Stange 1938 (Anm. 2), S. 17.

58 Ein erstes Beispiel für eine solche Deutung Franckes findet sich schon bei Brockmann 1927 (Anm. 34), der die seelische Tiefe des deutschen Francke von der seiner Meinung nach oberflächlichen Wirklichkeitsbeobachtung der französischen Malerei abgesetzt hatte; ähnlich betont Werner Kloos in seinem kleinen Beitrag zur Szene der Anbetung des Kindes durch Maria aus dem Thomas-Retabel die »Vertiefung des Stimmungsgehalts« bei Francke, durch die die Anbetung »volkstümlich« geworden sei. Vgl. die verbreitete populäre Reihe: *Deutsche Kunst. Meisterwerke der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und des Kunsthandwerks*, hg. von Ludwig Roselius in Verbindung mit Georg Biermann, Eberhard Hanfstaengl, Robert Schmidt, Alfred Stange und Friedrich Winkler, 10 Bde., Bremen / Berlin 1935–1944, hier Werner Kloos, ›Meister Francke, England-Fahrer-Altar‹, in: Bd. 3, 1937 (o. Paginierung).

59 Vgl. als Überblick aus unterschiedlichen Perspektiven: Lars Olof Larsson, »Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, S. 169–184; Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda (Hg.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004 (humboldt-schriften zur kunst und bildgeschichte, 1); Michela Passini, L*a fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012 (Passages / Passagen, 43).

60 Vgl. Iris Grötecke, »Alfred Stanges Buchreihe ›Deutsche Malerei der Gotik‹. Ein Stil als geschichtliches Schicksal«, in: Bruno Reudenbach, Maike Steinkamp (Hg.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*,

in Paris erworbenen Kenntnisse Meister Franckes nicht als Facette eines internationalen Austauschprozesses zwischen unterschiedlichen Zentren, sondern nur als äußerliche, später überwundene Jugenderfahrung des Künstlers verstanden werden.

Fast gleichzeitig hatte Wilhelm Pinder (1878–1947) seine Kritik an Martens' Monografie 1937 im zweiten Band seiner Buchreihe *Vom Wesen und Werden deutscher Formen* formuliert, einem breit angelegten Reihenwerk, das die Zeitspanne zwischen etwa 800 und 1500 behandelte und die Kunst gattungsübergreifend betrachtete. Auch er bewertete den Maler als einen herausragenden Künstler der spätmittelalterlichen deutschen Kunstentwicklung. Künstlerische Veränderungen entfalteten sich seiner Ansicht nach aus den genetischen Anlagen der Kunst selbst, sie waren deshalb auch nicht durch einzelne Individuen oder Ereignisse beeinflussbar. Die von Bella Martens aufgezeigten internationalen Beziehungen widersprachen einem solchen geschlossenen Modell nationaler Kunstentwicklungen, und der Autor bemühte sich zunächst mit einer pathosgeladenen, recht aggressiven Sprache darum, seinen Lesern zu vermitteln, dass Meister Francke »kein Ausländer« gewesen sei.[61] Eine kunsthistorische Analyse oder Vergleiche des Werkkomplexes mit weiterer Tafelmalerei derselben Epoche wurden kaum vorgenommen, sondern der Autor lancierte eine Denunziation Bella Martens, deren Name nicht genannt wurde, als potentielle Ausländerin, da sie das Deutsche am ›deutschen‹ Maler nicht erkannt habe:

> Die innere Wahrheit aber entrückt solchen Fragen – und sie war das selbstverständliche Ziel der deutschen Kunst. Wer diese verstehen will, muss sie immer noch an sich selbst messen. Wer sie nicht versteht, und wer sie am Fremden mißt, dem kann es begegnen, daß er ein bewundernswertes, ein wissenschaftlich außerordentliches Buch über einen großen deutschen Maler schreibt, in dem das lebende Wesen, der Mittelpunkt, der Kern des Ganzen so gut wie gar nicht sichtbar wird: ein Beziehungsnetz von »Einflüssen«, aber kein Mensch! (An Francke ist das geschehen.)[62]

Auch hier wurden ›innere Wahrheit‹, Bedeutung und ›echtes Erleben‹ gegen die vermeintlich typisch französische Beschäftigung mit Äußerlichkeiten als Wesen der deutschen Kunst herausgestellt. Wilhelm Pinders Mittelaltermodell war jedoch komplexer als dasjenige Stanges, es beinhaltete auch eine moralische Aufladung sowohl der geschichtlichen Ereignisse als auch der Kunstentwicklung: Das spätmittelalterliche und

Berlin 2013 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 9), S. 13–29; dies., »Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Instituts von 1935 bis 1945«; in: Roland Kanz (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, München 2018, S. 147–175.

61 Pinder 1937 (Anm. 2), S. 213.

62 Pinder 1937 (Anm. 2), S. 208. Vgl. zur Diffamierung bestimmter kunsthistorischer Fragestellungen als »ausländisch« auch ebd., S. 214, zur Kritik im Detail an Martens' Buch S. 215–218.

neuzeitliche künstlerische Interesse an der Suggestion von Wirklichkeit im Bild verstand er als Indiz einer Verfallszeit, in der sich die Kunst von der Formulierung inhaltlicher Aussagen abgewendet und auf eine bloß visuelle Wirkmächtigkeit konzentriert habe. Dieser Entwicklung hätten sich im Spätmittelalter einige Maler wie Meister Francke, Conrad von Soest, Hans Multscher und Stefan Lochner aufgrund ihres ›deutschen Wesens‹ entzogen, deren Bilder den neuen Gegenstandsrealismus der französischen und der niederländischen Künstler deshalb auch nur selektiv aufgenommen hätten. Ihre Kunst dürfe nicht am ›fremden‹ Modell des Fortschritts der Wirklichkeitswiedergabe gemessen werden, sondern sie stelle einen eigenen Entwicklungsweg dar.[63] Wilhelm Pinder evozierte ebenso wie Alfred Stange ein Mittelalterbild mit in sich abgeschlossenen nationalen bzw. völkischen Charakteren. Gleichzeitig waren für ihn die Formentwicklungen eng mit der politischen Gesamtentwicklung im mittelalterlichen Kaiserreich verbunden, das er als Leitbild für die Entwicklungen in seiner eigenen Lebenszeit verstand.[64] Unverhohlen wies er immer wieder auf die endgültige Überwindung der künstlerischen Verfallszeit vergangener Epochen einschließlich der Moderne im nationalsozialistischen Staat hin, eine Deutung, die es den Lesern nahelegte, das Mittelalter allgemein als letzte ›deutsche‹ Epoche vor der Gegenwart wahrzunehmen und die genannten spätmittelalterlichen Künstler als genuin ›deutsche‹ Vorbilder zu verstehen.

Die Frage nach der ›Herkunft‹ eines Malers hatte für Wilhelm Pinder und Alfred Stange wie auch für zahlreiche weitere Kunsthistoriker dieser Zeit einen anderen Sinn bekommen: Nicht der Lebensort oder die Region, in der ein mittelalterlicher Künstler seinen Beruf erlernt oder für längere Zeit gearbeitet hatte, war zu bestimmen, sondern die Volks- oder Stammeszugehörigkeit, die sich gegen alle vermeintlich nur äußerlich aufgenommenen Erfahrungen im Stil der Werke am Ende durchsetzen würde. Beide Autoren leugneten die Evidenz vieler der von Bella Martens angelegten Werkvergleiche nicht, wohl aber deren Relevanz. Sie gehörten zu den einflussreichen, vom Regierungsapparat und der NSDAP geförderten Lehrstuhlinhabern, die mit ihren Buchreihen, aber auch mit ihrer Beteiligung an wissenschaftlichen Großprojekten und an den Personalentscheidungen im Fach Kunstgeschichte intensiv am ›Umschreiben‹ der Geschichte im Sinne des nationalsozialistischen Staates beteiligt waren.[65] Das sicherte ihren

63 Pinder 1937 (Anm. 2), S. 199–205.

64 Vgl. zur Person und zu den Kerngedanken seiner Bücher Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992 (niederl. Orig. 1985); Jutta Held, »Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in: Held/Papenbrock 2003 (Anm. 65), S.17–59; Daniela Stöppel, »Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927–1935)«, in: Elisabeth Kraus (Hg.), *Die Universität München im Dritten Reich*, 2 Bde., München 2006/08, hier Bd. 2, 2008, S. 133–168.

65 Vgl. zur Erforschung der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus exemplarisch für ein mittlerweile etabliertes Forschungsfeld Jutta Held und Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5*, Göttingen 2003; Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus.*

Überblickswerken, in denen sie versuchten, Stilentwicklungen über große Zeiträume hinweg als schicksalhafte Äußerungen des ›deutschen Wesens‹ zu interpretieren, die entsprechende Aufmerksamkeit. Der einzelne Künstler vollzog in ihren Darstellungen letztendlich nur einen vorgeprägten Entwicklungsweg nach.

Die in demselben Zeitraum erarbeitete, in München eingereichte und 1939 zur Hälfte publizierte Habilitationsschrift von Ottmar Kerber (1902–1986) ging in der Nationalisierung des Künstlers noch einen Schritt weiter: Der Autor, der sowohl zur niederländischen als auch zur deutschen Malerei des Spätmittelalters publiziert hatte, setzte es sich zum Ziel, alle Stil- und Kompositionselemente, die in der Darlegung von Bella Martens nach Paris verwiesen, aus ›deutschen‹ Vorbildern herzuleiten.[66] Ohne die Autorin zu nennen oder ihre sorgfältig aufgebaute Argumentation zu referieren, versuchte Ottmar Kerber, jedes Ergebnis von Martens Bildvergleichen einzeln als falsch zu verwerfen und stattdessen die Raumbildung, die Bewegungsmotive der Figuren, die Architekturelemente sowie die Ornamente in den beiden Retabeln aus der Glas-, Wand- und Tafelmalerei vor allem aus Köln, aber auch aus Westfalen, Niedersachsen und weiteren Regionen abzuleiten. Dabei ging es ihm nicht um den Nachweis einer direkten Kenntnisnahme der von ihm herangezogenen, bis zu zwei Jahrhunderte früher entstandenen Kunstwerke durch den Maler Francke selbst, sondern um eine allein aus der ›deutschen‹ Kultur entstandene Innovation aller dieser Phänomene, an der Francke teilgehabt haben sollte. Maßgeblich war für ihn »[…] die fortwirkende Macht der Tradition […]«, die er durch eine bis zur Unkenntlichkeit der Szenen vorgenommene Vergröberung der miteinander zu vergleichenden Aspekte beweisen zu können glaubte.[67] Die auf Empfehlung Wilhelm Pinders von 1937 bis 1939 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Arbeit[68]

Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005; Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008 (Schriftenreihe zur modernen Kunsthistoriographie, 1).

66 Kerber 1939 (Anm. 2); die Biografie und das Tätigkeitsprofil des Kunsthistorikers, der 1931 in München von Wilhelm Pinder promoviert wurde und bei letzterem auch seine Habilitation einreichte, sind bisher kaum bearbeitet worden. Er war danach Dozent in Berlin und Jena und lehrte von 1950 bis 1965 an der Universität Gießen Kunstgeschichte; vgl. die wenigen erreichbaren Angaben in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft* 20, 1951, S. 2; und Ottmar Kerber, »Die Kunstgeschichte an der Universität Gießen«, in: *Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule. 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier*, Gießen 1957, S. 253–266.

67 Kerber 1939 (Anm. 2), S. 15. Ohne Bedenken wurden etwa die Szenen des Chorfensters mit der Kunibert-Legende in St. Kunibert in Köln von circa 1230, diejenigen des Wildunger Retabels von 1403, oder diejenigen des Passions-Retabel Bertrams von Minden von etwa 1390/1400 als prinzipiell untereinander ähnlich vorgestellt und behauptet, dass Francke seinen Stil aus diesem deutschen ›Erbe‹, keinesfalls aber aus französischen Werken entwickelt habe. Der Autor hat seine Thesen im Alter nochmals publiziert, ohne eine Reaktion im Fach auszulösen, vgl. Ottmar Kerber, »Zur künstlerischen Herkunft Meister Franckes«, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kuns*t 33, 1975, S. 17–23.

68 Vgl. den Antrag auf Forschungsförderung und die entsprechenden Genehmigungen im Bundesarchiv in Berlin: BArch, R 73/12085, Kerber, Ottmar.

ist aufgrund dieses Vorgehens kaum wissenschaftlich tragfähig, sie ist auch nur sehr selten rezipiert worden. Ottmar Kerber entwickelte sein Mittelalterbild auf der Grundlage außerwissenschaftlicher Vorgaben einer Unberührtheit der – völkisch verstandenen – nationalen Kultur. Das Konzept unterstützte in der Übertragung der kunsthistorischen Ergebnisse auf gesellschaftliche und politische Verhältnisse ebenso wie die viel breiter rezipierten Bücher von Alfred Stange und Wilhelm Pinder die Idee einer Autarkie des Deutschen Reichs, die sich scheinbar aus der Geschichte selbst begründen ließ.

Mittelalterbilder und ihre Gegenwart

Die hier vorgestellten Studien begriffen das überlieferte Œuvre Meister Franckes als einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei. Da sich der Stil und zum Teil auch die Motivik der Werke von der übrigen Tafelmalerei in Nord- und Westdeutschland unterschieden, stellte die Beurteilung etwa des höheren Grades an Wirklichkeitsillusion, der ausdrucksstarken Gestik, verschiedener innovativer Szenenentwürfe und der höfischen Prachtentfaltung der Figuren eine Herausforderung für die Forschung dar. Innerhalb von nur 40 Jahren sind mit der ›hamburgischen Malerschule‹Lichtwarks, dem ›deutschen Wesen‹ des Malers bei Stange und Pinder sowie dem grenzüberschreitend berufliche Erfahrungen erwerbenden Francke bei Martens drei sehr unterschiedliche Antworten auf diese Fragen gegeben worden. Das methodische Vorgehen, die wissenschaftliche Verbindlichkeit der Analysen und die publizistischen Formate der Studien unterscheiden sich deutlich voneinander, deshalb liegen ihre Ergebnisse unter heutigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit auch nicht auf demselben Niveau. Gemeinsam ist ihnen bei aller Verschiedenheit aber die Arbeit an einem genuin kunsthistorischen Problem, nämlich der Bestimmung des kulturellen Erfahrungsraums eines einzelnen mittelalterlichen Künstlers. Die Studien verknüpften ihren lokalen, nationalen oder internationalen Referenzrahmen für Franckes Werke eng mit Vorstellungen zur geographischen Erstreckung der von ihnen zum Vergleich herangezogenen Tafelmalerei. Eine ausführliche Thematisierung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Sachverhalte in den geografischen Räumen, in denen diese Kunst entstanden war, lag zum damaligen Stand des kunsthistorischen Selbstverständnisses jedoch am Rande der Interessen, bzw. sie sollte zur Zeit nationalsozialistischer Geschichtskonstruktionen auch nicht ergebnisoffen erforscht werden. Die eigentlich notwendige Analyse des historischen Kontexts überspringend, formulierten diese Forschungsarbeiten mit ihrer Arbeit am Objekt aber sehr wohl Positionen zur kulturellen Identität und zum Kulturaustausch der Gegenwart. Sie überblendeten dabei die spätmittelalterlichen geografischen Räume mit deren aktuellen Ausprägungen als Staatsgebiete und verknüpften auf diese Weise die mittelalterliche Malerei mit

modernen Vorstellungen von einer nationalen oder einer Nationen-übergreifenden kulturellen Leistung. Dabei gingen das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse und die Vorstellungen vom staatlichen Gemeinwesen weit auseinander.

Alfred Lichtwarks Erforschung der älteren Kunst in der Kunsthalle ist kaum von seinem reformpädagogischen Bemühen um eine Erlebnis-orientierte Identifikation der Hamburger und Hamburgerinnen mit der Kultur der eigenen Stadt zu trennen. Beide Aspekte zusammen ermöglichten ihm die Konstruktion lokaler Traditionen zurück bis in die frühe Hansezeit. Trotz seiner auf den Lokalstolz und auf den Patriotismus der Deutschen zielenden Mittelalterkonstruktion unterschied sich Lichtwarks Überzeugung erheblich von derjenigen Wilhelm Pinders oder Alfred Stanges: Er begriff seine ›hamburgische Malerschule‹ als ein lokales Zentrum mittelalterlicher Malereiproduktion neben anderen Zentren (etwa Köln, Nürnberg, Soest), deren Bilder gemeinsam einen nationalen Besitz darstellten, aus dem die Deutschen ihr kulturelles Selbstbewusstsein schöpfen sollten. Diesen nationalen Besitz stellte er ohne Ressentiments *neben* die Kultur anderer Nationen – genannt werden vor allem Italien, Frankreich und England – die er explizit wertschätzte. Die Autoren der 1930er-Jahre jedoch versuchten, scharfe Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu ziehen und eine Rangfolge der Kulturleistungen zu etablieren. Für Lichtwark war der von ihm evozierte Patriotismus ein didaktisches Mittel, um eine aktive Auseinandersetzung seiner Museumsbesucher mit dem lokalen Kunstbesitz anzuregen. Das von ihm entworfene Mittelalterbild diente der Persönlichkeitsbildung und sollte die Herausbildung von am Gemeinwohl interessierten Staatsbürgern im deutschen Kaiserreich fördern. Autoren wie Alfred Stange, Wilhelm Pinder und Ottmar Kerber dagegen setzten eine schicksalhafte geschichtliche Entwicklung voraus, die die Deutschen aus größeren Zusammenhängen aussonderte. Sowohl der mittelalterliche Maler als auch die modernen Rezipienten und Rezipientinnen, die ihre Volkszugehörigkeit beim Betrachten seiner Werke wiedererkennen können sollten, waren ihrer Auffassung nach wesenhaft an ihre ererbten Prägungen gebunden. Ihr Mittelalterbild mit seinen ewigen, nicht der Veränderung unterworfenen Wesenseigenschaften war autoritär und verpflichtend. Meister Francke stellte für sie ein nicht verzichtbares *exemplum* dieses Mittelalters dar, das die Überlegenheit deutscher Kultur belegen und die zeitgenössischen politischen Hegemonialvorstellungen unterstützen sollte.

Die Arbeit von Bella Martens entzog sich scheinbar dem Diskurs um eine nationale Kunst. Mit ihrer betont nüchternen Recherche zu den Inspirationsquellen Meister Franckes entwarf sie ein Beziehungsgeflecht zwischen der Buchmalerei am Pariser Hof und deren Rezeption in anderen Regionen. Damit skizzierte sie ein in der Kunstgeschichte erst sehr viel später intensiver diskutiertes Modell vom Zentrum und der Diffusion künstlerischer Innovationen in die Ferne. Der von ihr vorgestellte internationale (west)europäische Kulturtransfer im Mittelalter kann jedoch auch als Gegenwartsdeutung gelesen werden. Ihre Studie zu Meister Francke entstand in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in einer Zeit aggressiv ausgetragener weltanschaulicher und politi-

scher Positionierungen, die etwa die Gebietsabtretungen des Deutschen Reichs, die Reparationsleistungen und den vorläufigen Ausschluss Deutschlands aus dem neu gegründeten Völkerbund in den Bestimmungen des Versailler Vertrags als ungerechte Zurücksetzung kritisierten. Diese Kritik trug auch zu einer Verschärfung nationalistischer und revanchistischer Konzepte zur Bestimmung des deutschen Kulturerbes bei, wie sie am prominentesten im Streit um die ‚Erfindung' der Gotik ausgetragen wurden. Bella Martens Ignorierung nationalchauvinistischer Ansätze in der Kunstgeschichte muss als bewusste Entscheidung angesehen werden, sich weder mit dem alten, dem Kaiserreich verpflichteten Patriotismus Lichtwarks, noch mit der neuen nationalistischen Propaganda in Diskussionen einzulassen, oder gar einen Versuch von deren Widerlegung zu unternehmen. Stattdessen sondierte sie die Möglichkeiten eines alternativen Deutungsmodells. Ihre Vorstellung historischer Austauschprozesse wie auch die oben genannte internationale Ausrichtung der Hamburger Kunsthalle und des Kunstgeschichtlichen Seminars standen einer im Laufe der 1920er Jahre beginnenden, staatlich geförderten kulturellen Annäherung zwischen den ehemaligen Kriegsgegnern nahe. Ihre Forschungsergebnisse betonten, dass Meister Francke gerade im Land des langjährigen Kriegsgegners Frankreich wichtige künstlerische Innovationen kennengelernt hatte, die er selbst und weitere Werkstätten dann in die norddeutsche Tafelmalerei einführten, ein Konzept, dass die Kunstgeschichtsschreibung der 1930er-Jahre dann offensichtlich besonders provoziert hat.



Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg: Herrschaftsrepräsentation als kommerzielle Produktion zwischen Paris und Tournai im späten 15. Jahrhundert

Nina Reiss

Fragen zu Künstler und Auftraggeber

Die mehrfach aufgelegte Serie von ursprünglich elf Tapisserien zum Trojanischen Krieg zeigte eine wichtige mittelalterliche Version des Mythos in einem etwa 4,80 m hohen und etwa 110 m fortlaufenden Bilderreigen, in dem die figurenreichen Szenen raumhoch in einer engen, flächengebundenen Verschränkung neben- und übereinander angeordnet waren (Abb. 1–3).[1] Fünfundvierzig Tituli begleiteten die Bilder, oberhalb der Darstellung auf Französisch, unterhalb auf Latein. Namensbeischriften dienen der Charakterisierung der Hauptpersonen in den übervollen Kompositionen, Inschriften verorten das Geschehen.

1 Die Troja-Serie ist die mit am häufigsten in Standardwerken und Katalogen zur Tapisserie thematisierte Serie des 15. Jahrhunderts. Einen wichtigen Beitrag zu ihrer Erforschung haben geleistet: Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées, ou collection des monumens les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du Moyen-Âge, à partir du XI^e siècle au XVI^e inclusivement*, 2 Bde., Paris 1838, Bd. 1, S. 39–40, Bd. 2, S. 9–10; Paul Schumann, *Der Trojanische Krieg*, Dresden 1898; Manuel Gómez-Moreno, »La gran tapicería de la guerra de Troya«, in: *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte* 6/4, 1919, S. 265–282; Jean-Paul Asselberghs, »Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie«, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 39, 1970, S. 93–183; Nicole Reynaud, »Un peintre français cartonnier de tapisseries au XV^e siècle. Henri de Vulcop«, in: *Revue de l'art* 22, 1973, S. 7–21; Scot McKendrick, »The Great History of Troy. A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S. 43–82; Birgit Franke, »Höfische Antike – Textile Erzählräume und re-enactment des Troja-Mythos im späten 14. und 15. Jahrhundert«, in: Anna Heinze, Albert Schirrmeister und Julia Weitbrecht (Hg.), *Antikes erzählen. Narrative Transformationen von Antike in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, 27), S. 145–178.

Nina Reiss, « Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg: Herrschaftsrepräsentation als kommerzielle Produktion zwischen Paris und Tournai im späten 15. Jahrhundert », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 219–239, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19045 (2ème version)



1 *Hektor und Achill verhandeln um den Frieden, siebte Schlacht und Bewaffnung Hektors*, sechste Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,67 × 6,90 m, Zamora, Museo Catedralicio

Siebzehn Tapisserien verschiedener Editionen sind erhalten, teils als ganze Komposition, teils als Fragmente.[2] Die von den 1470er bis in die 1490er Jahre mehrfach aufgelegte Serie ist Zeuge der Blütezeit der Produktion monumentaler figürlicher Bildteppiche. Es handelt

2 Drei vollständige und eine zu drei Vierteln erhaltene Tapisserie im Museo Catedralicio de Zamora bilden den größten zusammenhängend erhaltenen Überrest einer Edition. Das Londoner Victoria and Albert Museum besitzt eine zu drei Vierteln erhaltene Tapisserie, Inv.-Nr. 6-1887. Kleinere Fragmente befinden sich in folgenden Sammlungen: Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 39.74, 52.69, 55.39; Worcester Art Museum, MA., Inv.-Nr. 1970.124, 1970.125; Museum of Fine Arts, Boston, MA., Inv.-Nr. 42.170; Burrell Collection, Glasgow, Inv.-Nr. 46.82, 46.83. Der Madrider Palacio de Liria besitzt eine ebenfalls vollständige Tapisserie der Serie, die allerdings aus einer Auflage des 16. Jahrhunderts stammt, Inv.-Nr. T.8. Zwei Tapisseriefragmente sind inzwischen im Privatbesitz verschollen, eines davon zeigt nur einen Titulus, angefügt an eine Tapisserie aus einer anderen Serie. Siehe Reynaud 1973 (Anm. 1), Abb. 28; Asselberghs 1970 (Anm. 1), Abb. 15. Zwei Korpora historischer Nachzeichnungen ergänzen das Material und ermöglichen die Rekonstruktion der gesamten Serie, über die erhaltenen Werke hinaus. Siehe Jubinal 1838 (Anm. 1); Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr. E.285-1933 und E.2223-1924–E.2251-1924.



2 *Ankunft Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht und Bewaffnung des Pyrrhos*, neunte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1470–1490, 4,16 × 7,37 m, London, Victoria and Albert Museum

sich um eine der größten und zugleich um die erfolgreichste Serie ihrer Zeit. Die ungewöhnlich gute Dokumentation in fürstlichen Inventaren und Rechnungsbüchern verrät zahlreiche hochadlige Besitzer.[3] Für die Produktion und den Verkauf der Tapisserien verantwortlich waren der Tournaiser Pasquier Grenier (um 1425–1493) und sein Sohn Jean. Pasquier Grenier war mit Dependance in Brügge einer der am besten vernetzen Tapisserieverleger im Europa der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; einige der monumentalsten und auflagenstärksten Serien der Zeit wurden von ihm und seinen Söhnen vertrieben.[4]

3 Die erste dokumentierte Serie erhält Karl der Kühne spätestens 1472 als Geschenk der Stadt Brügge, wobei entweder die Hochzeit Karls 1468 oder die zeitlich nähere Zerstörung des Schlosses Mâle bei Brügge 1472 als Anlass der Schenkung herangezogen werden. Federico da Montefeltro und Heinrich VII. von England kaufen weitere Editionen 1476 und 1488. Karl VIII. von Frankreich war ebenso im Besitz der Serie (Inventar des Schlosses von Amboise 1494) wie vermutlich Matthias Corvinus († 1490) und Ludovico Sforza, der seine Troja-Tapisserien 1496 Kaiser Maximilian lieh. Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 49–53.

4 Pasquier Grenier vererbt seinen Söhnen zahlreiche ‚Patronen', womit die Entwürfe als auch die Kartons bezeichnet wurden, aber keine Webrahmen. Er war vermutlich nicht als Wirker tätig. Aus den Quellen zu Grenier und vergleichbaren Akteuren erschließt sich, dass ihre Aufgabe in der gesamten Koordination der Produktion lag, in der Beauftragung geeigneter Entwerfer und / oder Kartonmaler (ja nachdem, ob Entwürfe mit dem Auftrag geschickt wurden), der Materialbeschaffung und auch in der Abstimmung



3 *Der Fall Trojas*, elfte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanische Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,77 × 9,42 m, Zamora, Museo Catedralicio

Grenier war unter dem Burgunderherzog Philipp dem Guten (1419–1467) Hoflieferant, stand in diplomatischen Beziehungen zum französischen Hof und unterhielt weitreichende Handelsbeziehungen über ganz Europa.

Die Serie zum Trojanischen Krieg ist das einzige Beispiel einer Tapisserie vor 1500, für das neben Teilen der fertigen Werke auch Entwürfe erhalten sind (Abb. 4).[5] Die neun Troja-Zeichnungen, die heute überwiegend im Musée du Louvre und in der Bibliothèque nationale de France verwahrt werden, entstanden im Atelier des vor allem aus der Buchmalerei bekannten Coëtivy-Meisters (Abb. 5).[6] Das Œuvre des Coëtivy-Meister wurde durch Paul Durrieu bestimmt, ausgehend von einem in Wien verwahrten Stundenbuch, das zwischen 1458 und 1473 für Olivier de Coëtivy und dessen Frau Marie Marguerite de Valois angefertigt wurde.[7] Seine Werke belegen eine rege Auftragstätig-

der Themen und deren konkreter Ausarbeitung. Daneben handelten sie mit fertigen Tapisserien, kauften und verkauften diese. Sie waren weder notwendigerweise Produzenten noch ausschließlich Händler. Daher verwende ich in Anlehnung an den zeitgenössischen Buchdruck den Begriff des Tapisserieverlegers.

5 Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. R.F. 2140-47; Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Inv.-Nr. Ob 62, Réserve B-6 (A)-boîte écu no 1.

6 Abb. 5 mit Vergleich zu Abb. 3 ist exemplarisch für zahllose motivische Parallelen der Troja-Entwürfe zu den anderen Werken des Coëtivy-Meisters, denen sich technische und stilistische Parallelen anschließen lassen. Siehe Reynaud 1973 (Anm. 1); François Avril und Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France. 1440–1520*, Paris 1993, Nr. 26.

7 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 1929. Siehe Paul Durrieu, »Les heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne«, in: *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, Paris 1921, S. 301–317.



4 Coëtivy-Meister, *Begrüßung Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht, Bewaffnung des Pyrrhos und zweiundzwanzigste Schlacht*, neunter Entwurf der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1460-65, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, 30,7 × 57,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, R.F. 2145

keit im Herzen Frankreichs. Über dreißig Handschriften mit Miniaturen des Künstlers sind heute bekannt, darunter neben Stundenbüchern und liturgischen Schriften einige historisch-mythologische Bücher, in deren Ausstattung er großen Einfallsreichtum zeigt. Er war neben der Buchmalerei in der Tafelmalerei tätig, entwarf Glasfenster und weitere Tapisserien.[8]

Man hat versucht, das Gesamtwerk des Coëtivy-Meisters und den historischen Kontext seiner Arbeiten zu fassen, wobei die vergleichsweise kurze Strecke zwischen Paris und der Loire-Region Anstoß einer Kontroverse ist.[9] Der mit den Tapisserien befassten

8 Zu den anderen Tapisserien: Jules Guiffrey, »La Guerre de Troie. À propos de dessins récemment acquis par le Louvre II«, in: *La Revue de l'Art ancien et moderne* 5/27, 1899, S. 503–516, hier S. 515–516; Reynaud 1973 (Anm. 1), S. 15–16. Chrystèle Blondeau und Marc Gil schließen Überreste einer Alexander-Serie an, die sich heute im Pariser Petit Palais befindet: Chrystèle Blondeau und Marc Gil, »La tapisserie de la Guerre entre Alexandre et Nicolas d'Arménie (Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)«, in: Françoise Barbe, Laura Stagno und Elisabetta Villari (Hg.), *L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XV^e siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Phamphilj à Gènes*, Turnhout 2013 (Studies in Western Tapestry, 5), S. 151–164.

9 Durrieu versuchte das von ihm unter einem Notnamen zusammengefasste Œuvre an einen historisch greifbaren Künstler zu binden, wobei er auf Henri Vulcop stieß: Durrieu 1921 (Anm. 7), S. 309–312;

Literatur entgeht bis heute oft die französische Herkunft dieser Kunst; stattdessen bleibt sie im wenig präzisen Bezugsfeld des burgundischen Hofes eingebunden.[10] Soweit man jedoch der Zuschreibung der Tapisserie-Entwürfe an den Coëtivy-Meister folgt, kommt französischer Adel als Auftraggeber in den Blick.[11] Durch die starre Grundannahme einer fürstlichen Beauftragung steht die jeweilige Brauchbarkeit der Tapisserien als Mittel politischer Repräsentation des einen oder des anderen Fürsten im Vordergrund

Ders., *Dante et l'Art français du XV^e siècle*, Abbeville 1922, S. 8–15. Vulcop war 1451 in Paris ansässig, dann aber vor allem in der Loire-Region am französischen Hof tätig. Dem folgte Nicole Reynaud: Reynaud 1973 (Anm. 1). Später schlug sie eine Identifikation mit Nicolas d'Amiens, genannt Colin d'Amiens vor, den sie als mittlere Generation einer in drei Generationen fassbaren, in Paris angesiedelten Künstlerfamilie bestimmte: Avril / Reynaud 1993 (Anm. 6), S. 58–59. Dem folgend zuletzt: Philippe Lorentz, »*Les Crucifixions du Maître de Dreux Budé. Avant ou après 1450?*«, in: Frédéric Elsig (Hg.), *L'image en question. Pour Jean Wirth*, Genf 2013, S. 64–73; Nicolas Oget, *Quelle identité pour l'artiste médiéval? Le cas du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens?), peintre, enlumineur et cartonnier à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*, Paris 2017, URL: https://124revue.hypotheses.org/2398 [letzter Zugriff: 20.03.2023], der sich der historischen Konstruktion nicht sicher ist; Ders., »La vie et la carrière de Nicolas d'Amiens, peintre à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. Un état de la question«, in: *Documents d'histoire parisienne* 20, 2018, S. 5–16; Séverine Lepape (Hg.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la licorne*, Ausst.-Kat. Paris, Musée de Cluny, Paris 2019. Die neue Identifikation trägt der regen Tätigkeit des Künstlers in Paris wie seiner enormen stilistischen Wirkmacht Rechnung und liefert eine familiäre Fundierung für die enge Verwandtschaft zum Werk des vorausgehenden Meisters des Dreux Budé (André d'Ypres) und des nachfolgenden Meisters der Apokalypsenrose (Jean d'Ypres). Für die Tapisserien ergebe sich eine Erklärung der Zusammenarbeit mit Pasquier Grenier. Der als Vater unseres Künstlers in den Blick genommene André d'Ypres ist 1428 Mitglied der Malergilde von Tournai, bevor er zuerst nach Amiens und dann nach Paris geht. Aufgrund berechtigter Zweifel an der zwar erstrebenswerten aber leider nicht schlüssigen historischen Konstruktion bleibe ich dennoch bei dem Notnamen des Coëtivy-Meisters. Dazu Dominique Vanwijnsberghe, »Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris«, in: *Bulletin monumental* 158/4, 2000, S. 365–369; Ina Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Turnhout 2004 (Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, 9), S. 31–36; Ina Nettekoven, *32 illuminierte Manuskripte aus Frankreich vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Ramsen 2007 (Leuchtendes Mittelalter. Neue Folge, IV), S. 239–299; Eberhard König und Christine Seidel, *Paris mon amour I-II: 25 Stundenbücher aus Paris, 1380–1460*, 2 Bde., Ramsen 2017, Bd. 1, S. 69-73, 86, Bd. 2, S. 518-519, 532-536; Eberhard König und Christine Seidel: *Paris mon amour III: 20 Stundenbücher aus Paris 1460-1500*, Ramsen 2018, S. 20-21. Ebenfalls kritisch hat sich Carmen Decu Teodorescu damit auseinandergesetzt, der ich dafür danke, dass sie mir Auszüge aus ihrer unveröffentlichten Dissertation zur *Dame mit dem Einhorn* zur Verfügung gestellt hat.

10 Siehe Nicolas Bock, *De Titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels*, München und Berlin 2017, S. 257–382.

11 Nicole Reynaud und Scot McKendrick erwägten Charles de France (1446–1472), den jüngsten Sohns Karls VII. und Bruder Ludwigs XI., als möglichen Auftraggeber der Serie, wobei McKendrick auch über eine kommerzielle Initiative nachgedacht hat: Reynaud 1973 (Anm. 1), S. 15; McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 80–81. Ein neuerer Vorschlag ist die Beauftragung durch die Fürsten der Bretagne: Caroline Vrand, »La tenture de la Guerre de Troie, histoire d'un succès iconographique«, in: *L'Art de la Tapisserie. Tournai – Enghien – Audenarde*, Tournai 2017, S. 173–188, hier S. 182.

der Betrachtungen. Trotz der einzigartigen Möglichkeiten, die der in zwei Werkstufen erhaltene Zyklus für die Erforschung der Tapisserie des 15. Jahrhunderts bietet, sind objektbezogene Studien, welche die Perspektive der beteiligten Künstler in den Fokus rücken, ausgeblieben.[12] Angesichts der monumentalen Werke und ihrer Fülle an Texten



5 Coëtivy-Meister, *Der Tod Polyxenes, Histoire ancienne jusqu'à César et Faits de Romains*, Miniatur auf Pergament, um 1460–1465, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 64, f. 86r

12 Grundlegende Vorarbeiten hat Scot McKendrick geleistet, der sich mit Diskrepanzen zwischen den Werkstufen und den daraus resultierenden Konsequenzen für die Produktionsschritte befasst hat: McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 68–73. Dazu auch Adolfo Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, S. 240. In jüngerer Zeit hat Nicolas Bock eine Studie vor-

und Bildern, ist nun die großangelegte Kooperationsleistung zu untersuchen, die ihnen zugrunde liegt.[13]

Tapisserien entstehen in Zusammenarbeit verschiedener Gewerke und vieler Hände. Auf den Entwurf, der von Künstlern stammen kann, die nicht zu den textilen Gewerben gehören, folgt zunächst die Übersetzung in den Karton; eine Aufgabe, für die es mit den technischen Anforderungen der Tapisserie vertraute Experten braucht. Die Anfertigung der riesigen Kartons ist zeitaufwendig und bei elf Kartons mit einer Länge von mehr als 100 m nur von mehreren Kartonmalern zu bewerkstelligen. Die Umsetzung vom Entwurf in den Karton erfolgte durch inhaltlich versierte Künstler und überstieg die reine Vergrößerung der Entwürfe bei weitem – technisch wie inhaltlich. Die Kartons mit ihren Umrisszeichnungen und gelegentlich verbindlichen Farbangaben reichen nicht zur Anfertigung der Tapisserien aus; auch den Wirkern kommt eine wesentliche gestalterische Rolle zu. Zur Übersetzung ins Gewebe braucht es viele Wirker. Ein einzelner Wirker wäre etwa achtzig Jahre mit einer Auflage des Trojanischen Krieges beschäftigt gewesen.[14] Nicht nur werden die Serien gleichzeitig auf mehreren Webrahmen produziert, auch an jedem Rahmen sind mehrere Wirker beschäftigt. Arbeitsleistung, Geldmittel, Materialien mussten stimmen.

In den Details der Entwürfe und Tapisserien werden die unzähligen Entscheidungen, die auf jeder Werkstufe zu treffen sind, und die Absprachen zwischen den Beteiligten offenbar, ohne die wir kaum solch schlüssige Schöpfungen vor uns hätten. In der Detailanalyse verschiebt sich der Fokus von den Intentionen fürstlicher Auftraggeber hin zur Frage nach dem Wissen und den Kenntnissen der beteiligten Künstler. Welchen Beitrag leisten die beteiligten Künstler jeweils zu den so monumentalen, in der Fülle an Figuren kaum zu erfassenden Werken? Welche formalen und inhaltlichen Setzungen sind welcher Produktionsstufe zuzuschreiben? Wie funktioniert die Zusammenarbeit zwischen Paris, wo der Coëtivy-Meister seine Entwürfe anfertigt, und dem Ort der Karton- und Tapisserieproduktion Tournai und innerhalb der Gewerke in Tournai?[15] Im Folgenden möchte

gelegt, in der er Auszüge der Serie detailreich analysiert. Bock bleibt jedoch der Idee einer gezielt burgundischen Bildstrategie verhaftet. Ihm entgehen aufgrund der exemplarischen Auswahl wesentliche Brüche in der Werkgenese, die belegen, dass keinesfalls eine einheitliche Programmatik Ausgangspunkt der Serie ist. Erneut steht die Produktionsperspektive im Hintergrund. Bock 2017 (Anm. 10).

13 Maßgeblich dazu ist Thomas P. Campbell, der in seinem Standardwerk die Perspektive der seriellen, zunehmend industrialisierten und zentralisierten Produktion eröffnet: Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, New York 2002, S. 32. Mit Blick auf das 16. Jahrhundert: Birgitt Borkopp-Restle, »Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien«, in: Stefanie Stallschus (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien 2020, S. 79–96.

14 Siehe Guy Delmarcel, »Tissage«, in: Arnout Balis, Krista De Jonge, Guy Delmarcel und Amaury Lefébure, *Les chasses de Maximilien*, Paris 1993, S. 38–45, hier S. 43–44; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry. From the 15th to the 18th Century*, London 1999, S. 14.

15 In sinnvoller Verabschiedung der bis in die 1970er Jahre in lokalen Stilstufen verhafteten Zuschreibung der Tapisserien des 15. Jahrhunderts an einander zeitlich ablösende Produktionszentren hat sich

ich einige Erkenntnisse zu den textuellen Grundlagen und der inhaltlichen Erarbeitung des Bildprogramms zwischen Entwurf und Karton vorstellen.[16]

Die Troja-Tapisserien im Spannungsfeld profaner Antikenbegeisterung und politischer Legitimation

Der Fall Trojas ist seit dem frühen Christentum fester Bestandteil der heilsgeschichtlich fundierten Chroniken und damit eine Konstante der über das gesamte Mittelalter gültigen Geschichtskonstruktion. Es steht als erster Krieg am Beginn der weltlichen Geschichtsschreibung. Durch die aus Vergils Aeneis übernommene Abstammung der Römer von den Trojanern entwickelt sich die Narration einer legitimen Nachfolge Trojas durch die europäischen Herrscher.[17] Wenn es bisher darum ging, den Anstoß des Auftrages für die

in der Forschung die Vorstellung einer örtlich prinzipiell ungebundenen Produktion durchgesetzt. Entwürfe, Kartons und die verschiedenen Auflagen einer Serie können aus verschiedenen Orten stammen. Gewinnbringend ist die damit einhergehende Stärkung kleinerer Zentren, die in den Fokus der Forschung gerückt sind. Auch richtig ist, dass man Tapisserien nicht anhand ihrer Datierung per se an ein in der Zeit als dominant angesehenes Zentrum anbinden kann. Dessen unbenommen bin ich im Rahmen meiner Analyse der Werke wie der Quellen zu der Überzeugung gelangt, dass es sich bei dem Trojanischen Krieg um eine Tournaiser Produktion handelt, deren Kartons und Tapisserieauflagen in enger Kooperation örtlicher Werkstätten entstanden sind. Grundlegend zur Zusammenstellung der als Tournaiser Arbeiten diskutierten Tapisserien sind: Betty Kurth, »Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der Burgundische Hof«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 34, 1918, S. 53–110; Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e siècle*, Ausst.-Kat. Tournai, Tournai 1967. Die Gegenposition legt den Fokus darauf, dass Grenier als Händler und Unternehmer fungierte, die Tapisserien aber nicht als Wirker produzierte: Francis Salet, »Introduction«, in: Geneviève Souchal, *Masterpieces of Tapestry. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Ausst.-Kat. Paris / New York, Grand Palais und Metropolitan Museum of Art, Paris / New York 1973, S. 11–23, hier S. 11–13; Jean Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie. (1300–1500). Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Arras 1978 (Mémoires. Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais 19), S. 71–75. Lestocquoy bindet die Tapisserien dann doch an ein gemeinsames Arraser Kartonmaleratelier: Ders., »L'atelier de Bauduin de Bailleul et la Tapisserie de Gédéon«, in: *Revue Belged'Archéologie et d'Histoire del'Art* 8/2, S. 119–138. Diese Fährte verfolgt Fabienne Joubert bezogen auf Jacques Daret aus Tournai: Fabienne Joubert, »Jacques Daret et Nicolas Froment cartonniers de tapisseries«, in: *Revue de l'Art* 88, 1990, S. 39–47.

16 Dieser Aspekt, den ich am Deutschen Forum für Kunstgeschichte – DFK Paris erarbeiten konnte, bildete mit den weiteren genannten Fragen den Ausgangspunkt für meine derzeit im Abschluss befindliche Dissertation zu den Troja-Tapisserien. Für die großzügige Förderung und das fruchtbare Forschungsjahr in Paris danke ich dem DFK Paris.

17 Zur Christianisierung des römischen Gründungsmythos Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven / London 1993, S. 23–36; zu dessen Transformation mit weiterführenden Quellen, Kordula Wolf, *Troja – Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich*, Berlin 2009 (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 13), hier S. 149–162.

Tapisserien zu begründen, stand die angeblich intendierte Legitimation durch Abstammung der in Betracht gezogenen fürstlichen Auftraggeber häufig im Mittelpunkt.[18] Es bleibt ein sehr allgemeines Argument – trojanische Abstammungsmythen sind von England bis zur Türkei für nahezu jedes Herrschaftsgebiet Europas, sowie zahllose Städte des Mittelalters bezeugt.[19] Mit dem Rekurs auf Troja eröffnete sich eine Fülle an Implikationen: Als geschichtlich verankertes Großereignis war der Trojanische Krieg durch die Jahrhunderte immer wieder Musterbeispiel der Kriegsführung, sowohl in der Kreuzfahrerliteratur des 12. Jahrhunderts als auch in Bezug auf innereuropäische Kriege.[20] Mitunter wurde Troja zur Wiege des Adelsstandes und der Ritterlichkeit stilisiert.[21] Neben der historiographischen Perspektive, die wesentlicher Hintergrund von Legitimationsstrategien war, stand das profane Geschichtsinteresse adliger Laien, wobei auch eine vitale mündliche Tradition entscheidend gewesen ist.[22] Vor diesem Hintergrund entstand im 12. Jahrhundert jene epische Fassung des Themas, die Quelle für das Bildprogramm der Troja-Tapisserien ist – der Troja-Roman.

Ausgangstext des in zahlreichen Abschriften, Übersetzungen und Neufassungen überlieferten Stoffes ist der *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure.[23] Benoît verfasst seinen

18 Exemplarisch Vrand 2017 (Anm. 11), S. 182. Überkommen und mit dem Programm der Tapisserien nicht vereinbar ist die Vorstellung, die Troja-Tapisserien stünden in Zusammenhang mit den burgundischen Plänen, das 1453 an die Türken gefallene Konstantinopel in einem Kreuzzug zurückzuerobern. Dagegen McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 79–80; James G. Harper, »Turks as Trojans; Trojans as Turks. Visual Imagery of the Trojan War and the Politics of Cultural Identity in Fifteenth-Century Europe«, in: Ananya Jahanara Kabir und Deanne Williams (Hg.), *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages. Translating Cultures*, Cambridge, M.A. 2005 (Cambridge Studies in Medieval Literature, 54), S. 151–179.

19 Zusammenfassend Michael Borgolte, »Europas Geschichten um Troia. Der Mythos im Mittelalter«, in: Joachim Latacz (Hg.), *Troia. Traum und Wirklichkeit. Begleitband zur Ausstellung »Troia – Traum und Wirklichkeit«*, Stuttgart 2001, S. 190–203. Grundlegend František Graus, »Troja und trojanische Herkunftssage im Mittelalter«, in: Willi Erzgräber (Hg.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongreßakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes*, Sigmaringen 1989, S. 25–43. Mit umfassender Bibliografie Thomas Maissen, »Worin gründete der Erfolg der humanistischen Historiographie? Überlegungen zur Rolle der Geschichtsschreibung im ‚Wettkampf der Nationen'«, in: Johannes Helmrath (Hg.), *Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume*, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, 12), S. 49–83.

20 Mit zahlreichen Beispielen Wolf 2009 (Anm. 17), S. 124–131, 139–141. Kordula Wolf unterstreicht, dass diese Quellen in ganz verschiedener Weise Bezug auf Troja nehmen. Troja steht für starke Heere, große Schlachten und Belagerungen, aber ebenso für Scheitern.

21 Siehe Graus 1989 (Anm. 19), S. 37; Maissen 2013 (Anm. 19), S. 51.

22 Siehe Marc-René Jung, *Die Vermittlung historischen Wissens zum Trojanerkrieg im Mittelalter*, Freiburg 2001 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie. Vorträge, 11).

23 Der Text ist in über dreißig Handschriften vollständig erhalten. Siehe Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure. Publié d'après tous les manuscrits connus*, hg. von Leopold Constans, 6 Bde., Paris 1904–1912. Grundlegend zum *Roman* mit Darstellung der erhaltenen Handschriften und der zahlreichen Adaptionen Marc-René Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel / Tübingen 1996 (Romanica Helvetica, 114).

Text vermutlich um 1165 am Hofe von Eleanor von Aquitanien (um 1122–1204)[24] im Kontext der Antikenbegeisterung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welche die Geburtsstunde der Gattung des Antikenromans ist. Seine Adaption basiert auf zwei spätantiken Texten, die als vermeintliche Augenzeugenberichte des Trojanischen Krieges geschrieben sind: Dictys Cretensis *Ephemeris belli Troiani* aus griechischer Sicht und Dares Phrygius *De excidio Troiae historia* aus trojanischer Sicht.[25] Die von Dares geschilderte Perspektive ist Hauptquelle für Benoît; mit Dictys ergänzt er die Ereignisse rund um die Heimkehr der Griechen. Benoît legt Wert auf die historische Autorität seiner Quellen. Den ein Jahrhundert nach dem Krieg geborenen Homer lehnt er ab.[26] Mit seinem Bezug auf die als Augenzeugenberichte akzeptierten Quellen betont der Autor die Historizität des Trojanischen Krieges. Im Fokus seiner Bearbeitung steht jedoch nicht die heilsgeschichtliche Dimension des Ereignisses, sondern die Befriedigung eines profanen Interesses an der Geschichte des Trojanischen Krieges.[27] Benoît baut den Stoff in über 30.000 Versen aus. Er verbindet die Rahmenhandlung mit den hochmittelalterlichen höfischen Idealen und Werten der Ritterlichkeit und der Minne. Die Schlachten sind durchsetzt mit Elementen des Ritterturniers, die Waffenruhen füllen Bankette und Szenen höfischer Liebe, Ausstattung wie Zeremonielle entstammen der zeitgenössischen Lebenswelt. Benoît passt den antiken Mythos seiner Epoche an, seine Moralisierung des Stoffes zielt ab auf das zeitgenössische Wertesystem adliger Laien.

Benoîts volkssprachlicher Text steht am Anfang der Tradition des hochmittelalterlichen Troja-Epos. Er wird vielfach übersetzt, adaptiert und in fünf französische Prosafassungen übertragen, von denen allerdings nur eine in Frankreich entstanden ist.[28] 1287 verfasst der Sizilianer Guido delle Colonne mit der *Historia destructionis Troiae* eine lateinische Prosafassung des *Roman*.[29] Guido kürzt den Umfang des Textes drastisch und schafft so eine gegenüber Benoît auf die Haupthandlung konzentrierte Version, die zudem einen Zugang zum Troja-Roman über die französischsprachigen Gebiete hinaus ermöglicht und Basis zahlreicher volkssprachlicher Übersetzungen ist. Guido unterschlägt

24 Benoît widmet seinen Text einer *riche dame de riche rei*. Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 2, Zeile 13468. Gustav Adolf Beckmann erwog Benoît, über dessen Person wenig bekannt ist, mit dem Hofchronisten Heinrichs II. zu identifizieren: Gustav Adolf Beckmann, *Trojaroman und Normannenchronik. Die Identität der beiden Benoît und die Chronologie ihrer Werke*, München 1965. Marc-René Jung lehnt die gängige Annahme einer Beauftragung durch Eleanor von Aquitanien ab: Jung 2001 (Anm. 22), S. 17.

25 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 1, Zeile 91–128, 648–649. Zum Gebrauch der Quellen durch Benoît ebd., Bd. 6, S. 192–263; Jung 1996 (Anm. 22), S. 331–439. Zum Stellenwert der beiden spätantiken Texte für die mittelalterliche Troja-Rezeption: Wolf 2009 (Anm. 17), S. 131–136.

26 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 1, Zeile 45–54.

27 Siehe Jung 2001 (Anm. 22). Dem widerspricht Erich Köhler, »Der Roman in der Romania«, in: Klaus von See und Henning Kraus (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 25 Bde., Wiesbaden 1972–2008, Bd. 7, *Europäisches Hochmittelalter*, 1981, S. 243–282, hier S. 246–247.

28 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 6, S. 264–334; Jung 1996 (Anm. 22), S. 440–562.

29 Siehe Jung 1996 (Anm. 22), S. 563–570.

Benoît als Quelle und bezieht sich direkt auf Dares und Dictys.[30] Auch diesem Umstand ist wohl geschuldet, dass seine lateinische Prosafassung ihrerseits Grundlage für fünf französische Übersetzungen ist, die Benoîts Versroman auch in den französischen Gebieten den Rang ablaufen.[31]

Eine französische Version der *Historia* wird dann auch als Grundlage der Szenenauswahl für die Tapisserien gedient haben. Jean Paul Asselberghs hatte in seiner für die Rekonstruktion des gewirkten Troja-Zyklus grundlegenden Studie den exemplarischen Versuch unternommen, die zugrundeliegende Textredaktion zu bestimmen. In der achten Tapisserie wird ein als *brinus de guvells* benannter Reiter durch Archilochus getötet: Der von Benoît erfundene *Brun le Gemel* wird mit einer latinisierten Form des ursprünglich französischen Namens benannt. Handschriften der ersten französischen Übersetzung der *Historia* zeigen die größte Übereinstimmung in der Schreibweise des Namens.[32] Doch eine solche Eingrenzung auf eine bestimmte Übersetzung des Textes ist angesichts der Überlieferungslage letztendlich nicht zu belegen. Wesentlich ist Asselberghs Beobachtung einer Bastardisierung des Namens, die auf dessen Übersetzung vom Französischen (im *Roman*) ins Lateinische (in der *Historia*) und zurück ins Französische (in der Übersetzung der *Historia*) zeugt. Daran lassen sich eine Reihe weiterer Namen anschließen, die ebenso auf ihre mehrfache Übersetzung schließen lassen. In der sechsten Tapisserie kämpft der aus der klassischen Literatur als Memnon bekannte König der Äthiopier und Alliierte der Trojaner gegen Menelaos, in der achten Tapisserie trifft er auf Achill. In der *Historia* wird der durch Benoît französisch titulierte *Mennon* im Kampf gegen Menelaos zu *rex Cedemon / Odemon*, an späterer Stelle gegen Achill kämpfend zu *rex Menon*.[33] Durch die wechselnden Schreibweisen kommt es in der langen Texttradition wiederholt zu einer Aufspaltung von Charakteren in zwei Protagonisten. In der sechsten Tapisserie ist er als *Cedion* bezeichnet – eine französische Übersetzung des latinisierten Namens –, in der achten als *Menon*. Die Tapisserien folgen auch hier der Namenswahl einer französischen Übersetzung von Guido delle Colonnes im Umfang knapper *Historia*, vermutlich ohne Kenntnis darüber, dass es sich um ein und dieselbe Person handeln müsste.

Abweichungen in den narrativen Details bestimmter Szenen, welche die Darstellung näher an Benoîts frühere und umfangreichere Version rücken, sind zum Teil aus der Bildtradition, zum Teil aus einem entstehungszeitlichen Rekurs auf Zeremonielle, Riten und Ausstattungsmerkmale der höfischen Kultur zurückzuführen.[34] Beispielhaft dafür ist die

30 Siehe Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, hg. von Nathaniel Edward Griffin, Cambridge, MA. 1936 (The Medieval Academy of America, 26), S. 3–4.

31 Siehe Marc-René Jung, »Die französische Trojalegende im Mittelalter. Rektoratsrede gehalten anlässlich der 159. Stiftungsfeier der Universität Zürich am 29. April 1992«, in: Universität Zürich (Hg.), *Jahresbericht 1991/92*, Zürich 1992, S. 5–15, hier S. 8.

32 Siehe Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 160–161.

33 Guido 1936 (Anm. 30), S. 168–169, 205; Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 2, Zeile 14219 auch *Menon*, *Mennor* oder *Mannon* und als König der Perser benannt.

34 In der Forschung wird demgegenüber meist mit einer Kompilation verschiedener Texte als Grundlage

Darstellung der Amazonenkönigin Pentesilea in der neunten Tapisserie, die im Londoner Victoria and Albert Museum zu drei Vierteln erhalten ist (Abb. 2). Nach der Begrüßung durch Priamos zieht Pentesilea mit den Amazonen in die Schlacht. Die Schabracke ihres Rosses zieren schwingende Glöckchen. Damit entspricht die Darstellung der Schilderung Benoîts in einem Detail, das von Guido ausgelassen wird. Die Glöckchen sind jedoch Teil einer etablierten Darstellungstradition.[35] Zugleich wurden sie bei höfischen Ereignissen verwendet. Den Tapisserien zeitlich nahe Beispiele sind der durch Chronisten geschilderte Einzug Karls des Kühnen 1473 in Trier, sowie das anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen 1468 in Brügge abgehaltene Turnier, dessen kostbare Ausstattung von Olivier de la Marche beschrieben wird.[36] In der Tapisserieserie selbst sind sie auch an der Schabracke Hektors in der sechsten Tapisserie zu sehen (Abb. 1). Die Troja-Romane und -Tapisserien verbinden – trotz ihrer zeitlich entfernten Entstehung – kulturelle Praktiken, die in schriftlichen und bildlichen Traditionen festgeschrieben sind.[37]

Das Bildprogramm der Tapisserien ist, wie schon Scot McKendrick feststellte, in keiner Weise programmatisch ausgerichtet.[38] In der Tat ist die Erzählung, wie sie die Troja-Romane entwickeln, fast vollständig ins Bild gesetzt. Der Trojanische Krieg zählt in den Troja-Romanen dreiundzwanzig Schlachten. Betrachtet man die Auswahl der Szenen im Abgleich zu der kürzeren Version Guidos, die sicher grundlegend für die Szenenauswahl war, werden fast alle ausführlich beschriebenen Schlachten thematisiert. Die ersten drei Tapisserien erzählen die Vorgeschichte des Krieges, ohne den in der mittelalterlichen

---

der Bilder argumentiert: McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 69; Ingrid Sedlacek, *Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 14), S. 109–113, die allerdings davon ausgeht, dass zumindest die Tituli im Wesentlichen der *Historia* folgen; Campbell 2002 (Anm. 13), S. 60; Elisabeth Morrison und Anne D. Hedemann (Hg.), *Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting. 1250–1500*, Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010, Nr. 62, S. 297; Blondeau / Gil 2013 (Anm. 8), S. 156; Nicolas Bock, »Zur Rolle des Lesens bei der Bildbetrachtung. Verbale Evokationen in der Tapisserie des Guerre de Troie«, in: Renate Kroll, Susanne Gramatzki und Sebastian Karnatz (Hg.), *Wie Texte und Bilder zusammenfinden*, Berlin 2015, S. 23–38, hier S. 33, 35. Bock bestimmt in seiner umfangreicheren Publikation zum Thema die *Historia* als Hauptquelle: Bock 2017 (Anm. 10), S. 284. Birgit Franke stellt die Vermutung in den Raum, dass es sich vielmehr um eine eigenständige Kompilation der Bilderzählung auf Basis eines bekannten Erzählkerns handele, »[…] der sich in der Regel aus mehreren Schriftquellen und oral tradierten Komponenten sowie materiellen und mentalen Imaginationen zusammensetzte.« Franke 2013 (Anm. 1), S. 150.

35 Siehe Sedlacek 1997 (Anm. 34), S. 113.

36 Siehe Birgit Franke, »Ritter und Heroen der ‚burgundischen Antike'. Franko-flämische Tapisserie des 15. Jahrhunderts«, in: *Städel-Jahrbuch* 16, 1997, S. 113–146, hier S. 138.

37 Damit ist nicht gemeint, dass die materielle und höfische Kultur von der Dichtung des Troja-Romans im 12. Jahrhundert bis zur Entstehung der Tapisserien drei Jahrhunderte später eine konstante wäre, sondern, dass es parallele Bezüge der Text- und Bildtradition auf langlebige Zeremonielle gibt. Anderen rituellen und bildlichen Elementen greift der *Roman* voraus, so etwa der lebensnahen Präsentation des toten Hektors, die erst im 15. Jahrhundert Anklang im praktizierten Beerdigungsritus hochstehender Würdenträger findet. Siehe Franke 1997 (Anm. 36), S. 133.

38 Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 80.

Version üblichen ersten Krieg, den Herkules und die Argonauten führen. Die Tapisserien eröffnen mit dem Versuch, Hesione zurückzugewinnen, die Schwester des Trojanischen Königs Priamos, die im Zuge der ersten Zerstörung von den Griechen entführt wurde. Zwischen der vierten Tapisserie, die der Landungsschlacht gewidmet ist, und der siebten Tapisserie, deren Hauptereignis Hektors Tod ist, bleiben nur die dritte, die sechste und die neunte Schlacht ausgelassen, die bei Guido im Wesentlichen als Aufzählung der Teilnehmer summarisch abgehandelt werden. Erst mit dem Rückzug Achills aus dem Kampf zur zehnten Schlacht am Ende der siebten Tapisserie ergibt sich eine größere Lücke in der Erzählung. Die elfte bis siebzehnte Schlacht, an denen Achill nicht teilnimmt, bleiben ausgelassen. In der folgenden achten Tapisserie geht es mit der achtzehnten Schlacht, in der sich die Verluste der Griechen so zuspitzen, dass Achill seine Rückkehr beschließt, und der neunzehnten Schlacht weiter, sowie mit Achills und Paris' Tod in der zwanzigsten Schlacht. Bis hierhin lässt sich am ehesten eine Konzentration auf Achill und Hektor als Hauptkontrahenten des Trojanischen Krieges und die in den literarischen Vorlagen angelegte stete Zuspitzung ihres immer unerbittlicheren Kampfes erkennen. Das mit prunkvollen Kostümen ausgestattete Treffen der in ritterlicher Würde und mit gezierter Haltung aufeinandertreffenden Helden zu einer Friedensverhandlung bildet dann auch bezeichnenderweise genau die Mitte der Serie (Abb. 1).[39] Auch das wiederholte Aufeinandertreffen von Menelaos und Paris, deren Auseinandersetzung um Helena der Krieg gewidmet ist, fehlt nicht. Nach dem Ableben von Hektor, Achill und Paris übernehmen die Amazonenkönigin Pentesilea und Achills Sohn Pyrrhos die Geschicke der beiden Kriegsparteien. Die letzten drei Schlachten, die in der neunten und zehnten Tapisserie gezeigt werden, führen schließlich zum Verrat, ebenfalls in der zehnten Tapisserie und zum Fall der Stadt in der elften Tapisserie. Das Widerstreiten der Helden im Kampf, ihre Ritterlichkeit, die Pracht ihrer Erscheinung in dem zugleich brutalen Krieg und die höfischen Anklänge in den Waffenruhen bieten ähnlich der Romanvorlage zahlreiche Elemente des Vergleiches und der Identifikation und stehen im Fokus der Darstellung.

Spezifische Anhaltspunkte einer gezielten fürstlichen Bildregie bleiben aus. Mit dem Weglassen der Vorgeschichte um die erste Zerstörung der Stadt infolge der *Argonautica* fehlt gerade jener Teil der Erzählung, der für die burgundische Kreuzzugspropaganda vereinnahmt wurde. Die Reise der Argonauten zum Goldenen Vlies wurde mit der Reise ins Heilige Land assoziiert; mit der Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies, für den Jason eine Art Ordenspatron war, wird sie unter der Herrschaft Philipps des Guten manifest.[40] Die Trojaner wurden hingegen als Vorfahren begriffen und taugten nicht als Parallele zu den Türken,

39 Bei Benoît bildet die sogenannte *Chambre de beautés* den Mittel- und Wendepunkt der Erzählung. Hektor wird in dem prunkvollen und magischen Alabasterzimmer gesund gepflegt, bevor sich die Geschicke der Trojaner durch den Tod des unbesiegbaren Thronfolgers drehen.

40 Dazu Tanner 1993 (Anm. 17), S. 56–59; Francisco Alvaro Dominguez, *The Medieval Argonautica. Sources, Transmission and Interpretation*, Ann Arbor, MI. 1973.

die man in Konstantinopel bekämpfen wollte.[41] Den Abschluss der Serie bildet ein Autorenbild, das gegenüber der vorausgegangenen letzten Szene der Erzählung als abgeschlossener Raum ins Bild gesetzt ist und einer anderen Bildrealität angehört. Die mit Maßwerk verzierte, spitzbogige Gelehrtenstube wird von einem Lesepult und einem Schreibtisch mit Büchern und Schriftrolle dominiert. Auf engem Raum trifft sich der in prachtvolle Gewänder gehüllte, bärtige Autor der Erzählung mit einer Gruppe junger Männer in zeitgenössischer Kleidung (Abb. 3). Die vorletzte Zeile des lateinischen Titulus, unterhalb des Autors, nimmt in allgemeinster Form Bezug auf Troja als Wiege großer Ahnherren, ohne die Aussage auf ein Fürstenhaus einzuschränken: »prosapia magnorum avorum« (»Sippschaft großer Ahnherren«)[42]. Die Tapisserien, die das Epos Troja in seiner ganzen Breite anschaulich und erklärbar werden lassen (der Zyklus bietet sich angesichts der Fülle an Anspielungen auf die über die Tituli hinausgehende Erzählung für eine kommentierte Betrachtung an), entstehen wie der Troja-Roman drei Jahrhunderte zuvor vor dem Hintergrund eines profanen Interesses an Troja. Die noble Abstammung der durchweg hochadligen Besitzer ist durch die Themenwahl implizit, die Möglichkeit eines Vergleichs mit den Werten der Betrachter und Betrachterinnen und damit ein Identifikationsangebot eröffnet die Inszenierung des Themas.[43] Auch spielt Troja als Exempel des Krieges eine Rolle. Die bekannten Besitzer der Troja-Serie waren Feldherren und Herrscher zugleich. Durch den Schlussvers und die Figur des Autors, der mit der linken Hand auf die Geschichte hinweist, wird den Betrachtenden die moralische Dimension des Krieges vor Augen geführt:

> Ainsi fine listoire miserable · de la cite digne de grant renom · troies la grant tant noble et honorable · de tant grant bruit de tant excellent nom · de tant grant lor de tant grant mencion · tant richement[44] tant puissament construite · auctorisee par dominacion · iadis en fleur or a present destruitte.[45]

Die letzte Zeile des lateinischen Titulus ergänzt: »Ruina est omnibus oculis« (»ist Ruine für alle Augen«).[46] Der Krieg ist Aufgabe des Ritters und notwendiger Teil der Herrschaft, aber er kann zugleich zum Niedergang führen. Diese Anklänge werden in ihrer allgemeinen Form vermittelt, nicht aber im Sinne einer exklusiven Setzung.

---

41 Siehe Harper 2005 (Anm. 18).

42 Hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben: Übersetzung der Autorin.

43 Siehe Franke 2013 (Anm. 1).

44 Transkription durch Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 128; in der Tapisserie »rihenit«.

45 »Hier endet die bedauernswerte Geschichte · der Stadt großen Ruhmes würdig · Troja die Große, so nobel und ehrbar · von so großem Klang, von so herausragendem Namen · von so großem Lob, von so großer Nennung · so reich, so mächtig gebaut · autorisiert durch Herrschaft · einstmals in Blüte, nun in der Gegenwart zerstört.«

46 Zur moralisierenden Funktion des Autorenbildes: Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 124–126; Guy Delmarcel, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Antwerpen 2000, S. 152; Cavallo 1993 (Anm. 1), S. 234.

Die Entwicklung der Bildinhalte zwischen Entwerfer und Editor

Jede Troja-Tapisserie begleiteten im vollständigen Zustand vier französische, achtzeilige Verse oberhalb und vier lateinische, vierzeilige Verse unterhalb der Darstellung; die elfte Tapisserie weicht mit fünf Tituli in beiden Sprachen ab.[47] Achtzehn der ursprünglich fünfundvierzig französischen Tituli liegen den acht Zeichnungen im Louvre bei, doch es fehlen die lateinischen. Die französischen Verse sind auf kleine Zettel geschrieben und heute gemeinsam auf einen Karton montiert. Zwei von ihnen teilen noch einen gemeinsamen Papierstreifen. Offenkundig wurden die Tituli nachträglich zerschnitten. Möglich ist, dass sie ursprünglich an der Oberkante der Blätter mit den Zeichnungen notiert waren. Die französischen Tituli lagen also dem Entwerfer der Zeichnungen vor. Alle in ihnen beschriebenen Ereignisse sind in den Zeichnungen umgesetzt, bis auf den die Zerstückelung der Leiche Pentesileas in der zehnten Zeichnung. Die Zeichnungen wie Tapisserien gehen jedoch inhaltlich weit über die Illustration der Tituli hinaus und erweitern die Bilderzählung um zahlreiche Szenen und narrative Details aus der Text- und Bildtradition. Ihnen liegt folglich ein ausführlicheres Studium des Epos zugrunde. In sieben Details weichen die Verse inhaltlich von der in den Troja-Romanen gängigen Erzählung ab. In drei dieser Abweichungen folgt der Entwerfer der Zeichnungen dem Titulus, was die zeitliche Vorrangigkeit der Tituli bestätigt, in den übrigen Fällen aber entgeht ihm die Anpassung seiner Version an die Tituli.

Das Bemühen und die gelegentliche Schwierigkeit, die eigene Kenntnis der Erzählung mit den Tituli zu versöhnen, zeigt sich am offensichtlichsten im Entwurf zur neunten Tapisserie (Abb. 4). In der rechten oberen Ecke wird Diomedes, in roter Brigantine und mit erhobenem Speer in der Hand, durch den Lanzenangriff des gegen ihn anreitenden Pyrrhos weit nach hinten geworfen. Philemenis (im Bild oberhalb der beiden) geht mit erhobenem Schwert dazwischen. Der Entwurf folgt dem Titulus: »En champ entra comme felon et fier · Polidamas mect a mortel effort · Philimenis de tuer franc et entier · Deffendi lors Dyomedes de mort«[48]. Anders als bei den übrigen Abweichungen der Tituli von der Überlieferung entsteht eine innerhalb der Erzähllogik des Trojanischen Krieges fehlerhafte Version. Diomedes ist wie sein Angreifer Grieche. An seiner Statt müsste hier der trojanische Polydamas dargestellt sein, der sein Leben und das seines Waffenbruders Philemenis riskiert, um dann von letzterem gerettet zu werden.[49] In der Tat war das im Entwurf ursprünglich der Fall. Ganz schwach ist auf der Brust des nach hinten fallenden Kriegers, oberhalb der Beischrift *dyomedes*, die verwischte Beischrift *polydamas*

47 Jeweils zwei Verse sind durch einen Mittelpunkt getrennt in eine Zeile gesetzt, sodass die Anordnung vier- und zweizeilig erscheint.

48 »Ins Schlachtfeld trat verräterisch und stolz Polidamas und setzte Philimenis der Todesgefahr aus. Dieser verteidigte aus ganzem Herzen Diomedes vor dem Tod.« Übersetzung nach Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001, S. 455.

49 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 4, Zeile 23905–23926; Guido 1936 (Anm. 30), S. 214.

erkennbar. Der Entwerfer der Zeichnungen arbeitet nicht nur mit einer umfassenderen, sondern auch mit einer inhaltlich von den Tituli abweichenden Version der Erzählung.

Dass es dem Künstler nicht immer gelingt, seine Zeichnungen an die Tituli anzupassen, überrascht nicht. Immer wieder finden sich in der mittelalterlichen Buchkunst Beispiele dafür, dass Künstler angesichts umfangreicher Bildprogramme so auf die Bilder konzentriert sind, dass sie vergessen den begleitenden Text nochmals zu kontrollieren.[50] Der Coëtivy-Meister arbeitet häufig mit vorformulierten Bildmustern, die sich in seinen Bildern vielerorts wiederfinden lassen. Die Verwendung von Werkstattmustern bestätigt sich auch darin, dass erprobte Haltungen in den Entwürfen zuweilen formelhaft, ja achtlos zusammengestellt sind, sich Konturen ungünstig überschneiden und nicht immer an die jeweilige Situation angepasst sind. Nimmt man an, dass den Zeichnungen wie den Tapisserien ein schriftliches Programm zugrunde lag, irritiert die Feststellung, dass es inhaltliche Divergenzen zwischen den Bildern und den Tituli gibt. Stellt man sich vor, dass die Aufgabe des Verfassers in der Kompilation einer kohärenten Erzählung bestand, überrascht der Umstand, dass dieser im Medium der Schrift arbeitenden Person die Unstimmigkeit des eigenen Textes mit den schon bestehenden Tituli entging. Die Tituli entstanden offenbar nicht in einem Guss mit einem Programm für die Tapisserien, beziehungsweise ihre Entwürfe. Abzulehnen ist daher der jüngste Versuch von Nicolas Bock, der aus dem Verhältnis der Tituli zu den Bildern eine burgundische Programmatik erschließen will.[51] Die französischen Tituli wurden wiederverwendet; eine nicht unübliche Praxis.[52] Für den Produktionsprozess der Serie bildeten sie den Ausgangspunkt der Abstimmung zwischen dem in Paris ansässigen Entwerfer der Zeichnungen und dem Tournaiser Tapisserieverleger Grenier, beziehungsweise einer im Unternehmen Grenier tätigen, für die Inhalte der Tapisserien verantwortlichen Person.[53] Damit wenden wir uns der Rolle des Editors zu.[54]

Scot McKendrick ging aufgrund der Diskrepanzen zwischen Zeichnungen und Tapisserien davon aus, dass es sich bei den Zeichnungen um verworfene Vorstufen der Entwürfe

50 Siehe Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven / London 1992, S. 52–71.

51 Siehe Bock 2017 (Anm. 10), S. 258–259, 292.

52 Siehe Guy Delmarcel, »Text and lmage. Some Notes on the Tituli of Flemish ‘Triumphs of Petrarch’ Tapestries”, in: *Textile history* 20, 1989, S. 321–329. Scot McKendrick geht davon aus, dass die Troja-Tapisserien eine Neuinterpretation einer älteren Serie aus dem Besitz der Anjou seien: McKendrick (Anm. 1), S. 54–55, 81. Auch er stellt fest, dass die Tituli einen gewissen Respekt in der Erarbeitung der Serie genießen: S. 69–70.

53 Bei der Größe des Unternehmens Grenier ist die Beschäftigung eines Spezialisten denkbar. Ebenso möglich ist, dass Grenier diese Rolle selbst einnahm.

54 Tanja Westermann, deren Forschung der Konzeption umfassender Text-Bild-Zyklen in der florentinischen Buchkunst um 1500 gewidmet ist, hat für den inhaltlich planenden und korrigierenden Akteur den Begriff des Editors vorgeschlagen, der den Aspekt einer fortwährenden Kooperation mit den bildenden Künstlern auf mehreren Werkstufen betont und daher besonders überzeugt. An dieser Stelle möchte ich ihr danken.

handele.[55] Die systematische Analyse der Werke bringt mich jedoch zu dem Schluss, dass es sich bei den Zeichnungen im Louvre um den letzten Stand der Bearbeitung durch den Entwerfer in Paris handelt und damit um den Ausgangspunkt für die Weiterbearbeitung in Tournai. Diese These lässt sich durch ähnliche, zeitgenössische Prozesse in Tapisserieproduktion und -vertrieb bekräftigen. So ist belegt, dass die Medici wiederholt Entwürfe Florentiner Künstler zu den Vertretern ihrer Bank nach Brügge senden, um sie in den Zentren der Tapisserieproduktion in Kartons und Tapisserien umsetzen zu lassen. Wiederholt wird dazu der in Lille ansässige Tapisserieverleger Pierre de Los beauftragt, mit dem der Mittelsmann der Medici Tommaso Portinari 1459 die Größe und Gestaltung der anzufertigenden Tapisserien bespricht.[56] In den Rechnungsbüchern der Magdalenenkirche von Troyes ist der Produktionsprozess von fünf Tapisserien für den Chor der Kirche dokumentiert (1425–1430). Nachdem Bruder Didier das Programm geschrieben hat, fertigt der Maler Jacquet die Entwürfe und später die Kartons auf Leinentüchern. Zur Anfertigung des fünften Kartons wird Symon, der Buchmaler hinzugezogen. Bei einem Glas Wein bespricht Didier den Karton mit Symon.[57] In beiden Fällen zeigt sich, dass die inhaltliche Auseinandersetzung nicht mit der Abgabe der Entwürfe abgeschlossen ist. Der Fall in Troyes belegt die programmatische Zusammenarbeit mit dem Kartonmaler, in diesem Fall durch den Autor des Programms.

Einen sicheren Beleg für die gelehrte Überarbeitung der Troja-Zeichnungen konnte ich in der elften Tapisserie finden (Abb. 3). In der rechten Bildhälfte, zwischen dem die Bildmitte einnehmenden Apollontempel und der Gelehrtenstube des Autors, wird Polyxene durch Pyrrhos hingerichtet. Ort des Geschehens ist das Grab des Achill, für dessen hinterlistige Ermordung Polyxene verantwortlich gemacht wird. Die Grabplatte, auf der die Trojanische Königstocher kniet, trägt die Grabinschrift: »hectoris eacides domitor clam cautus in armis occubuit paridi traiectus arundine plantas«. Doch weder Benoît noch Guido berichten von der inzwischen sprichwörtlich gewordenen Achillesferse. Die Grabinschrift ist eine nahezu wörtliche Übernahme der Grabinschrift des Achill aus der um 1180 verfassten *Alexandreis* des Walter von Châtillon; ein Text, in dem die übrigen Inhalte der Tapisserien nicht vorkommen.[58] Die Person, die sie den Kartons hinzugefügt hat, musste Kenntnis von und über den entsprechenden Text haben, außerdem musste der Text beziehungsweise die Textstelle in irgendeiner Form zugänglich sein. Während

55 Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 73.

56 Siehe Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001 (Anm. 48), S. 403, Edition der Quelle S. 461.

57 Siehe Tina Kane, *The Troyes Mémoire. The Making of a Medieval Tapestry. With Excerpt from the Account Books of the Church of Sainte-Madeleine*, Woodbridge 2010, S. 34.

58 »Hectoris Eacides domitor clam incautus inermis · Occubui, Paridis traiectus arundine plantas." Alexandreis Buch 1, Zeile 473–474, zitiert nach Galteri de Castellione, *Alexandreis*, hg. von Marvin L. Colker, Padua 1978, (Thesaurus Mundi, Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediæ et Recentioris ætatis, 17). »Hinterrücks ward ich gefällt – Achilles, der Hektor-Bezwinger –, Ungeschützt, arglos, die Ferse durchbohrt vom Pfeile des Paris.« Übersetzung nach Walter von Châtillon, *Alexandreis. Das Lied von Alexander dem Großen*, übers. von Gerhard Steckenbach und Otto Klinger, Heidelberg 1990, Zeile 473–474.

die französischen Tituli den Zeichnungen beigegeben sind, spielt Latein weder in den Tituli noch in den Ortsinschriften (die in den Entwürfen grundsätzlich auf Französisch verfasst und in den Tapisserien auf Latein übersetzt sind) eine Rolle für den Entwerfer. Ich gehe daher davon aus, dass sowohl die lateinischen Tituli als auch die lateinischen Inschriften Teil jener inhaltlich massiv in die Entwürfe eingreifenden Korrektur sind, die man als gelehrte Intervention beschreiben kann. Die wiederholt große Nähe zu Details der Troja-Überlieferung verrät den Rekurs auf Textquellen und die das Projekt inhaltlich überblickende Arbeit eines Editors. Möglich ist, dass es sich dabei um die gleiche Person handelt, die in Paris erste Absprachen zu den geplanten Entwürfen mit dem Coëtivy-Meister traf, wobei die Tituli als Ausgangspunkt dienten. In Vorbereitung zur Anfertigung der Kartons, also vermutlich in Tournai, erarbeitete der Editor Präzisierungen, inhaltliche Erweiterungen und Korrekturen der in den Entwürfen angelegten Schilderung in enger Zusammenarbeit mit den Kartonmalern, die dazu das Figurenrepertoire der Entwürfe in allen Details nutzten. So wurde auch das Wissen um die Achillesferse über die Inschrift hinaus in die Gestaltung der Tapisserien einbezogen. Achills Tod ist in der achten Tapisserie dargestellt. Ganz anders im Entwurf, in dem Pfeile Achills Stirn und Brust durchbohren, fügen die Kartonmaler den entscheidenden Pfeil hinzu, der die Ferse getroffen hat.

Fazit

Die Troja-Tapisserien waren eines der kostspieligsten Kunstwerke ihrer Zeit. Zugleich sind sie beredtes Zeugnis dafür, wie weit wir uns von der neuzeitlich geprägten Vorstellung freimachen müssen, die Bilder an einen einzelnen, benennbaren Künstler zuweisen zu können, dessen schöpferischer Geist aus ihnen spricht und alleine für sie verantwortlich ist. Auch die gerade für die deutschsprachige Tapisserieforschung der letzten Jahrzehnte so wesentliche Vorstellung eines Hof- oder Auftragskünstlers will angesichts der vorgelegten Analyse nicht passen; ebenso greift die Idee der Vorrangstellung eines Programmgebers, der dem Künstler inhaltlich den Rang abläuft, zu kurz. Stattdessen sehen wir das eindrucksvolle Ergebnis eines großangelegten Kooperationsprojektes, das aus einer Abfolge von Inventionen und Interventionen verschiedener Spezialisten entsteht, wobei jeder von ihnen den Werken mit Text-, Bild- und Materialkenntnis sowie Medienbewusstsein beiträgt. Der Trojanische Krieg zeigt sehr eindrucksvoll die komplexe, reziproke Aushandlung von Bildinhalten zwischen Entwerfer, Editor und Kartonmalern. Weder entstehen die Bilder nah am burgundischen Hof, noch werden sie inhaltlich vom Coëtivy-Meister in den Diensten eines französischen Auftraggebers finalisiert. Vielmehr handelt es sich um den physischen Beleg eines in den Unterlagen der Medici-Bank festgehaltenen Vorgehens der Tapisserieproduktion. Der Entwurf entsteht an einem Ort, die präzise inhaltliche Ausarbeitung an einem zweiten. Wie das Beispiel der Medici zeigt,

bleibt ein Auftrag möglich, nur relativiert es die detaillierte, intentionale Steuerung des Programms durch einen Fürsten im Dienste seiner gezielten politischen Bildregie.

Der hier umrissenen inhaltlichen Aushandlung schließen sich zahlreiche weitere kompositionelle und gestalterische Weiterbearbeitungen durch die Kartonmaler und Wirker an. Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg sind kein Werk aus einem Guss. Sie bieten die rare Möglichkeit, die kongeniale Leistung französischer Entwerfer und flämischer Experten der Tapisserieproduktion des späten 15. Jahrhunderts besser zu verstehen und wertzuschätzen. Aufgrund ihrer enormen Kostbarkeit, des technischen Aufwandes und ihres Wertes für fürstliche Repräsentation ist bemerkenswert, mit wie wenig thematisch-programmatischer Intention die adligen Kunden zuweilen vorgingen, um ihren Bedarf an repräsentativen Kunstwerken zu decken.[59] Der für das 16. Jahrhundert wachsenden Einsicht, dass monumentale Tapisserie-Zyklen von finanzstarken Verlegern im Rahmen einer Serienproduktion vorgefertigt wurden, können wir mit dem Trojanischen Krieg ein früheres Beispiel voranstellen. Dieses war im Blick auf den Unternehmer Pasquier Grenier nicht einmal ein Einzelfall.[60]

Diese Erkenntnisse könnten den Anstoß geben, hinsichtlich der Bildthemen noch einmal anders über das Wechselspiel von Herrschaftsrepräsentation und kommerzieller Produktion nachzudenken. So wenig spezifisch das Thema Troja in der langen Rezeptionsgeschichte vereinnahmt wurde, so wenig individualisiert erscheinen die Tapisserien zum Trojanischen Krieg als Mittel der fürstlichen Repräsentation. Die Stärke des Themas liegt vielmehr in den vielfältigen Anschlussmöglichkeiten, die es zur Einbindung in die Bildstrategie verschiedenster Fürstenhäuser eröffnet. Eine kluge Wahl für einen Verkaufsschlager, dessen Erfolg sich an den zahlreichen und prachtvollen erhaltenen Überresten wie auch seiner umfangreichen Dokumentation messen lässt.

---

59 Dem stehen selbstredend andere Serien gegenüber, die als gezielte Auftragswerke entstanden.

60 Die Esther und Assuerus-Tapisserien im Musée Lorrain in Nancy, im Pariser Louvre und im Minneapolis Institute of Art sowie zwei Alexander-Tapisserien des Palazzo Doria Pamphilj in Rom können nach heutigem Kenntnisstand ebenfalls als Produkte einer kalkulierten Serienproduktion angesehen werden. Zu Esther und Assuerus Kurth 1918 (Anm. 15), S. 91; Asselberghs 1967 (Anm. 15), Nr. 19–22; mit Angabe weiterer Literatur Birgit Franke, *Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden. (1450 bis 1530)*, Berlin 1998, S. 60–72. Zu Alexander mit weiterführender Literatur Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001 (Anm. 48), S. 230–245; Barbe / Stagno / Villari 2013 (Anm. 8).

Image Seite 218: Coëtivy-Meister, *Begrüßung Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht, Bewaffnung des Pyrrhos und zweiundzwanzigste Schlacht*, neunter Entwurf der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, vor 1472, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, 30,7 × 57,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, R.F. 2145 (Detail aus Abb. 4, Seite 223).
Image Seite 239: *Der Fall Trojas*, elfte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanische Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,77 × 9,42 m, Zamora, Museo Catedralicio (Detail aus Abb. 3, Seite 222).





Handschriften als Erbe: Mittelalterliche Evangeliare in frühneuzeitlichen Einbänden

Susanne Wittekind

Prachthandschriften als kulturelles (Welt)Erbe

Das Unesco-Weltkulturerbe wurde 1992 um die Kategorie des Weltdokumentenerbes (*memory of the world*) erweitert.[1] Kulturell und historisch herausragende, schriftliche und audiovisuelle Zeugnisse menschlicher Kommunikation sollen gesichert und bewahrt, der Öffentlichkeit durch Digitalisierung weltweit frei zugänglich gemacht und somit erfahrbar werden.[2] Zu diesem Weltdokumentenerbe gehört seit 2003 eine Gruppe von zehn prächtigen Handschriften, die zu den rund 50 erhaltenen in der Abtei Reichenau illuminierten Handschriften der Zeit von 960–1060 zählen.[3] Unter diesen sind vier, die von Kaiser Heinrich II. (1014–1024) dem Bamberger Dom geschenkt worden waren und von denen die Bayerische Staatsbibliothek in München drei besitzt.[4] Ausgezeichnet wurden sie als geistig-kulturelle Hochleistungen, die eine Auseinandersetzung mit spätantiken, karolingischen und byzantinischen Vorbildern zeigen, als Ausdruck der politischen Struktur und Spiritualität ihrer Zeit sowie wegen der die Kunst Europas prägenden

1 URL: https://en.unesco.org/programme/mow [letzter Zugriff: 20.3.2023].

2 Verena Metze-Mangold, »Memory of the World – Das Gedächtnis der Menschheit«, in: Helmut Knüppel (Hg.): *Wege und Spuren. Verbindungen zwischen Bildung, Kultur, Wissenschaft, Geschichte und Politik. Festschrift für Joachim-Felix Leonhard*, Berlin 2007, S. 471–484.

3 Vgl. die von Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850-1070,* Wiesbaden 2015 zusammengestellten Handschriften.

4 Vgl. URL: https://www.unesco.de/kultur-und-natur/weltdokumentenerbe/weltdokumentenerbe-deutschland/reichenauer-handschriften. Bamberg nutzt seinen Status als Weltdokumenten- und Weltkulturerbe-Stadt (seit 1993) für touristisches Marketing, vgl. URL: https://www.bamberg.info/weltkulturerbe/, ebenso die im Jahr 2000 ins Weltkulturerbe aufgenommene Insel Reichenau, vgl. URL: http://www.bodensee.eu/de/was-erleben/uebersichtskarte/unesco-welterbe-insel-reichenau_poi226 [letzter Zugriff jeweils: 20.03.2023]. Der Antrag wurde seitens der Bayerischen Staatsbibliothek, die drei der Handschriften besitzt und eng mit der Staatsbibliothek Bamberg als Besitzerin von zwei weiteren hier gelisteten Handschriften kooperiert, an das deutsche Unesco-Welterbe-Komitee gestellt. Die Einbindung von zwei außerdeutschen Bibliotheken scheint strategisch begründet und soll vermutlich die europäische Ausstrahlung dieser Werke belegen.

Susanne Wittekind, « Handschriften als Erbe: Mittelalterliche Evangeliare in frühneuzeitlichen Einbänden », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 241–261, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19046 (2ème version)

Wirkung ihrer Bildfindungen. Mit diesen international und amtlich als kulturell für die Menschheit (universell) wertvoll anerkannten Werken ist ein Prestigegewinn für die kulturellen Institutionen verbunden, die sie bewahren, aber auch für die Staaten, zu denen sie gehören.[5] Die Zahl der als Weltkulturerbe gelisteten Monumente dient, vergleichbar den olympischen Medaillenspiegeln, als Indikator für das kulturelle Ansehen eines Staates in der Welt.[6] Denn das kulturelle Erbe wird mit einer positiven Bewertung der Vergangenheit, der die Werke entstammen, konnotiert. So wird mit diesen Codices, ähnlich wie in den großen Früh- und Hochmittelalter-Ausstellungen seit den 1950er-Jahren in Deutschland, die christliche Religiosität, die enge Verbindung von Kirche und Herrschaft und beider Rolle für die europäische Kunst und Kultur herausgestellt, nicht zuletzt der ›deutsche‹ Beitrag betont.[7] Nun treten auch Bibliotheken als Sach- und Verwalter dieses kulturellen mittelalterlichen Erbes Europas hervor.

Die als Weltdokumentenerbe ausgewählten Reichenauer Codices gelangten im Mittelalter als herrscherliche oder bischöfliche Geschenke an wichtige Kirchen des Reiches, neben Bamberg auch nach Trier, Köln und Aachen. Entsprechend ihrer Rolle als herrscherliche Gaben einerseits, der Rolle insbesondere der Evangeliare als Verkörperung des göttlichen *logos* und Zeichen des priesterlichen Lehramts andererseits, wurden sie durch ihre Donatoren mit kostbaren Einbänden versehen.[8] Sehr oft fiel jedoch gerade der Gold-, Silber- und Edelsteinschmuck von Prachteinbänden Plünderungen zum Opfer, oder er wurde in Notzeiten abgenommen und verkauft, sei es im Kontext von Kriegskontributionen

5 Kritisch zur Touristifizierung und Patrimonialisierung von Baudenkmälern und kulturellem Erbe s. Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware* (orig.: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris 2017), Frankfurt am Main 2018, S. 60–64, 124–130; kritisch zum Begriff und dessen Implikationen Erich Hatala Matthes, »The Ethics of Cultural Heritage«, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018, URL: https://plato.stanford.edu/entries/ethics-cultural-heritage/ [letzter Zugriff: 20.03.2023].

6 In politischer Hinsicht kann man die Welterbe-Vergabe als Schauplatz internationalen Rang- und Wettstreits interpretieren, die staatlicherseits flankierten Anträge als Instrumente der *soft power* – vgl. Joseph S. Nye, »Soft Power«, in: *Foreign Policy* 80, Autumn 1990, S. 153–171.

7 Vgl. Martin Große Burlage, *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000* (Zeitgeschichte, Zeitverständnis 15), Münster 2005, S. 19f, 259–282, 301–314; Philippe Cordez, »1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung«, in: Peter van den Brink und Sarvenaz Ayophi (Hg.), *Karl der Große – Charlemagne. Karls Kunst*, Dresden 2014, S. 16–29; William J. Diebold, »Balancing Medieval History, Culture, and Art in Exhibitions at the Turn of the Second Millenium«, in: Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux und Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin 2015, S. 269–281.

8 Vgl. David Ganz, *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin 2015, S. 16–23; zur Deutung des hybriden Assemblage-Charakters der Bamberger Einbände Heinrichs II., die römische, byzantinische und karolingische Objekte als Spolien ausstellen, ebd. S. 307–323. Diese könnte man als Ausdruck eines kaiserlichen, verschiedene Kulturräume und Zeiten einbeziehenden, universellen Machtanspruchs interpretieren, wie dies Christiane Elster, *Die textilen Geschenke Papst Bonifaz' VIII. (1294–1303) an die Kathedrale von Anagni. Päpstliche Paramente des späten Mittelalters als Medien der Repräsentation, Gaben und Erinnerungsträger*, Petersberg 2018, S. 135–140 für das von Papst Bonifaz VIII. gestiftete, heterogene Textil-Ensemble vermutet.

oder im Zuge der Säkularisation, sodass oftmals allein deren Elfenbeinplatten oder Emails übrig blieben.[9] Doch von den ausgewählten Reichenauer Codices sind vier sogar mit ihren Prachteinbänden erhalten geblieben. Im Fall der drei Bamberger Handschriften[10] ist dies wohl dem Umstand zu verdanken, dass Kaiser Heinrich II. in Bamberg nicht nur als Bistumsgründer, sondern seit seiner Kanonisation 1146 als Heiliger verehrt wurde.[11] Die Codices, die er dem Bamberger Dom geschenkt hatte, zeugten somit von der Fürsorge des Heiligen für seine Kirche und konnten als Reliquien gelten.[12] Besonders die in der Liturgie feierlich inszenierten Evangeliare und Evangelistare stellten den herrscherlichen Glanz und die politische wie geistliche Bedeutung Bambergs öffentlich vor Augen; sie dienten also auch noch in der Neuzeit dem Prestige des Bamberger Domstifts – heute mehren sie durch ihre hochauflösende digitale Präsentation und wissenschaftliche Erschließung das Ansehen der besitzenden Bibliothek.

Erhalten blieb auch der Einband des Reichenauer Evangelistars, das der Trierer Suffragan Bischof Berthold von Toul (996–1019) dem von ihm 1018 gegründeten Frauenkloster Poussay übereignete. Sein Schüler und Nachfolger Bischof Bruno (1026–1051), der spätere Papst Leo IX. (1049–1054), weihte 1036 das in den Vogesen gelegene Kloster und schenkte dem Evangelistar einen kostbaren Einband.[13] Dieser Codex wurde in

9 Bernhard Bischoff, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Von der Zeit Karls des Großen bis zu Mitte des 13. Jahrhunderts*, München 1967; Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, S. 26–28. Zum Originalbestand und (frühneuzeitlichem?) Ersatz der Edelsteine eines karolingischen Evangeliareinbands in Paris s. Genevra Kornbluth, »Bibliothèque Nationale MS Lat. 9383: Archaeology and Function of a Carolingian Treasure Binding«, in: *Aachener Kunstblätter* 62, 2002, S. 185–200.

10 Das Reichenauer Evangeliar Ottos III. in München (BSB Clm 4453), das Perikopenbuch Heinrichs II. (Clm 4452) und das Evangeliar Clm 4454. Vgl. Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965, Nr. 43, 47, 50; Beatrice Hernad, *Prachteinbände 870–1685. Schätze aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München*, München 2001, Nr. 3–5.

11 Vgl. Josef Kirmeier (Hg.), *Kaiser Heinrich II.* (Begleitband zur Bayerischen Landesausstellung Bamberg 2002), Darmstadt 2002. Ähnlich ist dies in Hildesheim, wo die Einbände von Handschriften aus dem Besitz Bernwards nach dessen Heiligsprechung 1193 bereichert und seine Codices bis in die Gegenwart bewahrt wurden; vgl. Michael Brandt und Arne Eggebrecht (Hg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, 2 Bde., Hildesheim 1993, Bd. 2, Nr. VIII-28 bis VIII-31, VIII-34; zum kleinen Bernward-Evangeliar Susanne Wittekind, »Neue Einbände für alte Handschriften«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80/2, 2017, S. 176–200, hier S. 177–180. Das Überdauern solcher Werke wird in der Kunsthistoriographie verbunden mit teleologischen Konzepten und der Vorstellung von Resilienz dieser Werke gegenüber zerstörerischen Kräften und einer besonderen Aura, wie Julian Blunk und Markus Dauss, »Engpässe der Überlieferung. Editorial«, in: *Kritische Berichte*, Jahrgang 49/2, 2021, S. 2-11 darlegen.

12 Zu Büchern als Reliquien s. Gia Toussaint, »Bücher aus heiliger Hand: Zerschlagen, vergraben, verehrt«, in: Henriette Hofmann, Caroline Schärli und Sophie Schweinfurth (Hg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen – Prof. Dr. Barbara Schellewald zu 65. Geburtstag*, Berlin 2018, S. 111–132.

13 Michel Parisse, Art. »Poussay«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, München 1995, S. 135f; Rudolf Schieffer, Art. »Leo IX.«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, München 1991, Sp. 1880f; zum Einband

Poussay vermutlich als Sachzeuge der Klostergründung, als Beleg der Förderung des Klosters durch den als Heiligen verehrten Papst, als Erinnerung an diese großen Wohltäter (*benefactores*) des Klosters und die ihnen geschuldete *memoria* bewahrt. Dass Donatoren auch anhand ihrer Geschenke erinnert und memoriert wurden, berichten Chroniken wie jene der Abtei Glastonbury von Wilhelm von Malmesbury (†1143): An den Jahrestagen von Wohltätern ihrer Kirche müssen die Brüder demnach an den Altären für ihre Seelen Messe feiern, dies in Gegenwart der ausgestellten Schmuckstücke, die sie der Kirche gestiftet haben.[14]

Doch die anderen Reichenauer Codices des Weltdokumentenerbes haben heute ihre ursprünglichen Prachteinbände verloren.[15] Wie viele andere mittelalterliche Handschriften gelangten sie in Folge der Säkularisation teils in den Kunsthandel, viele jedoch in öffentliche Bibliotheken.[16] Dort gerieten sie im 19. Jahrhundert bald in den Fokus der Kunstgeschichte, vor allem weil ihre Miniaturen als wichtige Zeugnisse mittelalterlicher Malerei galten.[17] Geringere Aufmerksamkeit fanden hingegen die Elfenbeine und Emails der Buchdeckel, die in der Folge oft von den Handschriften separiert und Kunstgewerbemuseen übergeben wurden.[18] So wurde über dieser gattungsgeschichtlichen Verengung das Zusammenspiel von Einband und Handschrift oft vergessen.

---

des Evangelistars aus Poussay, Paris BNF lat. 10514, vgl. Steenbock 1965 (Anm. 10), S. 138–140 (Nr. 54) mit Abb. 76, 77; Marie-Pierre Laffitte und Valérie Goupil, *Reliures précieuses*, Paris 1991, S. 51.

14 Wiedergabe der Chronik *De antiquitate Glastoniensis ecclesiae* in Anlehnung an Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, München 2003, S. 255. Jubiläen werden noch heute zum Gedenken an große Förderer einer Institution oder Stadt genutzt, zugleich als Ausweis von Alter und kulturell-künstlerischer Bedeutung schon in der Vergangenheit; vgl. die Ausstellung im Historischen Museum Basel und den zugehörigen Katalog von Marc Fehlmann, Michael Matzke und Sabine Söll-Tauchert (Hg.), *Gold & Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II.*, München 2019.

15 Das Gero-Evangelistar in Darmstadt, Hessische Landesbibliothek Hs. 1948, weist im Vorderdeckel noch eine Vertiefung für eine Elfenbeintafel auf (vgl. Leo Eizenhöfer und Hermann Knaus, *Die liturgischen Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, Wiesbaden 1968, S. 108, Nr. 29). Auch das im Weltkulturerbe nicht gelistete Reichenauer Evangelistar in Leipzig (Stadtbibliothek, Hs. CXC) hat zwar Gold- und Edelsteinzier verloren, bewahrt im Zentrum des Vorderdeckels aber noch eine byzantinische Elfenbeintafel. Die Reichenauer Apokalypse und die Daniel-Handschrift in Bamberg (Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140 und Msc. Bibl. 22) wurden in Bamberg 1611 neu gebunden; die mit dem Trierer Erzbischof Egbert verbundenen Handschriften, ein Psalter (Cividale del Friuli, Museo archeologica Nazionale Ms. 136) und ein Evangelistar (Trier, Stadtbibliothek Cod. 24), tragen moderne Einbände.

16 Vgl. beispielsweise Peter Märker, *Gold und Purpur. Der Bilderschmuck der früh- und hochmittelalterlichen Handschriften aus der Sammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 2001; Dieter Kudorfer (Hg.), *Lebendiges BücherErbe. Säkularisation, Mediatisierung und die Bayerische Staatsbibliothek*, München 2003.

17 Béatrice Hernad, »Kunstgeschichte«, in: Kudorfer 2003 (Anm. 17), S. 116–125, zur Rolle Gustav Friedrich Waagens, Franz Kuglers, Jakob Burckhardts und Carl Schnaases.

18 Die Funktion vieler früh- und hochmittelalterlicher Elfenbeintafeln als Zier von Buchdeckeln wird vermutet; teils nennen ältere Beschreibungen von Handschriften noch deren Elfenbeintafeln – so für den

Erst in jüngster Zeit ist im Zuge von *spatial turn* und *material turn* das Interesse an Codices als komplexen, dreidimensionalen Kunstwerken neu erwacht. Der Ansatz der Objektbiographie bzw. Objektgeschichte schärft den Blick für Neubindungen, Umarbeitungen und Ergänzungen der Codices, die Aufschluss über ihren Funktions- und Bedeutungswandel geben können.[19] Auch das für die digitale Erschließung musealer Artefakte 2010 etablierte Datentypenformat LIDO (Lightweight Information Describing Objects) unterstützt diese Herangehensweise, indem das Objekt hier als ein Werk, das materiellem wie historischem Wandel unterliegt, begriffen wird.[20] Entsprechend wird die Beschreibung von Prachteinbänden im Rahmen des aktuellen Digitalisierungs- und Erschließungsprojekts der Bayerischen Staatsbibliothek nicht allein auf den (rekonstruierten) Ursprungszustand des Werks fokussiert, sondern in mehrere *events* gegliedert, wobei die konstatierten Restaurierungs- und Umarbeitungs-Maßnahmen sofern möglich mit beteiligten Personen, Orten und mit diesen zusammengehörigen weiteren Werken verknüpft werden. Die Bereitstellung dieser Informationen, ergänzt durch qualitätvolle Abbildungen von Einbanddetails und die verlinkten Digitalisate der Handschriften, stößt den Benutzer der Datenbank geradezu auf die Geschichtlichkeit der Codices.

Rückdeckel des Lektionars aus St. Martin in Lüttich (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Kg 54:207 und AE 683), vgl. Theo Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg 2007, S. 26–31 (Nr. 1); teils weisen die hölzernen Buchdeckel noch Vertiefungen für Elfenbeintafeln auf – s. Anm. 16 zum Darmstädter Gero-Evangelistar und zum Leipziger Evangelistar.

19 Die Rolle von Werken mittelalterlicher Schatzkunst bei der Konstruktion von Erinnerung, Demonstration von Herrschaft oder Ordnung der natürlichen Welt erörtert grundlegend Philippe Cordez, *Schatz, Gedächtnis, Wunder: die Objekte der Kirchen im Mittelalter*, Regensburg 2015 (Quellen und Studien zur Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim 10), auf. Zur Bewahrung des Emmericher Willibrord-Reliquiars als Altersnachweis der Stadt in der Frühen Neuzeit s. Susanne Wittekind, »Versuch einer kunsthistorischen Objektbiographie«, in: Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, München 2015 (Morphomata, 31), S. 143–172, hier S. 157f.; vgl. Wittekind 2017 (Anm. 11). Zum Ansatz s. auch Ulrike Gleixner, Constanze Baum, Jörn Münkner und Hole Rößler (Hg.), *Biographien des Buches*, Göttingen 2017 (Kulturen des Sammelns 1), Einleitung S. 11–19. Eine spätmittelalterliche Einband-Erneuerung erörtert Karin Eckstein, »Der Einband des Sakramentars aus dem Domschatz von Verdun (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10777)«, in: *Einbandforschung. Informationsblatt des Arbeitskreises für Erfassung, Erschließung und Erhaltung historischer Bucheinbände* 40, 2017, S. 12–27.

20 Claudia Fabian und Christiane Lange (Hg.), *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180*, München 2012; Ganz 2015 (Anm. 8). Vgl. das Projekt der Bayerischen Staatsbibliothek zur Erschließung von europäischen Prachteinbänden, URL: https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt=1418112358&l=de [letzter Zugriff: 20.03.2023]. Ich danke Carolin Schreiber (Bayerische Staatsbibliothek München), die auf der Abschlusstagung des DFG-Projekts »Erschließung und Digitalisierung von Prachteinbänden als eigenständige Kunstwerke« am 01.03.2018 diese Standards vorstellte, für diesen Hinweis; vgl. die Richtlinien unter URL: http://lido-schema.org/schema/v1.0/lido-v1.0-specification.pdf [letzter Zugriff: 20.03.2023].

Im Folgenden werde ich einige jüngere Prachteinbände mittelalterlicher Evangeliare auf solche Geschichtsspuren hin befragen.[21] Viele kostbare, für die Liturgie produzierte Handschriften wurden in Spätmittelalter und Früher Neuzeit in den Klöstern und Bibliotheken zerlegt, zahlreiche Pergamentblätter als Makulatur in Bucheinbänden oder als Aktendeckel zweitverwendet.[22] Denn im Zuge des Schriftwandels waren alte, in karolingischer Minuskel geschriebene Handschriften für Textura gewöhnte Leser schwer lesbar geworden. Vollmissale, die alle zur Meßfeier notwendigen Lesungen und Gebete in einem Band enthielten, hatten seit dem 12. Jahrhundert den Gebrauch von Evangeliaren bzw. Evangelistaren, Epistolaren, Sakramentaren und Antiphonaren abgelöst und die alten Codices für die Liturgie überflüssig gemacht. Unter den dennoch erhaltenen liturgischen Codices sind jedoch auffallend viele Evangeliare und Evangelistare. Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass sie als Repräsentanten des Wortes Gottes galten und möglicherweise nicht zur Lesung, sondern in ihrer symbolischen Funktion in der Liturgie zum Einsatz kamen. So wird das Evangeliar im römischen Ritus feierlich beim Einzug dem Zelebranten vorangetragen, auf den Altar gelegt und mit Weihrauch inzensiert, nach der Lesung vom Zelebranten geküßt.[23]

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass in dieser Zeit, in der zudem oft Inkunabeln die älteren Handschriften ersetzten, in verschiedenen Stiften und Klöstern karolingische oder hochmittelalterliche Evangeliare mit neuen Einbänden versehen werden. Diese frühneuzeitlichen Einbände sind hinsichtlich Material, Motivik und Stil ganz unterschiedlich gestaltet. Manche verweisen durch Komposition und Bildprogramm auf die Entstehungszeit der in ihnen geborgenen Handschrift, so der Einband des Trierer Ada-Evangeliars. Spolien bzw. aus anderen Kontexten stammende, nun auf

21 Damit knüpfe ich an Überlegungen an, die ich erstmals im Rahmen einer Kölner Tagung 2015 vorgestellt und 2017 publiziert habe, und greife auf weitere Beispiele aus, die ich in Vorträgen in München 2018 im Rahmen der BSB-Projektabschlußtagung sowie auf Einladung von Julia von Ditfurth und Wolfgang Augustyn beim Studientag des Zentralinstituts für Kunstgeschichte »Zur Neukodierung mittelalterlicher Handschriften« am 19.6.2018 erörtert habe – ich danke ihnen für Anregungen und Kritik; weitere Überlegungen zum Themenfeld präsentierte ich in der Tübinger Vortragsreihe »Materialevidenz in der Kunst der Vormoderne« am 5.6.2018 sowie auf der Jahrestagung des Arbeitskreises für Erfassung, Erschließung und Erhaltung historischer Bucheinbände (AEB) am 12.10.2019; s. auch Susanne Wittekind, »Zum Einband des Jüngeren Evangeliars aus St. Georg«, in: Klaus-Gereon Beuckers und Anna Pawlik (Hg.), *Das Jüngere Evangeliar aus St. Georg in Köln. Untersuchungen zum Lyskirchen-Evangeliar*, Wien / Köln / Weimar 2019, S. 265–293.

22 Zu einer aus Funden in Aktendeckeln rekonstruierten, karolingischen Bibel siehe Reiner Nolden, *Die touronische Bibel der Abtei St. Maximin vor Trier*, Trier 2002; zu einem illuminierten Epistolarfragment Rosamund McKitterick, »A Carolingian Manuscript Fragment from the Ninth Century in Amsterdam University Library, used as the Binding for ›Band 1 E 22‹«, in: *Querendo* 43, 2013, S. 185–213.

23 Thomas Lentes, »›Textus Evangelii‹: Materialität und Inszenierung des ›textus‹ in der Liturgie«, in: Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hg.), *»Textus« im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs*, Göttingen 2006, S. 133–148. Im Spätmittelalter treten andere Rollen des Evangeliars hinzu bzw. in den Vordergrund, so ihre Benutzung als Eidbuch – vgl. Wittekind 2017 (Anm. 11).

den Evangeliardeckel übertragene Objekte können den hohen Status und das Alter der Institution markieren, wie auch das Beispiel aus Mönchengladbach zeigt. Zugleich kann dem Evangeliar durch den Buchdeckel ein neues Leitthema vorangestellt werden – dafür steht im Folgenden das Beispiel aus Seligenstadt. Gemeinsam ist den hier ausgewählten frühneuzeitlichen Einbänden für ältere Evangeliarhandschriften, dass sie, selbst wenn sie Spolien aufnehmen, nicht einfach alte Einbände imitieren, sondern dass sie ihre Modernität durch zeitgenössische Motive und Formensprache markieren. Gemeinsam ist ihnen zudem, daß ihre Stifter die Einbände nutzten, um sich in ihnen und somit an prominenter Stelle als Förderer ihrer Kirchen einzuschreiben. Vorgestellt werden die Beispiele in chronologischer Abfolge der Entstehungszeit ihrer Einbände.

Das Ada-Evangeliar in Trier – der Einband als Proklamation von Alter, Rang und Stifterruhm

Ein prominentes Beispiel ist das in Goldtinte geschriebene, sogenannte Ada-Evangeliar vom Ende des 8. Jahrhunderts, das im Auftrag von Abt Otto von Elten 1499 von St. Maximin in Trier einen neuen Einband erhielt, wie eine Inschriftentafel auf dem Vorderdeckel mitteilt: *Hanc tabulam fieri fecit abbas otto de elten anno domini MCCCCXCIX* (Abb. 1).[24] Dessen Zentrum bildet ein Sardonyx-Kameo mit Bildnissen der Familie Konstantins, die in einem von Adlern getragenen Wagen präsentiert werden:[25] Das kaiserliche Paar, Konstantin mit Lorbeerkranz und Fausta mit Stirnjuwel, ist einander zugewandt. Zwischen ihnen ist die Büste eines kleinen Knaben, rechts von Fausta ein weiterer Sohn zu erkennen, beide sind durch ein Stirnjuwel ausgezeichnet. Die verschleierte Frau mit Diadem links wird als Kaiserinmutter Helena gedeutet. Somit verweist dieser Kaiserkameo auf die legendarische Gründung der Stadt durch Kaiserin Helena. Er bildet die Mitte eines Kreuzes, das den Deckel, ähnlich jenen der karolingischen Codex-Aureus Gruppe,[26] in vier Kompartimente gliedert. Auch der

24 Michael Embach, *Das Ada-Evangeliar (StB Trier, Hs 22). Die karolingische Bilderhandschrift*, Trier 2010 (Kostbarkeiten der Stadtbibliothek Trier, 2); Wittekind 2017 (Anm. 11), S. 193f. Ein weiteres prominentes Beispiel ist das Krönungsevangeliar (Ende 8. Jahrhundert) aus dem Schatz des Aachener Marienstifts (Wien, Weltliche Schatzkammer), dessen Vorderdeckel in vergoldeter Silbertreibarbeit Hans von Reutlingen wohl um 1500 im Auftrag Kaiser Maximilians schuf – vgl. Katharina Krause (Hg.), *Spätgotik und Renaissance* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 4), München 2007, 373f. Nr. 131 (Michael Peter); Franz Kirchweger, »Der Einband«, in: Ders. (Hg.), *Das Krönungsevangeliar des Heiligen Römischen Reiches. Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIII 18. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe*, Gütersloh / München 2013, Neudruck Wien 2014, S. 139–152. Zu weiteren Beispielen aus Altomünster 1489 (BSB München, Clm 2038 und Clm 2939) und aus St. Georg in Köln Ende 15. Jahrhundert (Darmstadt, HLM Kg 24.210 sowie Köln, St. Georg) siehe Wittekind 2017 (Anm. 11), S. 187–193 und Wittekind 2019 (Anm. 23).

25 Erika Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007, S. 202–204 sieht in den beiden Söhnen Constantinus II. und Constantius II. und datiert den Kameo folglich 317–320.

26 Vgl. Steenbock 1965 (Anm. 10), S. 37–42.



1 Ada-Evangeliar, Ende des 8. Jahrhunderts, Vorderdeckel gestiftet von Abt Otto von Elten, 1499, Trier, Stadtbibliothek, Hs. 22

reiche Edelsteinschmuck in den Rahmenleisten ruft frühmittelalterliche Prachteinbände auf. Die vier Evangelistensymbole, die thematisch zum Kernbestand frühmittelalterlicher Einbände gehören, sind hier in den Kreuzarmen angeordnet. Doch anders als im Frühmittelalter sind es hier nicht Autorenbilder oder Symboltiere, sondern als Engel gekleidete Standfiguren mit den Köpfen von Stier, Löwe, Adler und Mensch, die ihr Namensschriftband präsentieren. In den rechteckigen Feldern der Kreuzzwickel steht jeweils ein Heiliger über einem Postament, das durch einen grünen Smaragd gebildet wird – der Edelstein wird hier zum Bildgegenstand.[27] Ein polylober Kielbogen mit reichem Krabbenbesatz überfängt die Figuren jeweils wie ein Baldachin; Punzierungen deuten einen hinter ihnen aufgespannten, ornamentierten Textilbehang mit Fransen an. Oben links steht der erste Patron des Klosters, Johannes Evangelista, mit einem Kelch als Attribut. Ihm weihte einer Tradition des 11. Jahrhunderts zufolge Bischof Agritius († 329) das Kloster.[28] Agritius ist deshalb links unterhalb von Johannes platziert, eine leicht geöffnete Truhe in seiner Rechten weist auf seine Stiftungstätigkeit. Oben rechts steht der Klosterpatron und Nachfolger des Agritius, Bischof Maximin († 346), dessen Grab die Abteikirche St. Maximin birgt. Neben diesem verehrten Patron kniet die kleine Figur des Stifters des Einbands, Abt Otto von Elten, erkennbar an dem rechts gegenüber angebrachtem Wappen. Unten folgt mit Bischof Nicetius († 566/569) ein weiterer Heiliger der Frühzeit Triers.[29]

Schon der Vorgänger Ottos von Elten, der aus dem Bursfelder Reformkloster St. Matthias in Trier stammende Abt Antonius de Tribulis (1453–1482), hatte auch St. Maximin der Bursfelder Kongregation angeschlossen, die eine Erneuerung des geistigen Lebens erstrebte. In der Folge fanden in St. Maximin 1468, 1482 und 1490 Provinzialtage der Bursfelder Kongregation statt. In die gleiche Zeit fällt die Gründung der Trierer Universität 1472 und mit ihr eine Intensivierung nicht nur theologischer, sondern auch historischer Studien.[30] Unter Abt Otto von Elten wurden zahlreiche Texte hoch- und spätmittelalterlicher Theologen für St. Maximin erworben.[31] Während Fragmente einer anderen karolingischen Handschrift – eine touronische Bibel von c. 845 – teils als Inkunabel- und Aktendeckel

27 Vgl. zu einem weiteren Fall auf einem frühneuzeitlichen Einband David Ganz, »Ornatus Lapidum: Steine auf frühmittelalterlichen Büchern«, in: Isabella Augart, Maurice Saß und Iris Wenderholm (Hg.), *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation* (Naturbilder. Images of Nature 8), Berlin, Boston 2019, S. 3–25, hier S. 3–4.

28 Franz-Josef Heyen et al., »Trier St. Maximin«, in: Friedhelm Jürgensmeier (Hg.), *Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Rheinland-Pfalz und Saarland*, München 1999 (Germania Benedictina, 9), S. 1010–1088.

29 Auch er hält einen goldenen Gegenstand, möglicherweise einen gezierten Bucheinband. Ihm zur Rechten kniet ein weiterer Stifter, der durch seinen Harnisch als Ritter gekennzeichnet ist, mangels Wappen aber nicht identifiziert werden kann.

30 Rüdiger Tewes, »Die frühe Trierer Universität im Kontext der deutschen Universitätsgeschichte«, in: Michael Embach und Elisabeth Dühr (Hg.), *Der Trierer Reichstag von 1512 in seinem historischen Kontext*, Trier 2012, S. 133–145.

31 Anne Conrad, »Reliquienkonsum und moderne Frömmigkeit. Trierer Ordensgemeinschaften zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: Embach / Dühr 2012 (Anm. 33), S. 119–131, hier S. 123.

wiederverwendet wurden,[32] zeichnete der Abt das Ada-Evangeliar durch einen kostbaren Einband aus. Dies geschah vermutlich, weil ein Eintrag am Schluss der Handschrift die in Schenkungen des 8. Jahrhunderts genannte *ancilla Ada* mit einer Schwester Karls des Großen identifizierte. Somit wurde die Handschrift zum Zeugnis einer engen Verbindung des Klosters St. Maximin zum karolingischen Herrscherhaus. Während Gliederung und Edelsteinzier des Vorderdeckels auf das hohe Alter der Handschrift und ihre karolingische Herkunft hinweisen, der Sardonyx auf die antike Gründungsgeschichte der Stadt durch Kaiserin Helena, veranschaulichen die Figuren der heiligen Patrone die himmlische Protektion des Klosters und jene der verehrten Vorgänger sein Alter. Indem sie jeweils Gaben – Schatztruhe, (Reliquien)Kästchen oder Evangeliar – präsentieren, werden sie zugleich als Stifter bezeichnet. Damit verortet Abt Otto sich mit seiner Schenkung des Prachteinbands bildlich in der Reihe der großen geistlichen Vorgänger und vorbildlichen Förderer des Klosters.

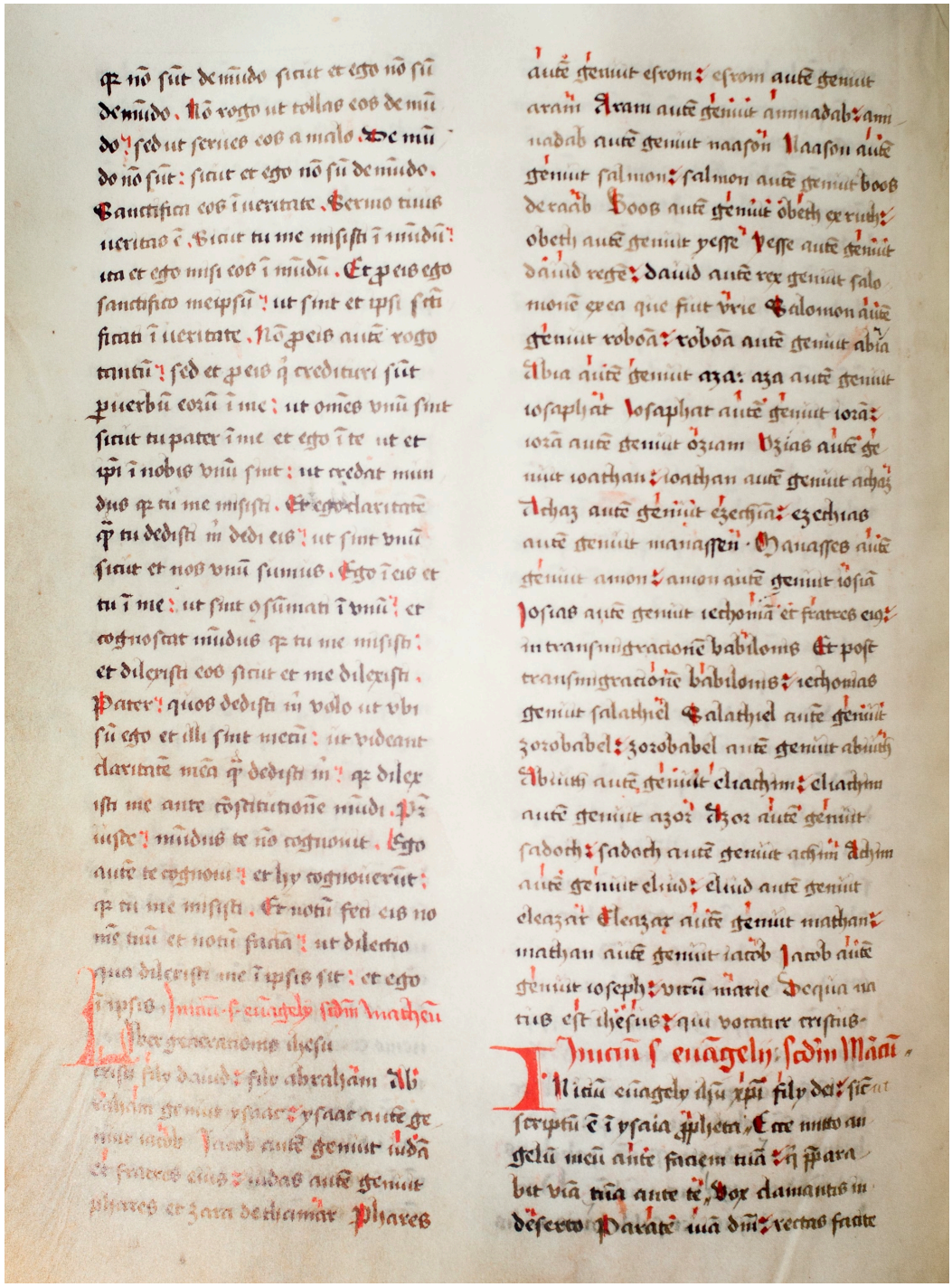
Das Evangeliar aus Seligenstadt – Reaktivierung zum Festgebrauch und als pastorale Mahnung

Auch im von Einhard († 840) gegründeten Kloster Seligenstadt wurde Anfang des 16. Jahrhunderts das aus der Gründungszeit des Klosters stammende Evangeliar neu aufgearbeitet. Das nur mit illuminierten Kanontafeln ausgestattete Evangeliar war, wie die Einträge von Zinseinnahmen, Reliquienbestand und Antiphonen zeigen, zumindest bis um 1100 im Gebrauch.[33] Am Textrand wurden in dieser Zeit Anfang und Ende von Lesungsabschnitten durch ein Kreuz bzw. den Buchstaben F (*finis*) markiert und einzelne dialogische Abschnitte durch Zeichen für den Vortrag mit verteilten Rollen eingerichtet. Später diente das Evangeliar vermutlich nicht mehr zur Lesung. Anfang des 16. Jahrhunderts fügte man in der Mitte der Handschrift vor dem Lukasevangelium eine Lage mit Festlesungen des *proprium* gemäß dem Ablauf des Kirchenjahres ein (Abb. 2).[34] So machte man die Handschrift zumindest für die Evangelienlesung an Festtagen wieder nutzbar; Hinweise zum Vortrag der Texte wurden nun interlinear eingetragen. Zudem erhielt der

32 Reiner Nolden, »Die Fragmente der touronischen Bibel von St. Maximin vor Trier«, in: ders., *Die touronische Bibel der Abtei St. Maximin vor Trier. Faksimile der erhaltenen Blätter, Farbtafeln mit den Initialen, Aufsätze*, Trier 2002, S. 205–232.

33 Hermann Schefers, *Das Seligenstädter Evangeliar. Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs. 1957, Faksimile und Begleitheft*, Regensburg 2012, S. 47–58: im 9./10. Jahrhundert wurden Zinseinnahmen (f. 182v) sowie Urkunden (f. 187r) und ein Reliquienverzeichnis (f. 181v) der Abtei Seligenstadt ein- und nachgetragen, um 1100 auf f. 182r drei neumierte Antiphonen für das Stundengebet zum neu eingeführten Allerheiligenfest ergänzt. 1651 wurden auf f. 183v die Objekte des Kirchenschatzes aufgeführt, die – nach Plünderungen des Klosters unter der schwedischen Besatzung – noch zur Leistung der geforderten Kriegskontributionszahlungen veräußert werden mußten.

34 Schefers 2012 (Anm. 37), Erläuterung S. 47–49. Die ergänzte Lage enthält f. 92v–95v zudem den Beginn der vier Evangelien, wie es für Schwurbücher üblich war.



2 Seligenstädter Evangeliar, ca. 830, um 1500 eingebundene Lage mit Festtagslesungen, hier f. 97v zu Marienfesten, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 1957

(neu gebundene) Codex unter Abt Georg I. Hartung (1518–1525) einen Prachteinband. Auf den Stifter weist das Wappenschild mit Mitra und den Initialen *G(eorgius) A(bbas)* zu Füßen des zum Jüngsten Gericht wiederkehrenden Menschensohnes hin (Abb. 3).[35] Dessen jugendliche barfüßige Figur steht frontal über eine Säule erhöht, das Haupt von einem Strahlenkranz hinterfangen, in ein lang wallendes, gegürtetes Gewand gekleidet, das am unteren Rand sowie dem linken Ärmelbund einen vergoldeten Zierbesatz aufweist; am Halsausschnitt wird ein vergoldetes Amikt sichtbar.[36] Wie in Apk 1,13 beschrieben, ist die Brust von einem goldenen Gürtel umgegürtet; das vergoldete Antlitz strahlt (Apk 1,16). Die Figur erscheint zwischen sieben goldenen Leuchtern (Apk 1,12–13). Sie steht auf einer Erdscholle, die von einem wolkenartigen Kapitell mit Plinthe getragen wird. Überfangen wird sie von einer floralen Arkade und flankiert von zwei Heiligen, vermutlich den römischen Märtyrern Marcellinus und Petrus, deren Reliquien 828 nach Seligenstadt überführt worden waren.[37] Wie Christus stehen sie auf Säulen, doch sind diese niedriger, die Heiligenfiguren kleiner. Das Wappen am Säulenschaft wiederholt jeweils ihr Attribut. In den Ecken des gerahmten und vertieften Bildfeldes befinden sich in Medaillons die vier Evangelistensymbole.

Die apokalyptische Bildthematik des Seligenstädter Einbands schließt an die Motivik hochmittelalterlicher Evangeliar-Einbände an. Diese zeigen, wie seit karolingischer Zeit als Bildschmuck von Evangeliaren üblich, meist die *Majestas Domini*, den thronenden Schöpfer des Kosmos und Weltenherrscher, den die Edelsteinzier des Rahmens zugleich als endzeitlichen Herrscher des himmlischen Jerusalems (Apokalypse 21) ausweist.[38] Er wird begleitet von den vier als Evangelistensymbole gedeuteten Begleitern des himmlischen Throns (Ezechiel 1,5-10), die zugleich auf die Vierzahl der im Codex enthaltenen Evangelien hinweisen. Dadurch wird die Einheit des Weltenschöpfers und Weltenrichter mit dem Gottessohn, von dessen Inkarnation, Lehre und Selbstopfer die Evangelien handeln, betont. Der Vorderdeckel des Seligenstädter Evangeliars hingegen zeigt die Johannes-Vision des zum Endgericht wiederkehrenden Herrschers zwischen den Leuchtern als Symbolen der sieben Gemeinden (Apk 1,20). Dieses Bildthema ist bis dahin vor allem im Kontext von Apokalypse-Bildzyklen geläufig.[39] In Dürers Holzschnittfolge zur Apokalypse

35 Schefers 2012 (Anm. 37), S. 15f.

36 Der rechte Arm fehlt, doch ein Loch unterhalb des »Brustgurts« könnte zur Befestigung der rechten Hand gedient haben, die laut Apk 1,16 sieben Sterne hielt.

37 Die Heiligen tragen hier wie die Statuen des 1506 vollendeten Heiligengrabmals beider von Benedetto Briosco († 1517) in der Krypta des Doms von Cremona Kreuz und Palmzweig als Attribute; vgl. Dieter Kimpel, »Art. Marcellinus und Petrus von Rom«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Freiburg 1974, Sp. 489.

38 Steenbock 1965 (Anm. 10), S. 49f.; Beatrice Kitzinger, »Graphic and Figural Representation in Touronian Gospel Illumination«, in: Michelle P. Brown, Ildar H. Garipzanov und Benjamin C. Tilghman (Hg.), *Graphic Devices and the Early Decorated Book*, Woodbridge 2017, S. 179–202, hier S. 180–189.

39 Rudolf Chadraba, Art. »Apokalypse des Johannes«, in: *Lexikon für christliche Ikonographie*, 1, Freiburg 1974, Sp. 124–142.



3 Seligenstädter Evangeliar, ca. 830, Prachteinband im Auftrag von Abt Georg I. Hartung (1518–1525), Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 1957

von 1498 wird es prominent als Gerichtsbild des thronenden Weltenherrschers mit dem Buch des Lebens in der Linken und dem vom Mund ausgehenden Schwert formuliert.[40] Auf dem Vorderdeckel des Seligenstädter Evangeliars wird die Leuchtervision zwar aufgenommen, aber anders akzentuiert. Sie betont statt des Gerichts die Ermahnung der Gemeinden zur Nachfolge und verheißt den Gerechten das Paradies. Die *sancta facies* unter der Säule verweist auf das Leiden des Menschensohnes um der Menschen Sünden willen. Die heiligen Klosterpatrone, die den Richter flankieren, können als Zeugen und Fürbitter für den Stifter und seinen Konvent verstanden werden.

Ähnlich wie im Fall des Ada-Evangeliars wird auch hier ein karolingisches Evangeliar um 1500 durch einen neuen Einband aufgewertet; durch die Ergänzung der Festperikopen in zeitgenössischer Schrift wird es für die Lesung in den Festmessen eingerichtet. Der neue Einband unterstreicht die besondere Würde des alten Evangeliars als historisches Objekt. Seine Gestaltung zeugt einerseits von (kunst)historischem Wissen um die Gestaltung und Motivik älterer Evangelieneinbände. Doch zugleich setzt Abt Georg hier als Stifter einen eigenen Akzent, indem er die endzeitliche Gerichtsmahnung an die Gemeinden in den Vordergrund stellt und mit seinem Stiftergedenken koppelt. Den Fortbestand über die Krisen der Religionskriege hinweg bis heute verdankt das Seligenstädter Evangeliar vermutlich beiden Aspekten: dem neu erwachten Interesse an der Geschichte der eigenen Institution und deren materiellen Zeugen einerseits, dem Stiftergedenken andererseits.

Das Evangeliar aus Mönchengladbach – Inszenierung des Alters durch Recycling von Schnitzarbeiten und historisierende Rahmung

Auch im Kloster St. Vitus in Mönchengladbach ging die Anfertigung eines Prachteinbands für ein altes Evangeliar auf die Initiative und Schenkung eines Abtes zurück (Abb. 4).[41] Ihn nennt die Inschrift auf der Sockelleiste der Ädikula und bezeichnet das emaillierte Wappen im Lorbeerkranz des Giebelfeldes: Abt Jakob von der Hecken (1574–1583).[42] Die vergoldete Kupferplatte mit darin eingelassenen Kölner Walroßbein-Schnitzereien aus

40 Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München 2001–2004, Bd. 2, *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, 2002, Nr. 113. Hans Baldung Grien variiert es in seinen Apokalypsen-Holzschnitten der Laien-Bibel des Straßburger Druckers Wendelin Rihel 1540; vgl. Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk*, Unterschneidheim 1978.

41 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Kg 54:211.

42 Die Inschrift lautet: V.D. D(omi)N(v)S IACOBVS DE HEGGEN ABB(as) HVIVS LOCI; zur Handschrift siehe Märker 2001 (Anm. 13), S. 49–63; zum Einband Jülich (Anm. 16) S. 126–133 Nr. 22. Zur Geschichte von Kloster und Reliquienschatz von St. Vitus siehe Peter Ropertz, *Quellen und Beiträge zur Geschichte der Benediktiner-Abtei des hl. Vitus*, Mönchengladbach 1877, hier S. 351 die Grabinschrift für Abt Jakobus von Hecken (Hekghen) »*ornamenta dedit templo pretiosa, quod ipse pulchrius ornari fecit amore Dei*« sowie zum unter ihm angelegten Abtsverzeichnis S. 367.



4 Evangeliar aus Kloster St. Vitus in Mönchengladbach, Köln ca. 1140–1150, Prachteinband im Auftrag von Abt Jakob von der Hecken (1574–1583) unter Verwendung von Walroßbein-Schnitzereien des 3. Viertels des 12. Jahrhunderts, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Kg 54:211

dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts ziert einen mit Samt überzogenen Holzdeckel. Nagel- und Schmutzspuren des Ende 15. Jahrhundert entstandenen, rot gefärbten Rollenstempel-Ledereinbands eines zweiten Buches aus St. Vitus[43] zeigen jedoch, dass diese Zier ursprünglich diesem galt – einer ebenfalls in Köln um 1130–1140 geschriebenen und mit Deckfarben illuminierten Evangeliarhandschrift.[44] Diese wurde möglicherweise von Abt Walter von St. Vitus (1129–1140) gestiftet, denn zu Füßen des Evangelisten Johannes kniet eine betende Mönchfigur (f. 159r). Die *Majestas*-Darstellung vor den Kanontafeln, die wie üblich den thronenden Christus auf dem Regenbogenthron vor Goldgrund in der Mandorla in Begleitung der vier Evangelistensymbole zeigt, gibt Christus ungewöhnlicher Weise neben dem Buch auch einen Kreuzstab in die linke Hand (f. 14r, Abb. 5). Genau dieses Motiv wird im versetzten Walroßbeinrelief wiederholt.[45] Motivisch entsprach der Buchdeckel mithin direkt einem Bild innerhalb der etwas älteren Handschrift. Auch die Beinschnitzereien der vier Evangelistensymbole dürften bereits zu diesem Evangeliareinband des 12. Jahrhunderts gehört haben. Die Marienfigur sowie die Reliefs der Ecclesia und der Geisttaube hingegen gehören ikonografisch eher in den Zusammenhang einer Kreuzigungsdarstellung, die den Rückdeckel oder eine andere Handschrift des Klosters geschmückt haben könnte.[46]

In dieses Evangeliar wurde im 15. Jahrhundert ein Verzeichnis der Lesungstexte der Hauptfeste im Verlauf des Jahreskreises mit entsprechenden Folioangaben eingetragen (f. 204v). Ähnlich wie das karolingische Evangeliar in Seligenstadt wurde es damit für den Gebrauch in der Festtagsliturgie von St. Vitus neu eingerichtet.[47] Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts wurden in St. Vitus viele mittelalterliche Handschriften mit neuen Ledereinbänden versehen, so zum Beispiel auch ein um 1070 in Köln reich illuminiertes

43 Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Handschrift 530.

44 Zur Handschrift siehe Eizenhöfer / Knaus 1968 (Anm. 8), S. 103–106 (Nr. 27); Peter Bloch (Hg.), *Gladbacher Handschriften aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Vitus*, Mönchengladbach 1964, Nr. 6. Zur Geschichte der landgräflichen Sammlung Jülich 2007 (Anm. 15), S. 13–16.

45 Dieses Motiv fehlt in der *Majestas*-Miniatur der stilistisch verwandten, heute dem Einband zugehörigen Handschrift. Schon Jülich 2007 (Anm. 15), S. 127 vermutet mit Verweis auf das Kreuzmotiv der *Majestas Domini*, dass der Buchdeckelschmuck im 18. Jahrhundert mit dem zweiten hochmittelalterlichen Evangeliar aus St. Vitus verbunden wurde.

46 Mehrere hochmittelalterliche Prachteinbände zeigen *Majestas* und Kreuzigung auf Vorder- und Rückdeckel, so das Evangeliar in Girona (Schatz der Kathedrale, erste Hälfte des 12. Jahrhunderts), der Einband Erzbischofs Alfanus für die Kathedrale von Capua (1173–1182), das Missale von San Rufo (Tortosa, Schatz der Kathedrale Ms. 11, Ende 12. Jahrhundert), das Evangelistar aus St. Nikolaus in Oignies in Namur (Erzbischöfliches Museum) von c. 1230, der Liber pastoralis vom Ende des 12. Jahrhunderts in St. Gallen (Stiftsbibliothek Cod. 216) – vgl. Steenbock 1965 (Anm. 8), Nr. 85, 92, 93, 118, 122. Jülich 2007 (Anm. 15), S. 129 vermutet, dass sie von einem weiteren Buchdeckel stammen, evtl. von der Schwesterhandschrift, die sie heute zieren. Der Klosterpatron Vitus ersetzt hier gleichsam die Johannesfigur der Kreuzigungsszenen.

47 Zu diesem Nachtrag siehe Eizenhöfer / Knaus 1968 (Anm. 8), S. 105.



5 Evangeliar aus Kloster St. Vitus in Mönchengladbach, Köln ca. 1130–1140, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 530f, f. 14v

und mit purpurartig gefärbten Schriftzierseiten versehenes Sakramentar.[48] Diese Initiative deutet auf ein neues Interesse an der Frühzeit des 974 vom Kölner Erzbischof Gero (969–976) gegründeten und mit Mönchen aus St. Maximin in Trier besiedelten Klosters hin.[49] Sie scheint, ähnlich wie in St. Maximin, im Zusammenhang mit geistlichen Erneuerungsbestrebungen zu stehen. Nachdem Abt Johannes von Epsendorf (1492–1505) bereits einen Anschluss des Klosters St. Vitus an die Bursfelder Reform angestrebt hatte, wurde dieser 1510 unter der Leitung seines Nachfolgers Abt Aegidius Bocholtz (1505–1538) vollzogen.[50] Das gerade neu für die Festliturgie eingerichtete Evangeliar des 12. Jahrhunderts verlor jedoch im Zuge dieser Unternehmungen seinen Prachteinband: Vielleicht benötigte man dessen Goldschmiedearbeiten und Edelsteinzier zur Finanzierung der Modernisierung der Bibliothek, für Neuerwerbungen und Neubindungen.

Die Walroßbeinreliefs aber wurden im Kloster offenbar aufbewahrt, so dass Abt Jakob von der Hecken sie als Zierde des neuen, weniger kostbaren Vorderdeckels wiederverwenden konnte. Anders als im Mittelalter üblich wurden die Elfenbeinreliefs nun nicht in den Holzdeckel eingelassen, sondern in die neue, aufmontierte vergoldete Kupferplatte – eine Neubindung der Handschrift wurde so vermieden. Die empfindlichen Schnitzarbeiten werden durch die Ädikula geschützt: Zwei vollplastische Säulen stehen auf hohen Postamenten und tragen über Kämpferplatten das dreieckige Giebelfeld, das ebenfalls einen hohen Relief aufweist. Die Säulen werden durch ein Spiralband mit Rautenmuster geziert. Wie die Kapitelle mit ihrem zweifachen Blattkranz sowie die Basen mit Eckspornen folgen sie nicht antiken Beispielen, sondern erinnern an romanische Vorbilder.[51] Somit wird den neun Walroßbeinreliefs des 12. Jahrhunderts ein historisierender Rahmen gegeben.

Das Ädikulamotiv ist mehr als nur ein zeitgenössisches Renaissance-Stilelement. Vielmehr wird es hier als Würdemotiv,[52] als Rahmen und Auszeichnung der älteren Beinschnitzarbeiten eingesetzt. In ähnlicher Form geschieht dies beim Reliquiario del Libretto (Florenz, Museo dell'Opera del Duomo), das 1501 vom Goldschmied Paolo di Giovanni

48 Freiburg, Universitätsbibliothek, Handschrift. 360a. Vgl. Winfried Hagenmaier, *Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (ab Hs. 231)* (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau 1,3), Wiesbaden 1980, S. 94–96; Detlef Zinke (Hg.), *Verborgene Pracht. Mittelalterliche Buchkunst aus acht Jahrhunderten in Freiburger Sammlungen*, Lindenberg 2002, S. 42–45 (Nr. 3 Detlef Zinke).

49 Christian Wolfsberger, Die Rolle der Abtei für die Entwicklung der Stadt Mönchengladbach, in: Albert Damblon (Hg.), *Dem Himmel ein bisschen näher. Die Schatzkammer der Münsterkirche in Mönchengladbach*, Mönchengladbach 2013, S. 10–19, hier S. 13.

50 Ropertz 1877 (Anm. 34), hier S. 27 aus der Klosterchronik des Abts Petrus Sybenius (1625–1659), S. 123–125 aus der Klosterchronik des Abts Cornelius Kirchrath von 1798.

51 Schon Jülich 2007 (Anm. 15), S. 127 sieht diese historisierende Tendenz im Dekor der Säulenschäfte.

52 Häufig findet das Ädikula-Motiv in den Kanontafeln früh- und hochmittelalterlicher Evangeliare Verwendung (vgl. Carl Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg 1938); doch in den beiden aus St. Vitus stammenden Evangeliaren in Darmstadt werden die Kanontafeln durch Säulen mit Rundbögen in Arkadenreihen verwandelt.

Sogliani in Florenz zur Neueinfassung und Ausstellung des tafelförmigen Sammelreliquiars mit Passionsreliquien der Pariser Sainte Chapelle von 1368–1371 angefertigt wurde.[53] Gern wurde dieser Ädikula-Typus auch zur Inszenierung mittelalterlicher Gnadenbilder in frühneuzeitlichen und barocken Altarretabeln aufgegriffen.[54] Für Bucheinbände ist ein plastischer Ädikula-Rahmen in Mittelalter und Früher Neuzeit hingegen singulär, doch auf spätantiken Elfenbeinen, die im Mittelalter als Buchdeckelzier (wieder)verwendet wurden, ist das Motiv als Auszeichnung der dargestellten Heiligen geläufig.[55] Auf eine Anregung durch die Kenntnis spätantiker Elfenbeine weist ein Detail: Das Relief des thronenden Christus wird auf dem Einbanddeckel aus St. Vitus durch eine Gravur umgeben, die einen stark stilisierten Blattkranz darstellt. In plastischer Form wird dieser im Clipeus mit dem Abtswappen wiederholt. Diese Verknüpfung des zentralen Bildes des thronenden Weltenherrschers mit dem darüber stehenden Kreuz-Clipeus durch das ornamentale Rahmenmotiv ist für die spätantiken fünfteiligen Diptychen charakteristisch.[56] Das Zeichen des Kreuzes wird im Einband aus St. Vitus in Gestalt des Kreuzstabs in das Bild des Weltenherrschers integriert. Das Binnenfeld des Clipeus besetzt nun sehr selbstbewußt das Wappen des Stifters. Auch das gravierte Rankenornament, das die Mandorla strahlenkranzförmig umgibt und, spiralig organisiert, das Giebelfeld ausfüllt, verbindet die Relikte des alten Einbands mit der Neugestaltung unter Abt Jakob von der Hecken.

Die Neuinszenierung des alten Evangeliars des Vitusklosters unter Abt Jakob fiel in eine Zeit großer politischer und religiöser Spannungen. Die Stadt Mönchengladbach lag in direkter Nachbarschaft zu den niederländischen Provinzen, die im Achtzigjährigen Krieg (1568–1648) religiöse Freiheit und Unabhängigkeit von der katholischen spanischen Krone erstrebten. König Philipp II. von Spanien (1555–1598) übte seit 1570 Druck auf den Konvent aus, um dessen Laurentius-Kopfreliquie für seine dem Heiligen geweihte

53 Beate Fricke, »Reliquien und Reproduktion. Zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris) im ›Reliquiario del Libretto‹ (Florenz) von 1501«, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, Berlin 2011, S. 34–55.

54 Diana Fleischer, *Mittelalterliche Bildwerke in kurbayerischen Barockaltären. Figurenerhalt und Rezeptionsgehalt in der Frühen Neuzeit*, Affalterbach 2015 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 14); Isabella Augart, *Rahmenbilder: Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin / München 2018.

55 Vgl. das Petrus-Paulus-Diptychon aus der Mitte des 5. Jahrhunderts in Rouen (Bibliothèque Municipale, Ms Y 27), das den Einband einer im 11./12. Jahrhundert geschriebenen Handschrift mit einer Bischofsliste, einer Verschronik von Rouen und Abschriften wichtiger Urkunden ziert (s. Steenbock 1965 (Anm. 10), Nr. 4); oder das Gregor-David-Diptychon in Monza (Basilica di S. Giovannni Battista), das als Einband für ein Antiphonar dient (ebd., Nr. 7). Sie sind Thema der Dissertation von Nicole Pulichene, »›One Whose Name was Writ in Wax‹: Reflections on the Medieval Reuse of Consular Diptychs«, Harvard University 2020.

56 Vgl. das fünfteilige Elfenbein-Diptychon des 6. Jahrhunderts, das als Buchdeckel für ein karolingisches Evangeliar (Paris, BNF lat. 9384) dient, oder jenes aus dem armenischen Kloster Etschmiadzin (Eriwan, Archäologisches Museum, Hs. 229) das ein Evangeliar von 989 ziert – s. Steenbock 1965 (Anm. 8), Nr. 10, 11.

Kloster-Residenz El Escorial zu erhalten.[57] Doch unterstützt von dem humanistisch gebildeten Herzog Wilhelm V. von Jülich-Berg (1539–1592), der in den Religionskriegen eine vermittelnde Position einnahm, gelang es dem Kloster, seine Reliquien zu behalten. Die Auszeichnung des Festtags-Evangeliars von St. Vitus durch einen neuen Vorderdeckels konnte dazu dienen, das Alter und die damit verbundene Würde des Vitus-Klosters nach innen wie außen zu kommunizieren. Dies geschah unter Abt Jakob von der Hecken ohne großen materiellen Aufwand, aber auf konzeptionell originelle Weise – im Rückgriff auf die alten Schnitzarbeiten des Einbands als materielle Geschichtszeugen sowie im Ausgriff auf moderne Formen der Inszenierung verehrter Altertümer und auf spätantike Einbandmotive.

Vermutlich ließ erst Baron von Hüpsch (1730–1805), aus dessen Sammlung Landgraf Ludwig X. von Hessen-Darmstadt (1790–1830) die beiden Evangeliare des 1794 säkularisierten Klosters St. Vitus 1805 als Erbschaft erhielt, diese Einbandzier auf das heute darin befindliche und ebenfalls um 1140 in Köln geschaffene Evangeliar versetzen.[58] Denn da dessen Buchschmuck unvollendet geblieben war, konnte ein Prachteinband seinen Preis steigern, während das ursprünglich zugehörige, reich illuminierte Evangeliar auch ohne diese Einbandzier noch einen ansehnlichen Ledereinband mit Rollenstempeln besaß.

Schluss

Diese Fallstudien zeichnen Objektgeschichten anhand der Ergänzungen und Veränderungen von Codices nach. Sie machen darauf aufmerksam, dass selbst oder gerade Evangeliare, mithin sakrale Handschriften, deren Benutzung aufgrund der Beständigkeit der Liturgie über Jahrhunderte hinweg im Ritus verankert war, nur durch gezielte Maßnahmen vor Zerstörung (jenseits von Unglücken wie Feuer oder Plünderung) bewahrt wurden. Erst die Zuweisung eines besonderen historischen Zeugniswerts an diese Handschriften bewahrte sie, über Veränderungen von Schrift und Liturgie hinweg, in der Neuzeit bis hin zu ihrer Musealisierung im 19. Jahrhundert. Die bildlichen Stifterhinweise auf den frühneuzeitlichen Prachteinbänden der mittelalterlichen Evangeliare dokumentieren, dass es sich oft um Initiativen einzelner Akteure handelte, die den Codices neuen Glanz verschafften und die zugleich ihre Memoria an das als ehrwürdig inszenierte Werk koppelten.

57 Rolf Paffen, *Der Streit um das Laurentiushaupt*, Mönchengladbach 1970 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mönchengladbach, 2).

58 Hermann Knaus, »Sieben Gladbacher Handschriften in Darmstadt«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 5, 1957, S. 358–364, hier S. 363. Zur heute zugehörigen Evangeliar-Handschrift siehe Märker 2001 (Anm. 13), S. 51; Anton Legner, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, Kat.-Nr. B 74, 290f (Eduard Sebald): Hier ist allein die *Majestas Domini* (f. 24r) sowie die Zierseite zu Mt (*Liber generationis* – f. 37v) in Vollmalerei ausgeführt, während die Hieronymus-Miniatur und die Evangelistenbilder in Feder gezeichnet und nur partiell durch Gold- und Silberauflagen verziert sind; die Kanontafeln sind hingegen nur in zweifarbiger Federzeichnung angelegt.

In der je spezifischen Weise der Inszenierung einzelner alter Evangeliare durch ihre neuen Einbände wird dabei ein beachtliches kunsthistorisches Wissen über Gestaltung, Motive und Materialien spätantiker und mittelalterlicher Buchgestaltung faßbar – ein implizites, den Werken selbst eingeschriebenes Wissen. Diese Kenntnis der künstlerischen Traditionen der Vergangenheit wie der Praktiken und künstlerischen Leitbilder der Gegenwart ging einher mit der Hochschätzung des materiellen historischen Zeugniswerts alter Kunstwerke, deren Bedeutung mithin nicht auf ihre geistlich-liturgischen Funktionen begrenzt war. Prachteinbände können so zum Indikator für die Zuweisung eines besonderen symbolischen Werts an Handschriften werden, der mittels des Einbands einer zumindest partikularen Öffentlichkeit kommuniziert wurde. Es lohnt sich, den Erhalt mittelalterlicher Werke nicht einfach als Glücksfälle der Geschichte hinzunehmen, sondern nach den Akteuren, Konstellationen, Praktiken, Kriterien und Argumenten zu fragen, denen wir ihre Bewahrung verdanken. Diese Aspekte bieten Aufschluss zur Erkenntnis der sich wandelnden Bedeutung eines Objektes jenseits seiner Entstehungszeit. Sie erlauben zugleich Rückschlüsse auf den diversen Umgang mit und das verschiedene Verständnis von mittelalterlichen Kunstwerken im Laufe der Zeiten.

Die Idee eines symbolträchtigen materiellen Erbes entstammt insofern nicht erst unserer Gegenwart, sondern trug schon in christlichen Zusammenhängen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wesentlich zur Bewahrung älterer Objekte bei.

Abbildung Seite 240: Seligenstädter Evangeliar, ca. 830, Prachteinband im Auftrag von Abt Georg I. Hartung (1518–1525), Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 1957 (Detail aus Abb. 3, Seite 253)


GRAVELOT

“Il Signor Granet unico in Roma, ed altrove”: François-Marius Granet, Rome, and the Vogue of Historicist Interior Views in Early 19th-century Europe

Eveline Deneer

In the years after 1800, the French painter François-Marius Granet (1775–1849)[1] acquired a remarkably international reputation as the painter of interior views par excellence. His views of historical edifices, mostly medieval and early modern churches and monasteries, were known all over Europe, and his name became almost equivalent to the revival of historical interior painting in the early nineteenth century. Although trained in France, Granet moved to Rome in 1802 and would stay and work in this city for most of the twenty-two years that followed. Without detracting from his merits as an artist, I would like to argue that Granet’s living and working in Rome in those years contributed to his international reputation and to the success of the genre in which he specialized. He was, so to say, in the right place at the right time. His presence in Rome not only allowed him to make crucial steps in his evolution as an artist, it was also precisely because he was working in Rome that the innovations he conceived were so quickly picked up by an international public. Granet’s early international success seems to reside at the very conjuncture between his artistic skills and the innovative nature of his work on the one hand, and the particular dynamics of circulation and diffusion at play in early nineteenth-century Rome and Europe on the other. This second aspect is hardly less important than the first, and it deserves, in my opinion, a closer look than it has received so far. In the following paragraphs, I therefore look more closely at the particular circumstances in Rome between the arrival of Granet in the city and the end of the Napoleonic Empire in 1815, to see how these circumstances contributed to his artistic development and to the spread of his innovative approach to historical architectural views across Europe.

1 Quote in the title: Giuseppe Antonio Guattani, “Prospettiva,” in *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.* 2, 1807, pp. 67–72, here p. 68.

Eveline Deneer, « “Il Signor Granet unico in Roma, ed altrove”: François-Marius Granet, Rome, and the Vogue of Historicist Interior Views in Early 19th-century Europe », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 263–276, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19047 (2ème version)

New historicist approaches to interior painting, between France and Rome

As a pictorial genre, views of (church) interiors had a first flowering in the Netherlands in the sixteenth and seventeenth centuries. At the end of the eighteenth century, as the taste for Dutch genre painting became a dominant feature of many important private art collections, with masterpieces of the Dutch school being transported from various corners of Europe to the French capital, these interior paintings obtained a new visibility, especially in France.[2] In those same revolutionary years, churches and monasteries all over France were dismantled and objects saved from vandalism and decay were transferred to the Musée des monuments français, itself housed in what was previously the convent of the Petits-Augustins. Fascinated by these denaturalized, empty spaces and their 'museified' historical and Christian heritage, Granet and a few of his fellow students at the studio of Jacques-Louis David—in particular Fleury Richard, Pierre Revoil, and Auguste de Forbin—set out around 1800 to explore and paint the interiors of old churches and convents in Paris as well as in the surroundings of Lyon.[3] Here, they quite literally stumbled over the vestiges of a historical and religious reality that had ceased to exist with the Revolution. Richard, Granet, and Forbin invested the genre of interior painting with an altogether new topicality: the spaces of these ancient architectures were transformed into memorials of a past that was by then, in post-revolutionary France, irrevocably cut off from the present. Chateaubriand's *Génie du Christianisme* (1802) had not yet appeared, but its spirit is already sensible in these early works. The artists also began to explore the possibility of animating the interior views of these Romanesque and Gothic churches and cloisters with scenes set in a corresponding early Christian or medieval past, the first of which they presented at the 1801 Paris Salon.[4]

In the summer of 1802, however, Granet moved to Rome where he discovered an altogether different situation. In those years, the city was opening up again after a period of relative isolation during the revolutionary and first Napoleonic campaigns. Foreigners

2 For a study of the interest French early nineteenth-century painters took in seventeenth-century Nordic interior painting, see: Eveline Deneer, "'Après tant d'années d'étude du vrai, je me croyais quelque chose, mais celui-ci me prouve que je suis un ignorant.' L'héritage de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle," in Magali Briat-Philippe (ed.), *L'invention du passé*, vol. 1: Gothique mon amour 1802–1830, exh. cat. Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou, Paris, 2014, pp. 40–51.

3 François-Marie Fortis, *Voyage historique et pittoresque*, 2 vol., Paris 1821–1822, vol. 2, p. 9; Marie-Claude Chaudonneret (ed.), *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs Lyonnais de la Révolution à l'Empire*, exh. cat. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Lyon 1989, pp. 30–33, here p. 91; Patrice Béghain and Gérard Bruyère, *Fleury Richard (1777–1852). Les pinceaux de la mélancolie*, Lyon 2014, pp. 59–61.

4 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...],* Paris An IX (1800/1801), p. 25, cat. 138 (Auguste de Forbin, *Intérieur d'un cloître*, Montpellier, Musée Fabre) and pp. 52–53, cat. 283 (Fleury Richard, *Sainte Blandine*, current location unknown). Granet's *La Reine Blanche délivrant des prisonniers* (Paris, Petit Palais), which is set in the interior of the Notre-Dame in Paris, was exhibited only during the last few days of the Salon and does not figure in the catalogue.

once again flocked to the city and breathed new life into the local art scene. The Roman art world itself was highly fragmented; there was no such thing as a centralized annual showcase of contemporary painting comparable to the Paris Salon, and artists were organized around nationally structured academies or social communities. Many of these were located in the district around the Pincio, where Granet was to settle as well: the English at the feet of the Spanish Steps, the Germans in the Villa Malta, and the French academy, which had had to stop its activities during the revolutionary years, reopened in the Villa Medici in 1803.[5] This cohabitation of so many different artists and communities and the absence of a unifying hierarchic academy system gave the city the reputation of a "republic of the artists"[6], a place where artists from all backgrounds could blend in and where no single current was more dominant than another. In 1809, a correspondent for the Swiss journal *Miszellen für die neueste Weltkunde* described the city's unique status as follows:

> Vielleicht mehr als alles übrige zu einem kräftigern und lebendigern Kunststreben haben die freiern Verhältnisse gewirkt, in welchen sich die Künstler zu Rom, in Vergleich anderer Orte, befinden. Und diese verhalten sich in der That wie die Menschen einer Republik zu denen in einem monarchisch-despotischen Staate. In andern Hauptstädten wo wenigstens noch auf Kunstsinn Anspruch gemacht worden ist, hat ein konventioneller Geschmack, welcher größentheils durch das Ansehen des daselbst im vorzüglichsten Rufe stehenden Künstlers bestimmt wird […], alles freiere Aufstreben zu dem Wahren in der Kunst beinahe unmöglich macht. In Rom konnte dies wegen der Konkurrenz der Künstler aller Nationen nicht statt finden.[7]

Exhibitions were organized in a disparate manner by the academies or by artists themselves, and took place in their workshops or in places made available for such occasions, such as embassies or churches.[8] It was common practice for tourists to visit artists' studios and to return home with painted souvenirs—landscapes and city views in particular.[9] Many artists therefore made sure to always have a few finished works in their studio for all to see.

---

5 Denis Coutagne, *François-Marius Granet 1775–1849. Une vie pour la peinture*, Paris/Aix-en-Provence 2008, pp. 138–141.

6 Friedrich Karl Ludwig Sickler and Johann Christian Reinhart, *Almanach aus Rom: für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, 2 vol., Leipzig 1810–1811, vol. 1, p. 286.

7 B. E., "Ueber die Kunstausstellung auf dem Kapitol zu Rom. Rom, 16 December," in *Miszellen für die neueste Weltkunde* 1, 3 January 1810, p. 2.

8 Christian Omodeo, "L'art français et une capitale en déclin? Peindre et exposer à Rome entre 1803 et 1840," in *Romantisme* 153, 2011, pp. 101–116.

9 Rosanne Maggio Serra, "I sistemi dell'arte nell'Ottocento," in Enrico Castelnuovo (ed.), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 vol., vol. 2, Milan 1991, pp. 629–652, here p. 629.

Having practiced landscape painting himself, Granet returned to the genre of the interior after visiting the medieval church San Martino ai Monti. He was acquainted with the Carmelite sacristan of the church, the French Jacques-Gabriel Pouillard. Against the warning of his friend ("c'est mortel [...]; si vous n'y laissez pas la vie, vous y attraperez au moins la fièvre intermittente"[10]), Granet worked for two months in the underground crypt of the church, which was at that time still used as a burial site for the parishioners.[11] In their monographic study on Fleury Richard, Gérard Bruyère and Patrice Béghain justly point out that religious burial rites, which had been abolished during the Revolution, were the object of vivid debates in France in those years.[12] With the coming into effect of the imperial decree of 23 Prairial year XII (12 June 1804), the traditional practice of burying people within places of worship was officially prohibited.[13] In Rome, however, this tradition was still very much in place. Granet's choice to represent a funeral scene in his final painting of the underground interior of San Martino ai Monti offers eloquent insight into how he maneuvered between two worlds, and set up a dialogue between them in his work (fig. 1). The Rome that Granet discovered in these years served as a kind of secret gateway between contemporary reality and a European medieval and Christian past to which France no longer had direct access. Here, friars still lived the way they had for centuries, the chain of tradition still continued uninterrupted.

History, however, caught up with Granet. In June 1809 Rome was officially incorporated into the French Empire, the pope was marginalized, and in April 1810 Napoleon ordered all religious orders abolished and their possessions sequestered.[14] Granet was profoundly touched. Just as it had in Paris, the religious life of Rome, this 'gateway' to the past, disappeared before his eyes:

> L'occupation de Rome par les Français m'avait affligé. [...] Cette belle ville avait changé d'aspect, et tout son caractère religieux était effacé. Les hommes de guerre avaient remplacé les prélats, les cardinaux, les religieux; le tambour avait fait taire le son des cantiques et de la prière. J'en étais attristé. Je ne retrouvais plus ma Rome silencieuse; tous ses charmes avaient disparu pour l'artiste; [...] Je cherchais en vain la douce paix que j'avais possédée

10 François-Marius Granet, "Vie de Granet, peintre, membre de l'Institut, écrite par lui-même [suite]," in *Le Temps*, 4 October 1872, p. 2.

11 [Anonymous], *Voyage de Rome en 1803*, manuscript, Aix-en-Provence, Musée Arbaud, shelfmark MD 72, p. 23: "Nous avons trouvé dans ce souterrain un peintre (Granet d'Aix) qui travaillait à dessiner cet espèce de caveau, qui vaut la peine d'être représenté, on y enterre actuellement presque toutes les personnes qui meurent dans cette paroisse." Cited in Isabelle Néto-Daguerre and Denis Coutagne, *Granet peintre de Rome*, Aix-en-Provence 1992, p. 170.

12 Béghain and Bruyère 2014 (note 3), p. 63.

13 Régis Bertrand, "Origines et caractéristiques du cimetière français contemporain," in *Insaniyat. Revue algérienne d'antropologie et de sciences sociale*s 68, 2015, pp. 107–135.

14 Coutagne 2008 (note 5), pp. 180–182.



1 François-Marius Granet, *The Crypt of San Martino ai Monti*, ca. 1802–1806, oil on canvas, 125,5 × 159 cm, Montpellier, Musée Fabre

> dans les monastères. Cette pensée me conduisit au couvent des capucins de la place Barberini; mais les bons capucins n'y étaient plus.[15]

This inspired Granet to conceive his most famous, and according to Stephen Bann his most densely historicist, composition: an interior view of the choir of the Capuchin church Santa Maria della Concezione near Piazza Barberini, which he populates with figures of friars that would no longer have been there (fig. 2). Where his interior of San Martino ai Monti stages a dialogue between post-revolutionary France and the 'eternal' city of Rome, his *Choir of the Capuchins* stages a dialogue between two visions of Rome – between the past and the present. Stephen Bann draws attention to the innovative nature of Granet's

15 Granet, "Vie de Granet, peintre, membre de l'Institut, écrite par lui-même [suite]," in *Le Temps*, 18 October 1872, p. 3.



2 François-Marius Granet, *The Choir of the Capuchins*, 1814–1815, oil on canvas, 197,9 × 148 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

work during his Roman period: "Granet was possibly the first artist to represent Rome 'in its ancientness.' That is to say, he addressed, over a long period, the specific issue of rendering the 'pastness' of the past."[16] Out of a specifically French-Roman dialogue emerged a new form of historicist imagery that soon proved to be transposable to other media (Bann mentions the diorama, for example) as well as to other cultural spheres. It captured, as Bann notes, the very rupture between tradition and modernity that underlay a new romantic approach to history. Yet, Denis Coutagne has shown that the painting was most probably executed in the few months between the end of the occupation of the church by the French army and the return of the orders in May 1814.[17] This suggests that the painting could be seen as an even more complex configuration, being both a reflection on the break with the past as well as a vision of an imminent restoration.

Cosmopolitan networks of knowledge and the discovery and mediation of Medieval Rome

In the first years of the nineteenth century, Rome was still very much the high place of classicism; artists and scholars came to the city to study the monuments of antiquity and of the Renaissance. With his choice of interior painting and his preference for monuments related to early Christian and medieval history rather than antiquity, Granet took up a pioneering position in the local art scene. He was not, however, the only one to take an interest in these long-neglected eras of Roman history. In fact, Granet connected to an international network of intellectuals who shared his fascination with precisely this topic. The abovementioned Jacques-Gabriel Pouillard, like Granet a native of Aix-en-Provence, was among these.[18] Another, more prominent figure was Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt. Séroux d'Agincourt had settled in Rome at the end of the 1770s and spent decades collecting material for his *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*,[19] a work that he intended as an extension of Winckelmann's *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) into the Middle Ages. The political turmoil prevented the work from being published until 1810, but, in the preceding years, Séroux d'Agincourt generously put his knowledge and his collected documentation at the disposal of scholars and artists in Rome. Granet, who had a studio

16 Stephen Bann, "Envisioning Rome: Granet and Gibbon in dialogue," in Catharine Edwards (ed.), *Roman presences: receptions of Rome in European culture, 1789–1945*, Cambridge 1999, pp. 35–52, here p. 37.

17 Coutagne 2008 (note 5), pp. 195–200; Denis Coutagne, *Granet et Rome*, Aix-en-Provence 2013, pp. 152–162.

18 Néto-Daguerre and Coutagne 1992 (note 11), pp. 169–170. Pouillard was also acquainted with other friends of Granet such as Pierre Revoil and Auguste de Forbin.

19 Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*, 6 vol., Paris, 1810–1823. See Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005 (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte, 4).

in the Trinità dei Monti around the corner from Séroux d'Agincourt's house on the via Gregoriana, recalled:

> Ses manières étaient si nobles que l'on aimait à passer des heures auprès de lui. [...] S'il se présentait quelques doutes sur le sujet que vous traitiez, il cherchait dans sa petite bibliothèque le volume nécessaire, et vous appreniez de la manière la plus aimable ce que vous n'auriez peut-être jamais appris.[20]

Ironically enough, Séroux d'Agincourt's work, itself strongly rooted in the intellectual culture of the Enlightenment, paved the way for the romantic fascination with early Christian and medieval Rome.[21]

Pouillard and Séroux d'Agincourt were both well acquainted with Francesco Cancellieri, the most erudite Italian scholar working on medieval Roman history in those days.[22] In 1804, Cancellieri assisted in the coronation of Napoleon in Paris and at this occasion became acquainted with another scholar who had not yet been able to travel to Italy but was equally interested in the developments in Rome: Aubin-Louis Millin. Millin had been among the first to express his concern about the revolutionary vandalism in France, and published his five-volume *Antiquités nationales* (1790–1798) partly to draw attention to the value of the historical, and in many cases specifically Christian, heritage that was being threatened with destruction. Around 1800, he formed the hub of a rapidly expanding international network of intellectuals that would have a decisive influence on the production and circulation of knowledge throughout Europe, notably on archaeology. As Monica Preti-Hamard and Bénédicte Savoy have shown, Millin procured for himself a position as mediator between the North and the South of Europe.[23] His correspondence with German scholars, in particular with the archaeologist Karl August Böttiger, provided him with firsthand information from beyond the Rhine and he soon established himself as the centre of a germanophile circle in Paris, which gathered in his office at the Bibliothèque nationale for weekly *thés littéraires* and other events.[24] After 1804,

20 Granet, "Vie de Granet, peintre, membre de l'Institut, écrite par lui-même [suite]," in *Le Temps*, 10 October 1872, p. 3.

21 Henri Loyrette, "Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval," in *Revue de l'art* 48, 1980, pp. 40–58.

22 On the relation between Pouillard and Cancellieri, see Domenico Moreni, "Notizie necrologiche del P. Giacomo Gabriele Povillard, carmelitano francese," in *Effemeridi letterarie di Roma* 12, 1823, pp. 207–223.

23 Monica Hamard and Bénédicte Savoy, "Un grande corrispondente europeo. Aubin-Louis Millin tra Francia, Germania e Italia," in *temi di Critica e Letteratura artistica* 3, 2010, URL: http://www1.unipa.it/tecla/rivista/3_rivista_pretihamard.php [accessed 11.06.2017].

24 Alain Ruiz, "Autour du Magasin encyclopédique. Les amis et visiteurs germaniques d'Aubin-Louis Millin à Paris, de Thermidor à la Restauration," in Geneviève Espagne and Bénédicte Savoy (eds.), *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. Le Magasin encyclopédique. Les lettres à Karl August Böttiger*, Hildesheim 2005, pp. 5–57, in particular pp. 18–19 and 22–27.

Cancellieri became an important correspondent of Millin's in Rome. Millin, Böttiger, and Cancellieri had in common that they not only sought to exchange their knowledge among themselves but also to disseminate it among a larger public. Their private correspondences were amplified by important publishing projects, and especially by widely accessible journal publications discussing their own work and that of international colleagues. Millin himself published the *Magasin encyclopédique*, while Karl August Böttiger contributed to similarly widely circulated journals in Germany such as the *Neue Teutsche Merkur*, the *Journal des Luxus und der Moden*, and *London und Paris*.[25] In 1806, with financial support from the pope, Cancellieri's Roman friend Giuseppe Antonio Guattani began publishing his *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec*.[26] Guattani had travelled extensively and spent some time in Paris before returning to Rome in 1804. He was closely acquainted with the brothers Ennio Quirino and Francesco Aurelio Visconti, both archaeologists and important figures of the Franco-Italian cultural axis during the Empire. The former had moved to Paris where he had been appointed curator of antiquities at the Louvre in 1799; the latter co-authored, together with Guattani, the luxurious 1808 catalogue of the Museo Chiaramonti. The *Memorie enciclopediche* project was clearly calibrated after the example given by Millin, and was, in those years, a rare example of journalism of this type in Italy.[27]

These journals reported on a wide range of topics and disciplines; besides archaeology, which was a shared interest among all the men mentioned above, literature, history, and art occupied an important place on their pages. The circulation of these journals and their content throughout Europe was a major concern of the correspondents, and Rome, the cradle of archaeology, was at the core of this concern. By 1809, Millin proposed that he and Cancellieri set up a regulated system of exchange in order to diffuse the *Magasin encyclopédique* in Italy, and that the same be done in turn to diffuse Roman journals—in particular Guattani's *Mémorie encyclopediche*—in France and the Northern countries.[28] Pouillard, Cancellieri, Guattani, and Böttiger were among the many contributors to Millin's *Magasin encyclopédique*. In 1811, Millin finally had the opportunity to travel to Rome, where Séroux d'Agincourt had been expecting him since at least 1809.[29] In January 1812, he also met "Monsieur Granet jeune peintre très distingué auteur de charmants tableaux."[30] Granet thus shared with these internationally operating

25 Hamard and Savoy 2010 (note 22).

26 Pier Paolo Racioppi, "Giuseppe Antonio Guattani," in *Dizionario biografico degli italiani* 60, 2003, URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-guattani_%28Dizionario-Biografico%29/ [accessed 28.04.2023].

27 Maria Iolanda Palazzolo, "Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento," in Stefano Susinno et al. (eds.), *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia: Universale ed Eterna*, Milan 2003, pp. 53–55.

28 Hamard and Savoy 2010 (note 23).

29 Ibid.

30 Gennaro Toscano, "Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples 'angevine',"

intellectuals an interest in medieval Roman history and architecture, and was personally acquainted with several of them.

The painter and the press

Around 1806–1807, Giuseppe Antonio Guattani visited Granet's studio several times and immediately encouraged the readers of his *Memorie enciclopediche* to go and see the paintings for themselves: "Non serve mettersi in capo di voler render conto, o rappresentare a chiacchiere i dipinti di questo autore: bisogna vederli."[31] Guattani noted that it was in fact quite rare to pass by Granet's studio without seeing exhibited at least a few paintings "da rendere estatico lo spettatore, e farlo per meraviglio segnar tre volte."[32] Granet thus responded to the local art system that led tourists and other art lovers into artists' studios to see and commission works of art.[33] To guide the "ricchi amatori, esteri principalmente"[34] on such studio visits in Rome, the *Memorie enciclopediche* published a list of the most important artists in the city, organized by genre;[35] this list was later transcribed in the German *Almanach aus Rom: für Künstler und Freunde der bildenden Kunst* (1810).[36] Granet figures on both lists as a painter of architectural interiors. He seems to have continued the practice of receiving visitors and exhibiting in his studio until the early 1820s, when his friend Auguste de Forbin urged him to stop for the sake of exclusivity—"Il ne faut pas, nulle part, faire boutique."[37]

---

in Claire Barbillon, Philippe Durey and Uwe Fleckner (eds.), *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Paris 2009, pp. 275–310, here p. 282.

31 Giuseppe Antonio Guattani, "Prospettiva," in *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.* 2, 1807, pp. 110–112, here p. 112. See also Guattani 1807 (note 1), p. 67.

32 Guattani 1807 (note 31), p. 110.

33 See also Anne-Blanche Stevenin, *La place des artistes français dans les expositions d'art à Rome, 1801–1869*, PhD thesis, Université Paris IV-Sorbonne, 2000–2001, pp. 48–49.

34 Giovanni Gherardo de Rossi, "Catalogo degli artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma," in *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.* 4, 1808, p. 140. On the attribution of the list to Rossi, see Susanne Adina Meyer, "Le mostre in Campodoglio durante il periodo napoleonico," in Lorenz Enderlein, Nino Zchomelidse (eds.), *Fictions of Isolation: Artistic and Intellectual Exchange in Rome During the First Half of the 19th Century*, Rome 2006, pp. 29–47, here p. 36. The same Rossi was a friend of Séroux d'Agincourt, on whom he wrote a biographical publication: *Notizie storiche del cav. G. B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt scritte da Gio. Gherardo de Rossi, suo amico*, Venice 1827.

35 De Rossi 1808 (note 34), pp. 140–158.

36 Sickler and Reinhart 1810 (note 6), pp. 265–279.

37 Letter of Auguste de Forbin to François-Marius Granet, 8 May 1821; Néto-Daguerre and Coutagne 1992 (note 11), p. 81. A telling account of Granet's reputation as a painter of souvenirs for tourists can be found in Hippolyte Nicolas Just Auger and Paul Cottin, *Mémoires d'Auger (1810–1859)*, Paris 1891, pp. 223–226. Here a critic accuses Granet of selling his paintings (mostly done by pupils) "comme on vend les chapelets sous la colonnade de Saint-Pierre."

As an archaeologist, Guattani took an interest not only in Granet's skill as an artist but also in the particular monuments he painted. On several occasions, he enriched his descriptions of Granet's works with additional historical information on the edifice in question. This practice was pushed even further in a lengthy description of Granet's *Intérieur de l'église Saint-Etienne-le-Rond* (commissioned by the cardinal Cambacérès and exhibited at the Salon of 1808) in the *Magasin encyclopédique* in early 1809.[38] The text was clearly written by someone with in-depth knowledge of the architecture and the history of the early Christian Roman church itself, and the author used the description of Granet's painting to pass this knowledge on to his readers. Although the author is unknown, it may well have been someone close to the network of archaeologist-correspondents around Millin.

According to a description by Guattani, Granet's *San Martino ai Monti* was already famous in Rome before it was exhibited at the 1806 Paris Salon. He cites a laudatory review from the French *Journal de l'Empire* to prove that Granet's paintings were equally well received back in Paris.[39] Granet was indeed careful to present his work both in Rome and at the Salon, thus simultaneously building his reputation in the two most important artistic centres of Europe. News of Granet's successes at the Salon was later again, in the *Giornale del Campidoglio*, taken as affirming his work's prior positive reception in Rome.[40]

As early as 1807, Guattani declared Granet the preeminent international painter of interiors: "crediamo al presente poter affermare essere per l'eccellenza il Signor Granet unico in Roma, ed altrove."[41] These words soon resonated beyond the eternal city. They reappear, for instance, in an account on the developments in Rome by the German librarian and scholar of Romance languages Carl Ludwig Fernow, published in the *Journal des Luxus und der Moden*. Fernow, who had been in Italy between 1798 and 1803 and was a close friend of Karl August Böttiger, based his account of the Roman art scene on the *Memorie enciclopediche*, and repeated almost literally Guattani's praise of Granet as the best interior painter of the day.[42] Should we see this as evidence of the effectiveness of Millin's project of exchanging journals with Cancellieri and thereby of diffusing the *Memorie enciclopediche* in the North? That remains hard to prove. What these examples do show, however, is that several of the journals linked to the international network around

38 [Anonymous], "Description du tableau représentant l'intérieur de l'église S. Etienne-le-Rond, peint à Rome par M. Granet [...]," in *Magasin encyclopédique* 1, 1809, pp. 364–377.

39 Guattani 1807 (note 1), pp. 70–71.

40 [Anonymous], "Varietà, Belle Arti," in *Giornale del Campidoglio* 17, 9 February 1811, pp. 67–68: "quadri che sono stati ultimamente messi nella pubblica esposizione in Parigi dopo aver meritato tanti applausi in quella del Campidoglio." The article cites a review of Granet's works at the Salon of 1810 from the *Journal de l'Empire* (21 January 1811). Information thus travelled fast!

41 Guattani 1807 (note 1), p. 68.

42 Karl Ludwig Fernow, "Kunst. Uebersicht dessen, was die bildenden Künste in Rom während der letzten vier oder fünf Jahre hervorgebracht haben (Fortsetzung)," in *Journal des Luxus und der Moden*, January 1809, p. 41: "Unstreitig ist Granet jetzt der beste Künstler dieses Faches in Italien."

Millin and his correspondents contributed at an early stage to Granet's international reputation as the best painter of historical interiors in Italy and beyond.

New initiatives of imperial cultural policy

Meanwhile, the invasion of Rome by the French troops heralded a new chapter in the Roman art scene. Eager to turn Rome into the second *capitale des arts* of the Empire, the French government took a number of initiatives to encourage the arts in the city, and to consolidate the position of French art and artists within the Roman art scene. Newly founded local journals, including the *Giornale romano* and the *Giornale del Campidoglio*, both mouthpieces of the French government used for propagandist purposes, now reported about noteworthy events in the cultural domain.

Another initiative was the organization of an international Salon-like exhibition, intended to reflect the state of the arts in Rome and to provide the Roman art scene with the centralized point of reference it had lacked so far.[43] Naturally, French art and artists were given an important position in this event, just as the English were completely absent. The first exhibition opened on 19 November 1809 at the Campidoglio. Although the history painters—especially Jean-Auguste-Dominique Ingres, Gottlieb Schick, and Gaspare Landi—enjoyed privileged attention due to the superior status ascribed to their discipline, the exhibition was certainly also for Granet an occasion to consolidate his own position. He was, first of all, a member of the international committee appointed by the administration to select the works and organize the exhibition.[44] At the exhibition itself he participated with five of his own paintings, and was also present through the beautiful portrait of him by Ingres (Musée Granet, Aix-en-Provence). The event was to have imperial resonance: five days before the official opening, Joachim Murat honoured the exhibition with a visit and bought thirteen works for his own collection, among them an interior of a convent by Granet.[45]

This visit as well as the actual event were covered by the local and international press. Francesco Aurelio Visconti closed his account in the *Giornale del Campidoglio* with laudatory words on the "notissime" perspectives of Granet.[46] The German readers of the *Morgenblatt* could read in an account by the painter Carl Gotthard Graß (who himself participated in the exhibition) that Granet's *Beatrice Cenci Led Out of Prison to be Executed in 1559* had

43 Elena di Maio, "Un Parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809," in Susinno et al., 2003 (note 27), pp. 121–125; Meyer 2006 (note 34), pp. 29–47.

44 Ibid., p. 32.

45 Ibid., p. 34.

46 Francesco Aurelio Visconti, "Varietà, Lettere nelle quali si dà conto delle opere di pittura, scultura, architettura ed incisione esposte nelle Stanze del Campidoglio il 19 novembre 1809," in *Giornale del Campidoglio* 71, 11 December 1809, p. 290.

ceaselessly attracted spectators.[47] According to an anonymous correspondent of the *Neue Teutsche Merkur*, his paintings could be counted among the "wahre meisterstücke,"[48] and a critic of the Swiss *Miszellen für die neueste Weltkunde* deemed Granet an "ausgezeichnetes und seltenes Talent" in his field of painting.[49] A second—and final—exhibition of this kind was organized in 1810. Although this exhibition was different in its scope and ambition and Granet participated with only one work, his *Prison with Figures*,[50] this was yet another occasion for the local and international press to repeat his name on their pages.[51]

Thus, even before the end of the Napoleonic Empire and before the execution of his most famous compositions, Granet was already internationally known as *the* painter of historical, and in particular early Christian and medieval, monumental interior views. This was, as I have argued, in part due to the particular circumstances Granet encountered in Rome in those years. First of all, as international travellers were once again visiting the city, the market in paintings, bought as souvenirs by rich tourists, resumed. This granted Granet, who took an active part in this system, not only an income but also considerable international visibility. Secondly, the artist profited from the presence in Rome of eminent scholars equally interested in medieval and early modern history. Some of these, like Séroux d'Agincourt, put their knowledge at his disposal. Most of these men moreover had international connections that they used to diffuse news and knowledge from Rome beyond a restricted circle of *érudits* and throughout Europe. Giuseppe Antonio Guattani's efforts to establish a modern type of cultural journalism in Rome contributed, possibly through the mediation of Aubin-Louis Millin, to the rapid international spread of Granet's name and of his reputation as a painter of historical interiors. Under the French occupation, cultural journalism was used to propagate the cultural politics of the new administration, which in turn contributed to the consolidation of Granet's fame: the international exhibitions of 1809 and 1810 were an important showcase for his paintings, and their coverage by the local and international press assured yet again his status as the interior painter par excellence. When, after 1810, other painters such as the German Franz Ludwig Catel, the Belgian Ferdinand Marie Delvaux, the Italian Giovanni Migliara, and the Danish Hans Detlev Christian Martens—turned to of this type interior painting, their work was often referred to as "in the genre of Granet."[52] This 'genre' owed much, as we have seen, to the city of Rome

47 Carl Gotthard Graß, "Ausstellung auf dem Kapitol (Beschluß)," in *Morgenblatt* 5, 5 January 1810, p. 19.

48 [Anonymous], "Rom. Den 8. December 1809," in *Der neue teutsche Merkur* 3, March 1810, p. 194.

49 B. E., (*Miszellen*), 1810 (note 7), p. 6.

50 Meyer 2006 (note 34), pp. 45–47.

51 Carl Gotthard Graß, "Feyer des 14. und 15. August in Rom, oder das Napoleonsfest," in *Morgenblatt* 220, 13 September 1810, p. 878; Giuseppe Antonio Guattani, "Belle Arti," in *Memorie enciclopediche romane* 5, Rome, 1810, p. 80. The fifth volume of the *Memorie enciclopediche* was financed by the French administration and dedicated to Napoleon. See Racioppi 2003 (note 26).

52 Giuseppe Antonio Guattani, "Pittura," in *Memorie enciclopediche romane* 6, 1817, p. 40: "Sig. Cattel [sic.] merita di esser veduto per diversi suoi dipinti [...] nel genere de' *Sotterranei*, in cui tanto si

and the particular artistic and intellectual circumstances just after 1800, as the Napoleonic Empire's second *capitale des arts* was rediscovering itself as the cradle of European Christianity and early medieval culture.

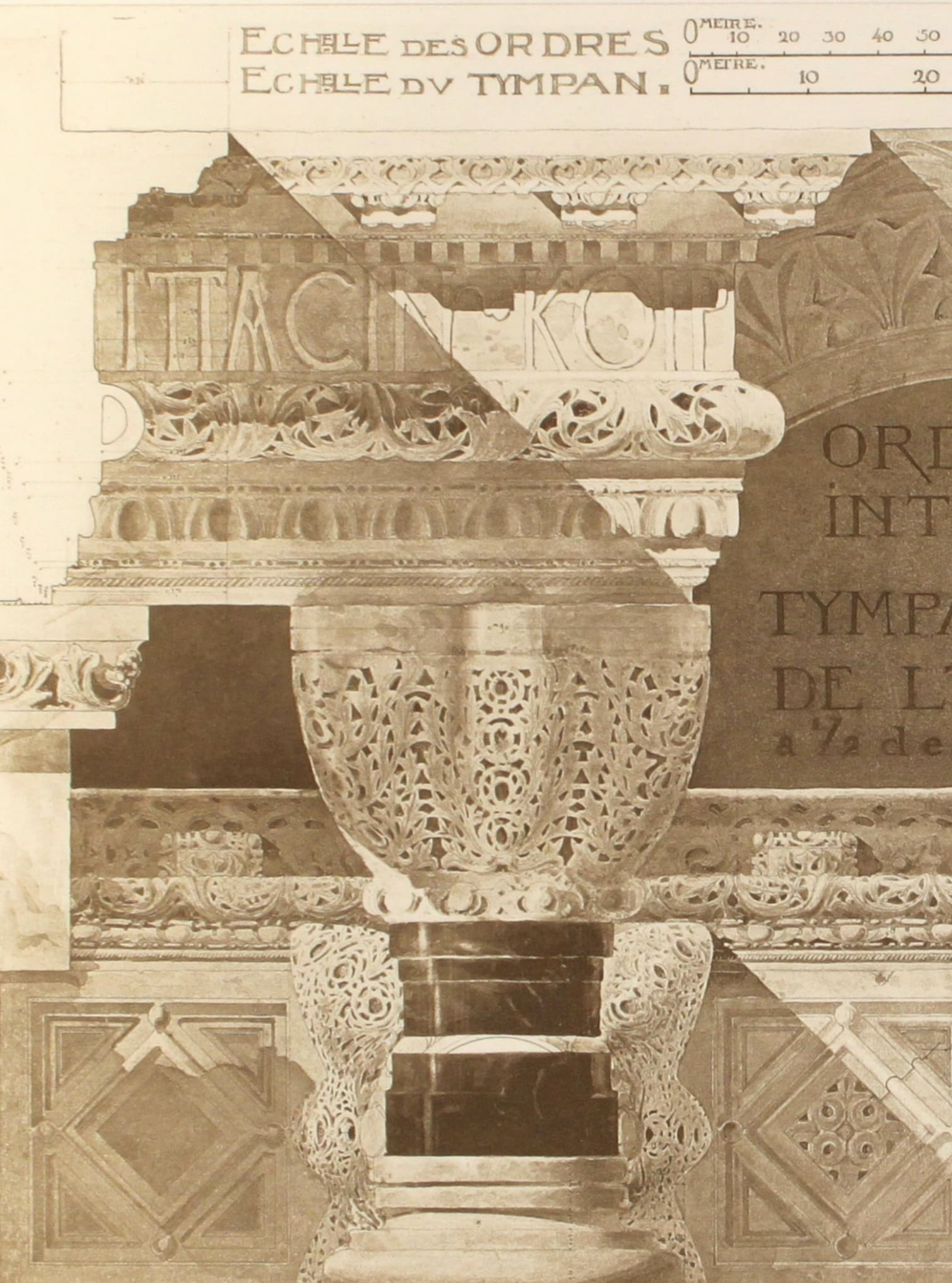
---

distinguee ancora il celebre Sig. Granet." [Anonymous], "Proemio," in *Biblioteca italiana*, 1818, p. XXIV: "Se parliamo di quello che chiamano a Roma dipinger di genere, in cui Granet ha fatta si grande fortuna, noi non temiamo di mettergli a fronte il nostro Migliara [...]." When the young Hans Detlev Christian Martens travelled via Berlin to Rome in 1823, his master Lund wrote to the sculptor Christian Daniel Rauch in Berlin: "In einigen Wochen wird ein junger Maler auf der Reise nach Rom Dir einen Gruß von mir bringen, er heißt Martens und hat das Fach gewählt, worin Granet sich so auszeichnet [...]." Cited in Ulrich Schulte-Wülwer, *Sehnsucht nach Arkadien: Schleswig-Holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009, p. 147. These are but a few examples of many.

Image p. 262: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait of François-Marius Granet*, 1807, oil on canvas, 74,5 × 62 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet

Image p. 277: François-Marius Granet, *The Crypt of San Martino ai Monti*, ca. 1802–1806, oil on canvas, 125,5 × 159 cm, Montpellier, Musée Fabre (detail of fig. 1, p. 267)




ECHELLE DES ORDRES
0 METRE. 10 20 30 40 50
ECHELLE DU TYMPAN.
0 METRE. 10 20

En attendant l'*iradé* : Les premiers mois du byzantiniste Jean Ebersolt à Constantinople (1907–1908)

Judith Soria

« si Sa Majesté Impériale le Sultan daignait m'octroyer l'*iradé* que je réclame »[1].

Jean Ebersolt (1879–1933), arrivé depuis quelques jours à Constantinople, manifeste ainsi à ses parents son impatience d'obtenir le décret impérial (*iradé*) qui lui permettrait de travailler dans les mosquées. Il n'était alors pas au bout de ses peines, puisque ce n'est que plusieurs mois plus tard que le laisser-passer lui fut accordé. L'objet de la première mission de Jean Ebersolt, financée par le ministère français de l'Instruction publique en 1907, était l'étude de la topographie de la capitale impériale et de ses monuments chrétiens, en particulier des églises converties en mosquées. Ce voyage et les difficultés que rencontra le jeune homme sont symptomatiques d'un moment de l'histoire de l'art et de l'archéologie dans l'Empire ottoman : ces recherches furent en effet l'un des domaines dans lequel s'exerça la rivalité entre les nations européennes, exacerbée à la veille de la Première Guerre Mondiale, au premier chef entre l'Allemagne et la France. À partir des années 1880, l'Empire ottoman avait quant à lui commencé, dans un mouvement de patrimonialisation encore embryonnaire, à se doter de lois de protection de ses monuments et du matériel archéologique[2].

1 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 20 octobre 1907. Toutes les lettres de Jean Ebersolt à sa famille appartiennent aux archives familiales et m'ont été communiquées par ses petits-enfants Marion Segaud et Gilles Ebersolt que je remercie chaleureusement.

2 Voir par exemple Frédéric Hitzel, « Osman Hamdi Bey et les débuts de l'archéologie ottomane », Turcica 42, 2010, p. 167–190 ; Edhem Eldem, « From Blissful Indifference to Anguished Concern. Ottoman Perceptions of Antiquities, 1799-1869 », dans Zainab Bahrani, Zeynep Çelik et Edhem Eldem (dir.), *Scramble for the Past. A Story of Archeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, Istanbul 2011, p. 281–329.

Judith Soria, « En attendant l'*iradé* : Les premiers mois du byzantiniste Jean Ebersolt à Constantinople (1907–1908) », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 279–294, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19048 (2ème version)

Les dossiers individuels des archives du service des missions au ministère de l'Instruction publique, les comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et les différentes publications qui en ont résulté fournissent nombres d'informations sur le travail de terrain de Jean Ebersolt[3]. Les lettres qu'il envoya de Constantinople à ses parents sont une source considérable ; elles contiennent les détails de l'organisation et de la mise en œuvre de sa mission. Elles traitent de son travail et de sa vie quotidienne et reflètent la réalité politique à laquelle le chercheur est confronté. Ce dernier séjourna une première fois dans la capitale impériale entre septembre 1907 et octobre 1908, puis à nouveau au cours du deuxième semestre de 1910. En 1911, une autre mission programmée à Constantinople fut reportée du fait qu'Ebersolt était appelé à Saint-Pétersbourg, où il fut chargé de conférences par l'Institut français[4]. Il y retourna cependant en 1912 pour faire aboutir sa recherche sur les églises, puis dans les années suivantes pour mener d'autres projets. La présente contribution ne porte pas tant sur l'apport de ces séjours à la byzantinologie que sur la mission elle-même, sur l'arrivée et l'installation de Jean Ebersolt à Constantinople, sur ses premières démarches[5] ; il s'agit d'observer l'archéologue en prise avec la réalité de son terrain de recherche, les résistances qu'il rencontra et la façon dont il s'y adapta.

« Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'aperçois ». Du Bellay pourrait tout aussi bien s'adresser à l'explorateur de la nouvelle Rome, car à Constantinople non plus, ce que l'on est venu trouver ne se révèle pas d'emblée. Les relations de voyage le disent, la déception escorte bien souvent le voyageur dans sa quête du passé : Edward Clarke, Henri Cornille, l'architecte Antoine-Marie Chenevard, Alexander Van Millingen et d'autres encore mettent en garde contre la désillusion qui attend le voyageur dans l'ancienne Byzance[6]. Jean Ebersolt lui-même, dans un ouvrage qu'il consacre aux récits de voyages en Orient et à Constantinople, relève ce sentiment fréquemment exprimé[7]. La ville est sale et envahie de chiens errants, seules les obélisques et la colonne serpentine, brisée et à demi enterrée, laissent deviner l'emplacement de l'hippodrome, le grand palais n'est plus, les églises sont des mosquées souvent fermées aux étrangers… Il faut donc non

3 Le dossier de Jean Ebersolt n'a pas malheureusement été conservé, mais les dossiers d'Adolphe Thiers (Paris, Archives nationales F/17/17288), architecte qui le rejoignit à Constantinople en août 1908, et de Gustave Mendel (F/17/17243), avec qui il partagea son quotidien au cours de ces années 1907 et 1908, fournissent quelques informations.

4 Dossier Thiers, F/17/17288, Archives nationales.

5 Pour un aperçu critique de son travail, voir Judith Soria, « Jean Ebersolt », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale,* https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ebersolt-jean.html, 2012 [dernier accès : 20.03.2023].

6 Edward Daniel Clarke, *Travels in Various Countries of Europa, Asia and Africa*, Part the second: Greece Egypt and The Holy Land (section the third), Londres 1816, p. 479–523 ; Henri Cornille, *Souvenirs d'Orient, Constantinople, Grèce, Jérusalem, Égypte*, Paris 1836, p. 14 ; Antoine-Marie Chenevard, *Voyage en Grèce et dans le Levant fait en 1843–1844*, Lyon 1849, p. 106–108 ; Alexander Van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople: Their History and Architecture*, Londres 1912, préface p. VIII.

7 Jean Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1918, notamment p. 208 et 220.

seulement de l'érudition, mais aussi une certaine obstination pour dépasser la déception que promet la découverte de la capitale impériale si c'est Byzance que l'on cherche. Lorsque Ebersolt s'y rendit pour la première fois en 1907, il était encore jeune chercheur et apparemment pas dépourvu de ces deux qualités.

Né à Montbéliard en 1879 dans une famille de pasteurs, il fut admis en 1898 comme élève à l'École des chartes à Paris ; il démissionna cependant l'année suivante, « à la suite d'une véritable crise intérieure, écrivit-il dans une lettre adressée au directeur de l'école, pour [se] vouer à la théologie[8] ». Dès 1899 il devint élève de la section des sciences religieuses à l'École pratique des hautes études et en 1902 il était à la fois bachelier en théologie protestante à l'Université de Paris et diplômé de l'École pratique des hautes études à la suite de son mémoire sur *Bérenger de Tours et la controverse sacramentaire*[9]. À la section des sciences religieuses, il suivit la conférence de Jean Réville sur l'histoire de l'Église chrétienne ainsi que celle de Gabriel Millet intitulée « Christianisme byzantin », mais qui concernait en fait surtout l'archéologie et l'histoire de l'art[10]. C'est alors qu'il se familiarisa avec Byzance. Bien qu'ayant renoncé à l'École des chartes pour la théologie, il se tourna ainsi finalement vers une discipline historique, et aborda Byzance aussi bien en historien qu'en archéologue et en historien de l'art, mais jamais en théologien ni même en historien de la religion.

Arrivé à Constantinople fin septembre 1907, Ebersolt emménagea à Péra, sur la rive nord de la Corne d'Or, qui était le centre des affaires et des ambassades et le quartier de résidence des étrangers, des Levantins et des Ottomans non-musulmans[11]. Il y loua une chambre dans une maison tenue par une Anglaise que lui recommanda le Français Gustave Mendel, archéologue et ancien membre de l'École française d'Athènes qui y résidait également depuis plus de trois ans. Les deux hommes ne s'étaient jamais rencontrés avant l'arrivée d'Ebersolt[12]. Ces séjours dans la capitale impériale furent très fructueux : de nombreux projets d'Ebersolt aboutirent à des publications. Sur les églises, objet premier de sa présence à Constantinople, les avancées de ses recherches furent communiquées dès son retour en 1909 puis les années suivantes devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres ou dans le recueil de comptes rendus des missions

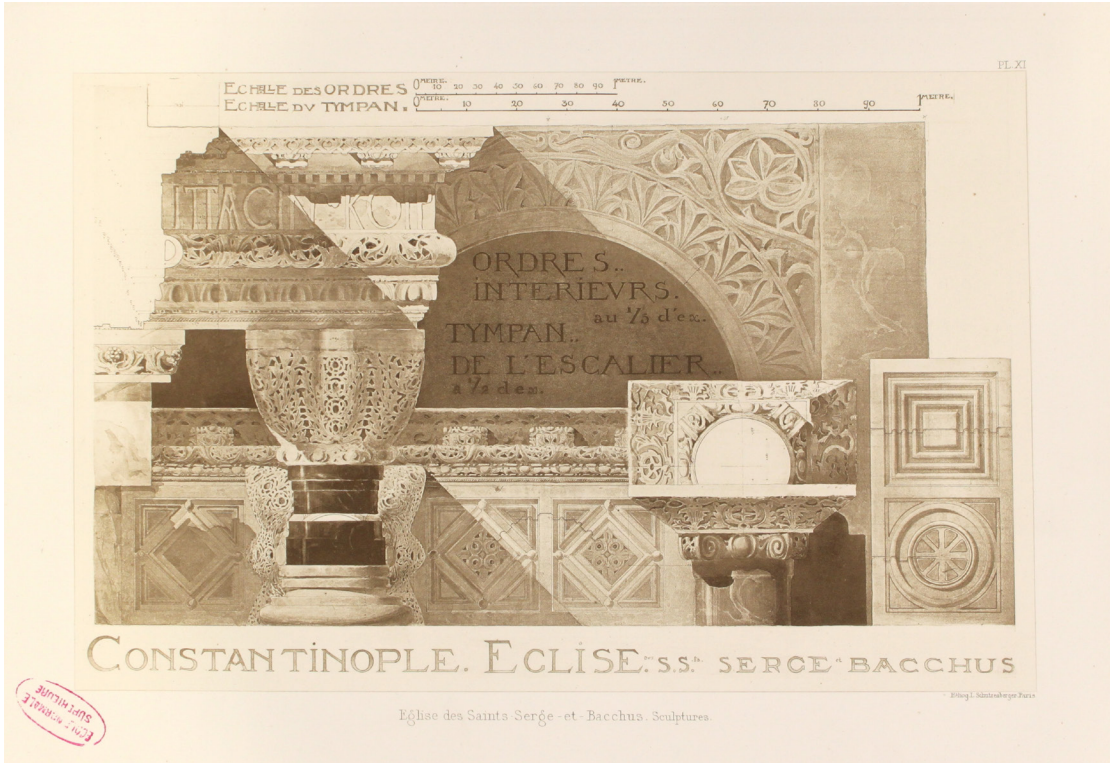
8 Dossier Ebersolt, 93AJ/74, Archives nationales.

9 Jean Ebersolt, *Essai sur Bérenger de Tours et la controverse sacramentaire au XI^e siècle*, Paris 1903.

10 Sur l'enseignement de Gabriel Millet, voir Judith Soria, « Enseigner l'histoire de l'art byzantin en France vers 1900. Le rôle de la "collection chrétienne et byzantine" », dans Marion Lagrange (dir.), *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970)*, Rennes 2107, p. 123–131 ; Judith Soria et Jean-Michel Spieser, « Gabriel Millet », dans Sénéchal et Barbillon (note 5), http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/millet-gabriel.html, 2020 [dernier accès : 28.04.2023].

11 Voir Elisabetta Borromeo, « Galata-Péra », dans François Georgeon, Nicolas Vatin et Gilles Veinstein (dir.), *Dictionnaire de l'Empire Ottoman*, Paris 2015, p. 482–484.

12 En effet, Mendel était à Athènes entre 1898 et 1903, puis à Constantinople dès le début de l'année 1904. Or Ebersolt, qui est son cadet de six ans, n'arriva à Paris de Montbéliard qu'en 1898.



1 Adolphe Thiers, *Constantinople. Église des saints Serge et Bacchus. Ordres intérieurs. Tympan de l'escalier*, dans Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, Les églises de Constantinople, 2 vol., Paris 1913, vol. 2, pl. XI

les plus intéressantes du ministère de l'Instruction publique[13]. Elles aboutirent enfin dans le livre *Les églises de Constantinople*, accompagnées d'un beau volume de planches réalisées par l'architecte Adolphe Thiers, qui parut en 1913 (fig. 1)[14]. Au cours de ce séjour, Ebersolt travailla également à sa thèse de doctorat, consacrée au Grand Palais. Il y proposa une reconstitution de la résidence impériale à partir de l'étude de la topographie du quartier et des quelques substructions encore en place, à la lumière du *Livre des Cérémonies* décrivant le protocole de la cour impériale, composé à la demande de l'empereur Constantin VIII Porphyrogénète au X^e^ siècle. La thèse complémentaire d'Ebersolt

13 Jean Ebersolt, « Étude sur la topographie et les monuments de Constantinople. Mission du Ministère de l'Instruction Publique 1907–1908 », dans *Revue Archéologique* 14, 1909, p. 1–41 ; Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, « Les églises byzantines de Constantinople », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 53/3, 1909, p. 214–217 ; Jean Ebersolt, « Rapport sommaire sur une mission à Constantinople 1910 », dans *Missions scientifiques*, 2e édition, 3, Paris 1911, p. 1–17.

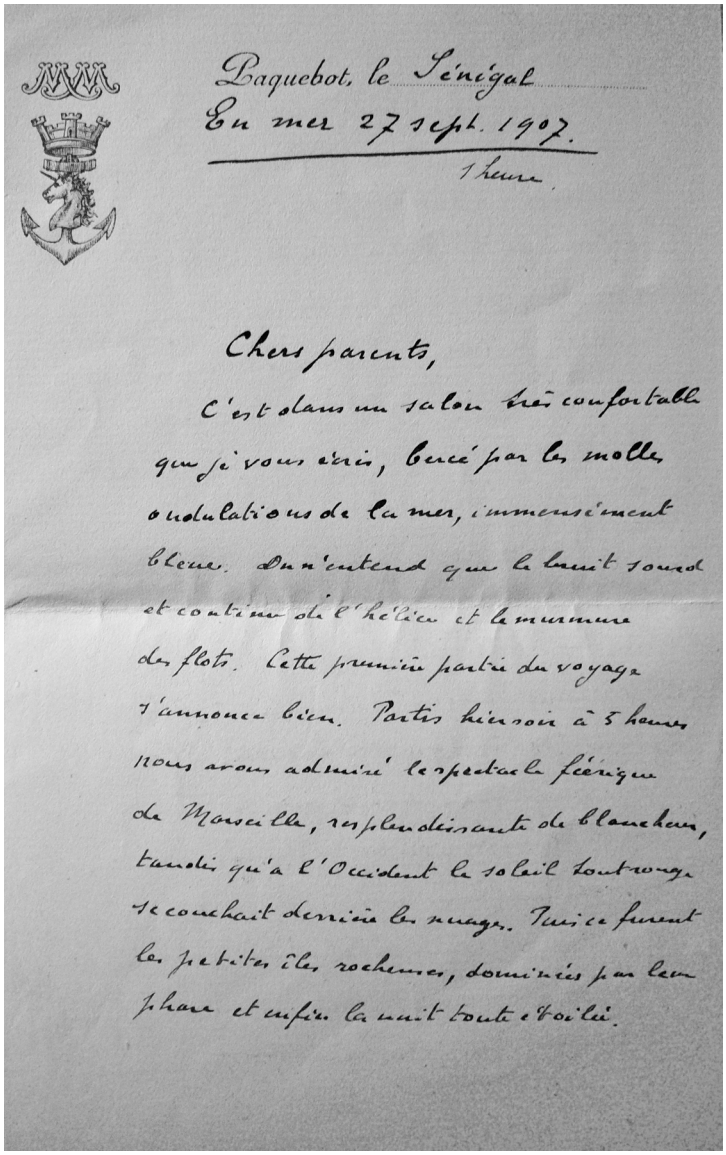
14 Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, *Les Églises de Constantinople*, 2 vol., Paris 1913.

avait pour objet un autre monument emblématique de Constantinople, Sainte-Sophie, qu'il aborda également par le biais du cérémonial impérial en lien avec le Grand Palais. Les deux mémoires furent publiés en 1910, peu de temps après la première année passée à Constantinople[15]. Enfin, une partie de son temps fut consacrée à la publication de matériel conservé au Musée impérial ottoman.

Contrairement à ce que cette productivité pourrait laisser penser, les conditions de travail du Français dans la capitale ottomane ne furent pas d'emblée optimales : alors qu'il était arrivé à Constantinople fin septembre, il n'obtint son *iradé* que le 25 janvier, soit après quatre mois et à la suite de longues tractations. Il dut pour cela manœuvrer entre l'administration française et le régime autoritaire d'Abdülhamid II (1876–1909) qui, reposant sur un strict contrôle de la population, lui laissait peu de chance de parvenir à travailler sans autorisation. Dans ces années-là, lorsque le ministère de l'Instruction publique accordait une mission à Constantinople, le missionnaire se voyait notifier l'acceptation de sa demande et proposer un tarif réduit de 30 pour cent sur le prix du passage entre Marseille et Constantinople, selon un accord avec la Compagnie des messageries maritimes. Systématiquement, une demande était ensuite émise auprès du ministère des Affaires étrangères afin de recommander le missionnaire auprès de l'ambassadeur de la République à Constantinople et d'inviter ce dernier à faire son possible pour faciliter ses démarches et son travail. Une lettre d'introduction était alors remise au missionnaire. Bien que le dossier des missions d'Ebersolt n'ait pas été conservé dans les archives du ministère de l'Instruction publique, il est évident qu'il bénéficia comme les autres de cette procédure. Ses lettres des 27 et 29 septembre et du 2 octobre 1907 sont écrites sur le papier à en-tête de la Compagnie des messageries maritimes et si la lettre d'introduction n'est pas mentionnée directement dans sa correspondance, il informa ses parents avoir été attendu au port par un employé d'ambassade (fig. 2). C'est ce dernier, « à l'uniforme tout brodé d'or, armé d'un sabre et d'un révolver », qui se chargea des formalités[16]. Ebersolt devait ensuite rencontrer l'ambassadeur, mais semble avoir eu des difficultés à cela puisqu'il écrivit d'abord le 6 avoir rendez-vous le lendemain, puis le 30 : « J'ai enfin vu l'ambassadeur. » Alors qu'il attendait de la représentation française à Constantinople un appui auprès des autorités turques pour obtenir l'*iradé*, il se montra déçu de son inaction, se plaignant de manière récurrente de devoir sa mauvaise situation à sa nationalité, les autorités françaises ne faisant selon lui pas assez pour développer la recherche dans l'Empire Ottoman et ne favorisant pas assez leurs ressortissants. Ce qui s'impose sous sa plume est évidemment le meilleur sort réservé aux Allemands, certainement les rivaux principaux des Français. Ainsi écrit-il le 10 décembre :

15 Jean Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris 1910 ; Jean Ebersolt, *Sainte-Sophie de Constantinople. Étude topographique d'après les cérémonies*, Paris 1910.

16 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 6 octobre 1907.



Paquebot, le Sénégal
En mer 27 sept. 1907.
1 heure.

Chers parents,

C'est dans un salon très confortable que je vous écris, bercé par les molles ondulations de la mer, immensément bleue. On n'entend que le bruit sourd et continu de l'hélice et le murmure des flots. Cette première partie du voyage s'annonce bien. Partis hier soir à 5 heures nous avons admiré le spectacle féerique de Marseille, resplendissante de blancheur, tandis qu'à l'Occident le soleil tout rouge se couchait derrière les nuages. Puis ce furent les petites îles rocheuses, dominées par leur phare et enfin la nuit toute étoilée.

2 Jean Ebersolt, lettre à ses parents, 27 septembre 1907, archives familiales, Villefavard (Haute-Vienne)

La situation est toujours la même. [...] Mais c'est navrant de penser que c'est parce qu'on est Français qu'on n'obtient rien. Si j'étais Allemand ou Russe il est probable que je ne serais pas dans une aussi piteuse situation. Du haut en bas l'administration française est la même. On néglige et on méprise tout ce qui n'est pas susceptible de rapporter quelque chose. Si j'étais un comte ou un gros financier il est probable que l'Ambassadeur aurait pris la chose en main et aurait parlé directement au Sultan.

Si la réflexion d'Ebersolt est empreinte d'une amertume qui concerne d'abord sa propre situation, elle peut être mise en lien avec un sentiment partagé sur l'état de l'archéologie française dans l'Empire ottoman. La présence et le dynamisme de cette dernière semblent en effet en recul au moins depuis la dernière décennie du XIX[e] siècle. L'ambassadeur Paul Cambon avait fait le constat de ce déclin en prenant son poste à Constantinople dès 1891. Ayant perçu l'importance de ce domaine dans les luttes d'influence avec les autres puissances européennes, il œuvra pour l'instauration d'une délégation archéologique permanente à Constantinople et s'investit personnellement dans le recrutement de savants français au Musée impérial ottoman[17]. C'est dans ce contexte que Gustave Mendel[18], succédant après une période de vacance à André Joubin qui avait démissionné du poste en 1894[19], avait été attaché officiellement auprès du directeur général du Musée impérial au début de l'année 1904, afin notamment de rédiger le *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople*[20]. Gustave Mendel est par ailleurs l'auteur, en 1912, d'un sévère rapport sur la situation de l'archéologie française dans l'Empire Ottoman[21]. Soumis à l'attention du Directeur de l'enseignement supérieur[22], ce rapport dressait un bilan des activités des Français, région par région. L'auteur passa assez vite sur les travaux effectués à Constantinople, mais prit tout de même soin de mentionner ceux de son ami Ebersolt et de souligner le mérite de ses compatriotes malgré le manque de moyens et, encore une fois, la concurrence étrangère :

> À Constantinople, les travaux à Sainte-Sophie de M. Prost, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, ceux de MM. Ebersolt et Thiers dans les petites églises byzantines, nous assurent une place honorable,

17 Nicole Chevalier, « Peut-on parler d'une archéologie française dans l'Empire ottoman à la veille de la Première Guerre mondiale ? », dans Véronique Krings et Isabelle Tassignon (dir.), *Archéologie dans l'Empire ottoman autour de 1900. Entre politique, économie et science*, Bruxelles / Rome 2004, p. 153–164 ; Annick Fenet, « Paris-Athènes-Constantinople. Rivalités et collaborations archéologiques en Méditerranée orientale à l'aube du XX[e] siècle », dans Martine Poulain, François Queyrel et Gérard Paquot (dir.), *Éclats d'antiques. Sculptures et photographies. Gustave Mendel à Constantinople*, Paris 2013, p. 43–55.

18 Edhem Eldem, « Gustave chez les Turcs », ibid., p. 111-129.

19 Sur la mission d'André Joubin, Xavier du Crest, *De Paris à Istanbul, 1851–1949. Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg 2009, p. 77–102.

20 Gustave Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 3 vol., Constantinople 1912–1914.

21 Dossier Mendel, F/17/17243, Archives nationales. Sur ce rapport, voir Chevalier 2004 (note 17), p. 153–164 et Isabelle Tassignon, « Voyages d'exploration et influence française », dans Véronique Krings et Isabelle Tassignon (dir.), *Archéologie dans l'Empire ottoman autour de 1900. Entre politique, économie et science*, Bruxelles / Rome 2004, p. 165–179.

22 Le directeur de l'enseignement supérieur est à ce moment Charles Bayet, ancien membre des Écoles de Rome et d'Athènes et historien de l'art de Byzance : Judith Soria et Jean-Michel Spieser, « Charles Bayet », dans Sénéchal et Barbillon (note 5), https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bayet-charles.html, 2020 [dernier accès : 08.02.2021].

même à côté de ceux que poursuit l'Institut archéologique russe avec des moyens beaucoup plus considérables[23].

Cette concurrence avec les autres pays européens put d'ailleurs être utilisée par les chercheurs français pour motiver leurs demandes de mission. Ainsi l'architecte Adolphe Thiers, qui rejoignit Ebersolt à Constantinople à la fin de l'été 1908 pour faire le relevé des plans et des élévations des églises, mit-il en avant dans chacune de ses demandes adressées au ministère l'urgence de terminer son travail et d'aboutir à la publication avant d'être pris de court par des savants étrangers[24]. C'est d'ailleurs ce qui arriva finalement, puisque l'Anglais Alexander Van Milligen publia quelques mois avant eux son ouvrage très complet sur les églises de Constantinople[25].

« On se heurte à un refus catégorique », écrit encore Jean Ebersolt le 6 octobre 1907, cette fois à propos de l'opposition de principe des autorités ottomanes à propos du travail dans les mosquées pour lequel il attendait son autorisation : « Toutes les mosquées demeurent fermées aux étrangers[26] ». Le gouvernement impérial avait de fait cessé depuis peu d'autoriser la visite des mosquées par les étrangers non musulmans. Les ressortissants devaient dorénavant s'adresser à leur ambassade pour tenter d'obtenir une autorisation[27].

23 « Rapport Mendel », Dossier Mendel, F/17/17243, Archives nationales.

24 Par exemple dans sa demande du 27 mars 1910 adressée au Ministre de l'Instruction publique : « Depuis mon retour, en janvier 1909, j'ai hâté le plus possible l'élaboration de tous les dessins relatifs à ces relevés, afin que la publication de tous ces documents, pour la plupart inédits et constituant un exposé complet de l'histoire de l'architecture religieuse à Byzance, n'en souffrit pas et ne fut pas devancée par la publication, toujours possible d'œuvres d'instituts étrangers, rivaux, et moins favorisés par les autorisations accordées libéralement par les Turcs aux Français. » Dossier Thiers, F/17/17288 Archives nationales.

25 Van Millingen 1912 (note 6). Ebersolt avait rencontré Van Milligen à Constantinople, en août 1912, donc très peu de temps avant la publication de cet ouvrage. Voir la lettre de Jean Ebersolt à ses parents du 27 août 1912 : « Dimanche dernier je suis allé passer l'après-midi à Rouméli-Hissar, chez un érudit anglais qui s'occupe des mêmes études que moi. Il habite une maison d'où l'on domine le Bosphore. M. Van Millingen – c'est son nom – désirait depuis longtemps me voir et nous avons causé tout l'après-midi. On a pris du thé au jardin en compagnie d'Anglais et d'Anglaises. »

26 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 6 octobre 1907.

27 Un guide touristique des années 1880 donne des indications précises pour la visite des grandes mosquées dont Hagía Sofia, en précisant le tarif selon la saison etc. En 1896, un autre précise que des permissions doivent être demandées pour visiter Topkapı, le trésor impérial et Dolmabahçe, mais ne donne pas d'indication de ce type pour les moquées. Un troisième guide datant de 1908 témoigne du changement et la difficulté est nettement soulignée : « Admission to the principal mosques cannot now be obtained by Christians except through their Ambassador, and even then the necessary permission may be withheld. » Voir respectivement : *Guide de Constantinople, avec une introduction historique, un plan colorié de la ville (Stamboul, Galata, Pera, Scutari) et une carte du Bosphore*, Constantinople, sans date, p. 11–12 ; Henry Lunn, *How to Visit the Mediterranean. A Guide-Book to Jerusalem, Cairo, Constantinople, Athens*, Londres 1896, p. 125 ; *Guide to Greece, the Archipelago, Constantinople, the Coasts of Asia Minor, Crete and Cyprus*, Londres 1908, p. 139.

L'intérêt patrimonial qui se développait alors dans l'Empire ottoman fut en premier lieu une réaction à l'intérêt des pays occidentaux pour l'archéologie et concerna d'abord la préservation des antiquités[28]. En 1884, l'Empire s'était doté d'un règlement visant à la protection du matériel présent sur son sol et à sa conservation[29]. L'une de ses finalités était de mettre un terme à la spoliation et à l'exportation vers l'Europe occidentale du produit des fouilles des missions étrangères. Les lieux de culte ne furent donc pas concernés par ce premier mouvement. La plupart des anciennes églises ayant été converties en mosquées dès la conquête de Mehmet II en 1453 ou très peu de temps après, et, surtout dans le cas de l'emblématique Sainte-Sophie, afin de marquer l'installation du conquérant, elles étaient moins considérées comme des monuments que comme des lieux de culte en activité[30]. En outre, le passé chrétien et grec de Constantinople, représenté en premier lieu par ces églises, ne pouvait servir l'identité et l'autorité de l'Empire ottoman que si le régime parvenait à en maintenir les vestiges dans la position dans laquelle la conquête les avait mis : comme le fait remarquer Robert Ousterhout, continuer d'utiliser les anciennes églises comme mosquées et les garder fermées aux étrangers était un excellent moyen pour cela[31].

En attendant d'obtenir l'autorisation qui tardait, Ebersolt tenta de dépasser sa déception en travaillant à ses autres projets, notamment sa thèse, et en en formant de nouveaux. Il prospecta par exemple vers le Musée impérial, où travaillait Gustave Mendel. Les deux hommes s'entendaient bien, malgré une vexation à laquelle Ebersolt dut faire face au sujet justement d'un projet de collaboration au catalogue des sculptures du musée qui n'aboutit pas. On apprend en effet dans une lettre que Mendel, chargé de ce catalogue, l'avait sollicité pour y participer, avant sans doute de changer d'avis :

> Ajoutez à cela que Mendel qui m'avait demandé ma collaboration pour le catalogue du Musée a repris sa parole. Il fera aussi le catalogue des antiquités chrétiennes. Et cependant j'ai sa lettre où il me remerciait de ma collaboration se disant mal au courant des questions d'archéologie byzantine. Cela a

28 Zainab Bahrani, Zeynep Çelik et Edhem Eldem (dir.), *Scramble for the Past. A Story of Archeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, Istanbul 2011, p. 31–32 ; Stéphane Yerasimos, « Le discours sur la protection du patrimoine en Turquie des *Tanzimat* à nos jours », dans *European Journal of Turkish Studies* 19, 2014, http://journals.openedition.org/ejts/5090 [dernier accès : 28.04.2023].

29 Salomon Reinach a publié une version française de cette loi telle qu'elle est parue dans La Turquie, journal français de Constantinople le 1er mars 1884, mais annotée de ses commentaires : Salomon Reinach, « Loi sur les antiquités », dans *Revue archéologique* 1, 1884, p. 335–345.

30 Les conversions d'églises en mosquées qui suivirent dans les décennies et siècles suivants se firent à mesure que la population chrétienne diminuait et qu'augmentait la population musulmane. Voir Süleyman Kırımtayıf, *Converted Byzantine Churches in Istanbul: Their Transformation into Mosques and Masjids*, Istanbul 2001.

31 Robert Ousterhout, « The Rediscovery of Constantinople and the Beginnings of Byzantine Archaeology. A Historiographic Survey », dans Bahrani, Çelik et Eldem 2011 (note 28), p. 181–211, ici p. 182.

> amené naturellement du froid dans nos relations et m'a douloureusement affecté. Il n'y a qu'à en prendre son parti, mais il est de ces choses qu'on n'oublie pas[32].

Il ne semble cependant pas y avoir eu de brouille durable entre les deux hommes : Mendel est mentionné dans pratiquement toutes les lettres qu'Ebersolt envoie à ses parents, rendant compte d'une vie quotidienne commune et amicale. Les deux jeunes hommes partageaient leurs soirées : ils dînaient, lisaient les journaux au restaurant, faisaient ensemble une promenade digestive et certaines visites officielles, comme celle au grand Vizir, relatée dans une lettre de janvier 1908. S'il ne participa pas au catalogue des sculptures, Ebersolt se vit tout de même confier du matériel des collections du Musée impérial qui l'occupa pendant l'attente de l'*iradé* et au delà.

Lorsque Osman Hamdi Bey devint directeur du Musée impérial en 1881, les collections étaient encore assez pauvres et peu organisées[33]. La promulgation en 1884 de la loi sur les antiquités, dont il fut l'auteur, eut notamment pour effet d'enrichir ces collections. Très vite le directeur s'attacha les services de spécialistes étrangers pour que soit mené un travail scientifique, comme l'atteste la présence de plusieurs Français dans l'histoire de l'institution. En 1882, alors qu'il était membre de l'École française d'Athènes, Salomon Reinach composa le premier catalogue du Musée impérial ottoman[34] ; André Joubin qui avait précédé Mendel comme archéologue employé du musée avait, avant de démissionner, réalisé plusieurs catalogues sommaires et livrets de présentation des collections[35]. La participation d'Ebersolt n'est donc en rien isolée, bien que contrairement à celles de ses prédécesseurs, elle se fit semble-t-il en dehors de la diplomatie française. Il faut dire qu'ayant renoncé à l'école des Chartes pour la théologie et l'histoire des religions, Jean Ebersolt n'avait pas de formation en archéologie et n'avait pas été membre de l'École française d'Athènes. Il est possible qu'à une époque qui vit l'aboutissement de la professionnalisation de l'archéologie et de l'histoire de l'art, cela ait joué en sa défaveur[36]. Si l'on connait son travail sur les collections du Musée de Constantinople par un certain nombre

32 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 30 octobre 1907.

33 Zeynep Kızıltan, « Les musées archéologiques d'Istanbul, d'hier à aujourd'hui », dans Poulain, Queyrel et Paquot 2013 (note 17), p. 22–41.

34 Salomon Reinach, *Catalogue du Musée impérial d'antiquités*, cat. coll. Constantinople, Musée impérial ottoman, Constantinople 1882.

35 André Joubin, *Catalogue des sculptures grecques, romaines, byzantines et franques*, cat. coll. Constantinople, Musée impérial ottoman, Constantinople 1893 ; id., *Monuments funéraires. Catalogue sommaire*, cat. coll. Constantinople, Musée impérial ottoman, Constantinople 1893 ; id., *Bronzes et bijoux. Catalogue sommaire*, cat. coll. Constantinople, Musée impérial ottoman, Constantinople 1898.

36 En dépit de ses nombreuses missions et publications, Jean Ebersolt est en effet toujours resté légèrement à la marge des grandes institutions. Ainsi, il ne se verra proposer un poste d'enseignement en Belgique que quelques mois avant sa mort, à l'âge de 54 ans : « Jean Ebersolt. Nécrologie », dans *Byzantion* 8, 1933, p. 800–805.

de publications les concernant, la correspondance d'Ebersolt nous apprend peu sur cette collaboration[37]. Dès le 26 novembre, il mentionne les sceaux byzantins sur lesquels il travaille et laisse penser qu'il ne doit qu'à lui-même qu'ils lui soient finalement confiés : il écrit en effet avoir « pu obtenir avec beaucoup de diplomatie d'étudier quelques sceaux byzantins qui [l]'intéressent[38]. » Il avait indiqué précédemment être « chaudement recommandé » auprès du directeur du Musée impérial, sans préciser de qui venait cette recommandation. Cela ne semble pas avoir été Mendel, pourtant bien placé pour cela, mais cela peut avoir été Gustave Schlumberger « qui avait bien voulu signaler à [son] attention la collection de bulles byzantines que possèdent les musées Impériaux Ottomans[39] ». En décembre 1907 s'ajoutent les marbres byzantins, qui ne seront publiés qu'en 1913[40] ; puis Ebersolt mentionne en mai 1908 des céramiques byzantines qu'il publiera dans le *Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes*[41]. Cette première année à Constantinople fut donc particulièrement féconde en travaux sur les collections du musée.

Ces activités ne lui firent pourtant pas perdre de vue le travail pour lequel il était d'abord venu à Constantinople et pour lequel il attendit plusieurs mois l'*iradé* nécessaire. Aussi une partie de son temps fut-il consacré aux repérages topographiques et à la localisation des églises, voire à des tentatives de contourner l'interdiction d'entrer dans les mosquées. Sa correspondance des premiers mois à Constantinople regorge d'anecdotes mettant en avant les difficultés du travail de terrain dans la ville, d'autant plus que celui-ci se fait sans autorisation. Il écrit par exemple préférer travailler dans les quartiers calmes, où « l'on peut prendre des notes tout à loisir sur les choses que l'on voit, sans recevoir de pierres de gamins et sans être arrêté par les policiers. » Ce à quoi il ajoute avec flegme : « Ce sont les petits à côté du métier, dont il faut bien s'accommoder[42]. » Les aventuriers et autres archéologues connaissent bien ces aléas : les réactions de la population qui empêche ou complique la prise de notes et le dessin des monuments sont en effet mentionnés par les prédécesseurs d'Ebersolt à Constantinople. Ainsi Guillaume-Joseph Grelot, qui visita la ville au XVII^{e} siècle, décrit-il les « grands perils que l'on sçait qu'il y a de dessiner en Turquie », qui ne l'empêchèrent pourtant pas de rapporter nombre de plans et relevés[43]. Au milieu du XIX^{e} siècle, l'architecte Antoine-Marie Chenevard, fut également confronté

37 Jean Ebersolt, *Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes du musée de Constantinople*, Constantinople, 1910 ; Jean Ebersolt, « Le Trésor de Stûmâ au Musée de Constantinople », dans *Revue Archéologique* 4^{e} série / 17, 1911, p. 407–419 ; Jean Ebersolt, « Sculptures chrétiennes inédites du Musée de Constantinople », dans *Revue Archéologique* 4^{e} série / 21, 1913, p. 333–339 ; Jean Ebersolt, « Sceaux byzantins du musée de Constantinople », dans *Revue numismatique* 4^{e} série / 18, 1914, p. 207–243 et 377–409.

38 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 26 novembre 1907.

39 Ebersolt 1914 (note 37).

40 Jean Ebersolt, « Sculptures chrétiennes inédites du Musée de Constantinople », dans *Revue archéologique* 1, Paris 1913, p. 333-339.

41 Ebersolt 1910 (note 37).

42 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 20 octobre 1907.

43 Guillaume-Joseph Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, Paris 1681, avis au lecteur.

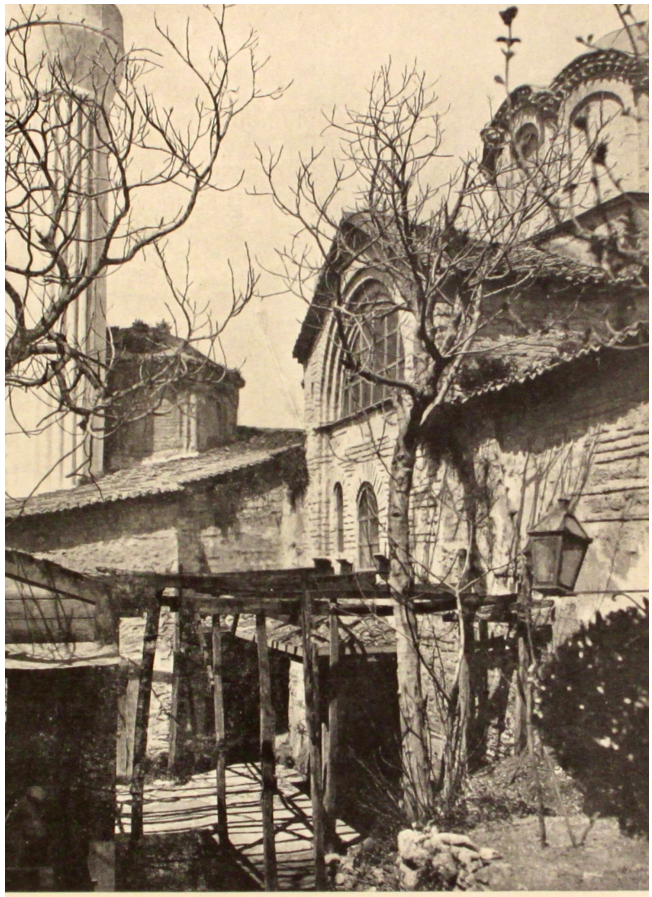


Fig. 74. — Façade latérale.

3 Jean Ebersolt, *église-mosquée de Véfa, façade latérale*, dans Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, *Les églises de Constantinople*, 2 vol., Paris 1913, vol. 1, p. 155

à ce « péril » : après avoir vanté la beauté des monuments, il met en garde : « Mais malheur à vous, si vous essayez d'en esquisser l'aspect : de jeunes Turcs vous assailleront [sic] à coups de pierres, ou envelopperont de telle sorte que vos regards ne pourront se faire jour[44]. » Ebersolt cherche également à photographier discrètement les monuments, tâche pour laquelle lui manque un appareil de petite taille, qu'il empruntera finalement à son père. Cela lui permit de faire de nombreuses photographies, qui serviront à l'illustration de l'ouvrage paru en 1913 (fig. 3).

La tentation était grande de s'introduire malgré tout dans les mosquées : Ebersolt s'y risqua quelques fois, sans beaucoup de succès. La première tentative concerna le principal édifice religieux de Constantinople, Sainte-Sophie, sur laquelle portait sa

44 Chenevard 1849 (note 6), p. 14, voir aussi p. 114-115.

thèse complémentaire. Ayasofya Camii avait certainement un statut particulier qui tirait son origine de l'importance monumentale aussi bien qu'institutionnelle qu'elle conserva depuis sa construction jusqu'à la conquête. Dès le lendemain de l'entrée dans la ville des Ottomans en mai 1453, la grande prière fut organisée dans la Grande Église qui devint dès lors Grande Mosquée. La construction du Nouveau Palais (Yeni Sarayı, appelé plus tard Topkapı) à proximité pérennisa le lien que les empereurs byzantins avaient instauré entre l'église et le Grand Palais. Il se maintint jusqu'en 1853, date à laquelle Topkapı fut finalement abandonné au profit du palais de Dolmabahçe, construit au bord du Bosphore. Sainte-Sophie avait conservé le titre de Grande Mosquée jusqu'à sa désaffectation et sa transformation en musée en 1933[45]. Ebersolt ne parvint à pénétrer dans le temple qu'en se déguisant : « Depuis hier je suis Turc ou plutôt j'ai essayé d'en prendre les apparences. Il me tardait de voir le Ramazan finir pour aller rendre visite à Sainte-Sophie [...]. Je me coiffais d'un fez, me chaussais de caoutchoucs et je m'acheminais à deux heures vers le temple de la Sagesse divine.[46] » Le travestissement devait pourtant laisser à désirer puisque s'étant fait repérer, il dut rapidement sortir du monument : « Mais un prêtre m'accoste en turc et devinant à qui il avait affaire, il me montre d'un geste énergique la porte. Je compris immédiatement ; le fanatisme de ses yeux étincelants en disait assez.[47] » Un mois plus tard, en décembre, il essaya de s'introduire dans d'autres mosquées, cette fois avec l'aide d'un compagnon turcophone :

> Il faut employer des ruses d'apache pour voir quelque chose. Ainsi aujourd'hui je me suis promené avec un Français qui habite depuis 18 ans le pays. C'est un professeur qui donne des leçons à un fils de pacha. Très bon homme qui m'avait été recommandé par Mendel. Coiffés du fez et chaussés de galoches, nous nous sommes glissés derrière deux ou trois mosquées pour les voir et on a pu pénétrer dans une ou deux autres. Quand quelqu'un venait il engageait la conversation et pendant ce temps je prenais des notes furtivement. Mais nous n'avons pas pu entrer à Sainte-Sophie par une porte dérobée. Un imam nous a arrêté. Il paraît que le grand sanctuaire est peuplé d'espions[48].

45 Ayasofya fut à nouveau ouverte au culte en 2020. Sur l'histoire du monument à l'époque ottomane voir Gülru Necipoglu-Kafadar, « The Life of an Imperial Monument. Hagia Sophia After Byzantium », dans Robert Mark et Ahmet S. Çakmak (dir.), *Hagia Sophia. From the Age of Justinian to the Present*, Cambridge 1992, p. 195–225, et Robert S. Nelson, *Hagia Sophia, 1850 – 1950. Holy Wisdom Modern Monument*, Chicago 2004. Voir aussi Halil İnalcık, « The Policy of Mehmed II Toward the Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City », dans *Dumbarton Oaks Papers* 23–24, 1969–1970, p. 229–240.

46 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 11 novembre 1907.

47 Idem, 14 novembre 1907.

48 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 22 décembre 1907.

Jean Ebersolt ne fut pas le premier Occidental à user de diverses ruses pour visiter Sainte-Sophie. Guillaume-Joseph Grelot narra également comment il put s'introduire dans le temple en dépit de l'interdiction pour les chrétiens de dépasser le narthex :

> Les grandes difficultez qu'il y a pour un Chrétien d'entrer dans cette Mosquée, ne vous doivent pas faire douter de l'exactitude des crayons que j'en ay tirez, l'habit, la barbe, & la langue Turque dont je me servois, me donnoient souvent l'entrée des lieux qui estoient fermez à bien du monde. Et lors que la difficulté estoit grande, je joignois à ces avantages, l'adresse, l'intrigue et les presens[49].

Le diplomate François Pouqueville, qui se rendit à Constantinople autour de 1800, raconte quant à lui avoir soudoyé un imam afin de pénétrer dans la grande Mosquée[50]. La présence d'espions dans le sanctuaire, mentionnée par Ebersolt, est notoire : sous le Sultan Abdülhamid II fut en effet développé un important système d'information et d'espionnage qui visait la population[51]. Ces espions (*hafiye*) étaient particulièrement nombreux dans les cafés, mais occupaient également les lieux de culte et tous autres lieux de rassemblement[52]. Les archéologues étrangers n'étaient évidemment pas les premiers concernés par cette surveillance, mais elle ne leur facilitait pas la tâche. Par ailleurs, souligner les difficultés rencontrées sur le terrain dans la correspondance ou les récits de voyage est somme toute habituel et peut notamment accroître la valeur des informations et du matériel récoltés malgré tout.

Jean Ebersolt se trouvait alors dans une impasse : son propre gouvernement était apparemment peu enclin à agir pour lui et le gouvernement ottoman cherchait de toute évidence à se montrer ferme. C'est en manœuvrant du côté de la hiérarchie impériale qu'il finit cependant par débloquer la situation. Il multiplia pour cela les démarches auprès de différentes institutions. Après les visites à l'Ambassade de France, où on ne le lui avait guère donné d'espoir, il rencontra le directeur du Musée impérial, Osman Hamdi Bey. Avant même d'espérer une proposition de publication scientifique de collections conservées au musée, il attendait de lui qu'il présentât son cas à l'ambassadeur. Là encore cependant, il dut faire face à une déception, car le directeur du musée ne déploya pas l'énergie promise pour lui venir en aide. Début décembre, Ebersolt informa ses parents qu'il avait

49 Grelot 1681 (note 43), avis au lecteur.

50 François-Charles-Hugues-Laurent Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, 3 vol., Paris 1805, vol. 2, p. 113.

51 François Georgeons, *Abbdulhamid II le sultan calife*, Paris 2003, p. 159–164 ; Noémi Lévy-Aksu, *Ordre et désordres dans l'Istanbul ottomane (1879-1909)*, Paris 2013, p. 62–65, 161–164 et *passim*.

52 Lévy-Aksu 2013 (note 51), p. 64–66.

« écrit au ministère pour qu'on entreprenne de nouvelles démarches et pour dégager [sa] responsabilité » et se félicita de la réaction immédiate du ministère de l'Instruction, qui serait entré en contact avec le ministère des Affaires étrangères ; ce dernier aurait alors donné des instructions télégraphiques à l'ambassadeur. En l'absence du dossier Ebersolt aux archives, ces échanges entre les ministères ne sont malheureusement pas mieux documentés. Ils ne semblent pas avoir fait évoluer la situation. Aussi Ebersolt décida-t-il de s'adresser également à la hiérarchie impériale. Il demanda donc une audience au Grand Vizir, alors Mehmet Ferid pacha, l'obtint et s'y rendit avec Gustave Mendel :

> Aussi sommes-nous retournés avec Mendel chez le Grand Vizir qui a daigné nous recevoir. Nous montons le grand escalier du Vizirat et Mendel me fait observer non sans justesse qu'il est plus facile d'être reçu en Turquie par son Altesse qu'en France par le Président du Conseil. Puis nous traversons une série de pièces à divans, joliment tapissées de vert avec de jolies tables turques et ornées de faïences musulmanes et son Altesse nous reçoit dans son cabinet de travail, très moderne. Nous lui expliquons de quoi il s'agit. Il a l'air de s'intéresser et nous demande pourquoi l'on m'a refusé l'*iradé*. Mais il n'attend pas que nous répondions à cette question embarrassante et il me dit de lui envoyer le jour même la liste des mosquées que je désirerais étudier. Je la lui portai le jour même à la Sublime Porte et j'espère que la Porte qui est sublime, le sera aussi pour moi.

La suite de la lettre montre le double plaisir que serait pour les deux Français l'obtention de cet *iradé*. Outre l'autorisation de travailler qu'Ebersolt attend avec impatience, la satisfaction d'y parvenir en ayant contourné la représentation française est clairement exprimée : « Mendel a bon espoir et désirerait voir la chose aboutir pour couvrir de confusion l'Ambassade. À part Boppe, le personnel diplomatique est ici navrant. » Quelques jours plus tard, la bonne nouvelle arrive enfin :

> Je vous ai raconté notre visite au Grand Vizir. Nous y sommes retournés il y a huit jours à la grande fête musulmane, le Courban Baïram [sic]. Nous voulions présenter nos vœux à Son Altesse. On nous introduisit avec beaucoup d'autres personnes dans un salon assez lumineux, dont le sol était recouvert de beaux tapis d'Orient. [...] Son Altesse entre et aussitôt les Turcs se mettent à faire leur grand salut de cérémonie, le « je baise la poussière de vos pieds », qui consiste à se baisser en portant la main aux pieds de la personne qu'on salue et à se relever en portant la main sur le cœur, puis sur le front. En passant devant nous il nous dit que l'*iradé* est signé et nous nous inclinons cérémonieusement ; il nous serre la main[53].

53 Lettre de Jean Ebersolt à ses parents, 25 janvier 1908.

Ce dénouement trahit sans doute les véritables raisons du délai avec lequel l'*iradé* fut signé : les réticences de l'administration impériale à accorder une telle autorisation reposaient non tant sur des raisons objectives et argumentées que, plus probablement, sur la volonté d'asseoir l'autorité du régime dans ce domaine. En outre, le cérémonial décrit par Ebersolt permit au Vizir la mise en scène de son pouvoir et finalement de sa magnanimité.

Ce n'est qu'après presque quatre mois de tractations qu'Ebersolt fut en mesure de travailler dans les mosquées, ce qui était la raison principale de sa présence à Constantinople. Il œuvra quotidiennement dans ces édifices et sollicita auprès du ministère de l'Instruction publique l'assistance d'un architecte. C'est Adolphe Thiers qui le rejoignit en août 1908, puis au cours des voyages suivants, et effectua les relevés des plans et des élévations des églises byzantines qui figurent dans le volume de planches de leur ouvrage[54].

Les lettres envoyées par Ebersolt à sa famille permettent de retracer assez précisément son activité à Constantinople et d'appréhender les à-côté de la science en train de se faire, dans leur déploiement le plus trivial. Ebersolt s'y fait également l'écho au quotidien de l'atmosphère dans la capitale au cours de la dernière année du sultanat d'Abdülhamid II, de la surveillance policière qu'il constate dans la ville, et de l'ambiance de suspicion qui règne et qu'il déplore. On constate qu'Ebersolt reçut bien peu de soutien de la part des institutions françaises, à une époque où la Troisième République était pourtant obsédée, en matière d'archéologie comme en d'autres, par l'influence qu'elle espérait imposer dans l'Empire ottoman au détriment de ses rivaux.

54 Ebersolt et Thiers 1913 (note 14), vol. 2.

Images p. 278 et ci-contre : Adolphe Thiers, *Constantinople. Église des saints Serge et Bacchus. Ordres intérieurs. Tympan de l'escalier*, dans Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, Les églises de Constantinople, 2 vol., Paris 1913, vol. 2, pl. XI (détails fig. 1, p. 282)

1METRE.

40 50 60 70 80 90 1METRE.





La mise en œuvre de la sculpture gothique à l'époque de la reproduction photographique

Jacqueline E. Jung

« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » – le célèbre essai de Walter Benjamin parut pour la première fois, en français, dans le volume de 1936 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*[1]. Son auteur, qui mourut exactement quatre ans plus tard, n'imaginait certainement pas le statut emblématique qu'acquerrait cet écrit grâce à ses nombreuses éditions, traductions, interprétations et critiques ultérieures. Le présent article s'appuie sur cet essai pour réfléchir sur les médiations à travers lesquelles la modernité a perçu la sculpture gothique, un genre de l'art médiéval qui contribua grandement à la formation de l'histoire de l'art en tant que discipline au XIX^e^ siècle et au développement des discours nationalistes au XX^e^ siècle[2]. Je traiterai de quelques formes déterminantes de représentation photographique qui apparurent à l'époque où Benjamin écrivait – c'est-à-dire dans les décennies qui s'écoulèrent pendant les deux guerres mondiales et entre elles – et qui ont enseigné à des générations de spectateurs et spectatrices à voir la sculpture gothique. Je proposerai ensuite quelques perspectives nées de mes propres observations des monuments *in situ*. De nouvelles méthodes de médiation peuvent produire de nouvelles manières de comprendre les œuvres d'art ; si nous voulons nous faire une idée juste de la manière dont les gens du passé vivaient leur culture visuelle, il nous faut être attentifs aux moyens de reproduction et aux divers points de vue au travers desquels nous la voyons à notre époque.

Traduit de l'anglais par Béatrice Bonne. Une version plus développée de cet essai est parue sous le titre « The Work of Gothic Sculpture in the Age of Photographic Reproduction », dans Pamela Patton et Henry D. Schilb (dir.), *The Lives and Afterlives of Medieval Iconography*, University Park 2021, p. 161–194.

1 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Zeitschrift für Sozialforschung* V, 1936, p. 40–68 ; la traduction française de la seconde version (éd. originale en allemand 1955), utilisée ici, est Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (éd.), *Walter Benjamin. Œuvres III*, Paris 2000, p. 269–316.

2 Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris 2012 (Passages, 43), p. 143–228 (« Le gothique, un enjeu national »).

Jacqueline E. Jung, « La mise en œuvre de la sculpture gothique à l'époque de la reproduction photographique », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 297–323, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19049 (2ème version)

Richard Hamann en France

Commençons l'histoire *in medias res* – en octobre 1940, cinq mois après que les Nazis eurent envahi la France et un mois après que Walter Benjamin (1892–1940), cherchant à fuir celle-ci, son pays d'adoption, pour l'Amérique, eut mis fin à ses jours avec une dose fatale de morphine[3]. En ce temps de profonde tourmente politique, l'historien d'art Richard Hamann (1879–1961) se trouvait exceptionnellement occupé[4]. Bien qu'il fût en congé de son enseignement à l'université de Marbourg, son travail sur les archives photographiques qu'il y avait constituées s'était intensifié. Il venait tout juste de terminer, dans la région de la Baltique russe, une urgente campagne photographique dont l'objectif était de documenter « les monuments mobiliers et immobiliers d'origine allemande » avant que les forces soviétiques ne s'emparent de ce territoire[5]. Tandis que l'Allemagne perdait du terrain à l'Est, les Nazis revendiquaient la plus grande partie de la France, et Hamann fut enrôlé par les hauts gradés du parti pour prendre en photo les grands monuments médiévaux du pays[6]. Le but conservatoire ostensible de cette mission, telle qu'elle fut présentée au public – à savoir documenter l'architecture qui risquait de subir des dommages de guerre – était démenti par la rhétorique militariste qui imprégnait les rapports officiels. Ceux-ci décrivaient les seize photographes experts rassemblés par Hamann (principalement parmi ses étudiants) comme des « soldats obéissant aux ordres de leurs chefs de troupe » : divisés en quatre groupes et armés d'un lourd équipement photographique, ils se rendirent dans divers départements de la France[7]. Hamann se comportait comme une sorte de *Kommandant*, dirigeant les mouvements de ses troupes et analysant leurs résultats. D'un coût considérable, ce projet – qui s'étendit jusqu'à avril 1942, soit une année entière au-delà du temps prévu – fut financé par le ministère de la Science, de l'Éducation et de la Culture du Reich, avec des fonds spéciaux réservés par Hitler lui-même. Les équipes faisaient parvenir leurs négatifs photographiques à un bureau des opérations spéciales à Paris où Hamann et ses associés étaient en mesure de les évaluer, de les imprimer, de les organiser et de les cataloguer. Ils renvoyaient à leur tour les négatifs à la principale archive photographique, celle de Marburg, et distribuaient des tirages des meilleures photos à d'autres départements allemands d'histoire de l'art[8].

---

3 Howard Eiland et Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge 2014, p. 647–676.

4 Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009, p. 186–206 ; Judith Tralles, « Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges », dans Nicola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael H. Spenger (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, p. 263–282.

5 Tralles 2005 (note 4), p. 265. Pour les documents concernant les campagnes photographiques, voir Anne Christine Nagel, *Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus. Dokumente zu ihrer Geschichte*, Stuttgart 2000, p. 404–416.

6 Voir Tralles 2005 (note 4), p. 269.

7 Matyssek 2009 (note 4), p. 198. Nagel 2000 (note 5), document 227, p. 407–416.

8 Pour les activités de l'institut de Marbourg à cette époque, voir Michael H. Sprenger, « Das Kunstgeschichtliche



1 Chartres, cathédrale, intérieur, photographie prise sous la direction de Richard Hamann, 1940/1941

Bien que ce projet fût mené par des experts formés à porter un regard très subtil et raffiné sur l'architecture ancienne, son ambition n'était pas simplement académique mais profondément politique ; il s'agissait d'un acte d'appropriation culturelle. Prendre des photos, c'était prendre les édifices. Non seulement les photographes travaillaient pour documenter les moindres recoins des églises, mais ils tirèrent également parti du contrôle sans précédent qu'ils avaient des espaces. L'équipe responsable de la cathédrale de Chartres réalisa un grand coup lorsqu'elle eut l'opportunité de débarrasser la nef des chaises qu'elle renfermait d'ordinaire, tâche qu'elle accomplit avec l'aide de trente-cinq prisonniers de guerre français[9]. Il n'en résulta pas seulement les premières bonnes photographies du labyrinthe de Chartres, mais aussi une série de vues expressives et éloquentes de l'architecture (fig. 1). Désencombré du mobilier, l'intérieur put apparaître comme une série de compositions de lignes et de volumes prises dans une sorte d'équilibre classique et baignées de la lumière douce et relativement égale diffusée par les fenêtres incolores

Seminar und das Preußische Forschungsinstitut der Marburger Universität im Nationalsozialismus », dans Doll, Fuhrmeister et Spenger 2005 (note 4), p. 71–84.

9 Tralles 2005 (note 4), p. 273.

qui avaient remplacé les vitraux durant la guerre[10]. Cette esthétique nette, d'un modernisme épuré, informa les plus puissantes interprétations du gothique dans les écrits de l'après-guerre. L'ouvrage classique de Hans Jantzen sur l'art gothique, par exemple, paru en allemand en 1957, traduit en anglais en 1962 et toujours réimprimé, utilise certaines de ces images pour accompagner son texte largement formaliste[11].

La sculpture bénéficia, elle aussi, du temps et des ressources accordés aux équipes. Les photographes pouvaient attendre les jours nuageux propices à la photographie des sculptures extérieures, où les contrastes entre lumière et ombre que l'on voit sur les photographies antérieures devenaient minimaux, faisant ressortir plus visiblement les lignes des compositions. Ils montèrent aussi des échafaudages pour prendre des vues légèrement surélevées (quoique jamais frontales) des statues des portails, ce qui permettait de montrer le plus objectivement possible les proportions, les physionomies, les drapés des personnages, sans distorsion du fait de la perspective[12]. Ainsi pouvaient-ils pratiquer le type d'analyse stylistique rigoureuse des ressemblances et des contrastes qui était désormais au centre des études d'histoire de l'art en Allemagne. Lorsque les fonds finirent par tarir au début de 1942, les troupes d'Hamann avaient produit quelque 22 000 nouveaux négatifs de l'architecture et de la sculpture françaises, qui furent énergiquement protégés, pendant comme après la guerre, dans leur port d'attache de Marbourg[13].

La campagne photographique menée dans la France occupée fut conçue et exécutée comme un acte de conquête culturelle, et les images qui en résultèrent constituèrent le butin des vainqueurs. Mais Hamann n'ignorait pas non plus le rôle plus sombre que pouvait remplir la photographie en tant qu'instrument de mémoire. Ses photos de l'architecture et des sculptures du XIII^{e} siècle de la cathédrale de Strasbourg – le joyau de l'Alsace continuellement controversée – accompagnèrent la réédition d'une monographie consacrée à cet édifice par l'historien de l'art Georg Dehio[14]. L'ouvrage avait été publié pour la première fois en 1922, après que la Première Guerre mondiale eut ramené l'Alsace dans les frontières nationales françaises ; texte et images y servaient conjointement de substituts

10 À ma connaissance, les photos de l'intérieur vide de Chartres ne furent jamais publiées ensemble, mais on les trouve aisément en cherchant dans la base de données du Bildarchiv Foto Marburg, www.bildindex.de [dernier accès : 28.04.2023].

11 Hans Jantzen, *High Gothic. The Classic Cathedrals of Chartres, Reims, and Amiens*, trad. J. Palmes, New York 1962.

12 Sur la formation d'une manière de voir ces images particulière à l'histoire de l'art, voir Matyssek 2009, p. 209-286 ; Pepper Stetler, « Art History Without Words: The Photographic Books of the Marburg Archive », dans Costanza Caraffa (dir.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011, p. 313–321.

13 Matyssek 2009 (note 4), p. 203, 206–208.

14 Georg Dehio, *Das Straßburger Münster* [1922], Munich 1941, avec des photographies créditées à la Foto-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg. Nombre de ces photos seraient reproduites dans la monographie que Hamann publia avec Hans Weigert, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke* [1928], Berlin 1942.

mélancoliques du monument « perdu », dont le caractère allemand avait été exalté par nul autre que Goethe[15]. Dehio, qui mourut en 1932, n'avait pu prévoir l'annexion de l'Alsace en 1940, qui ramènerait Strasbourg, quoique brièvement, dans le giron allemand. La nouvelle édition de ce livre, parue en 1941, comportait une introduction qui exultait : « Das Straßburger Münster ist wieder unser ! » (« La cathédrale de Strasbourg est de nouveau à nous ! »). Dans ce cas frappant, les images du livre faisaient écho au tumulte de la guerre.

Les vicissitudes nationales de la cathédrale de Strasbourg étaient certes une affaire de politique et non un fait matériel. L'édifice demeura en place alors même que les frontières changeaient, et les photographies du livre servirent tour à tour d'évocations nostalgiques du site rendu inaccessible et de témoins célébrant sa récupération. C'est un rôle de célébration de la conquête que les troupes d'Hamann s'appliquèrent à remplir lorsqu'elles pénétrèrent en France avec leurs trépieds et leurs appareils photo. La longue campagne de ces experts fut tout naturellement mise à profit pour photographier autant d'édifices médiévaux que possible – une entreprise qui poursuivait celle engagée dès 1913, lorsqu'Hamann, arrivé à Marbourg comme professeur ordinaire au département d'histoire de l'art, n'y trouva que de maigres ressources visuelles pour enseigner[16]. La célèbre *Bildarchiv Foto Marburg* (dont le nom officiel est *Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte*) débuta avec les efforts de Hamann pour compléter les collections d'images existantes (achetées à des photographes particuliers) par ses propres photographies, qu'il prenait de manière systématique dans le but de répertorier les motifs témoignant d'influences stylistiques et formelles d'une région à l'autre[17]. C'est ce que l'on voit, par exemple, dans les deux volumes de *Deutsche und französische Kunst* produits en 1922 par le séminaire de Marbourg, qui cherchaient à expliquer, par l'analyse comparative de détails, le développement distinctif de l'art « allemand » par rapport à celui de la France, via l'Italie du nord et la Suisse[18]. La formation à la photographie devint partie intégrante du programme d'enseignement de l'histoire de l'art de Marbourg, et la collection d'images amassée par Hamann et ses étudiants joua un rôle central dans le développement des études d'histoire de l'art à travers l'Allemagne dans les années

15 Dans l'avant-propos de l'édition de 1941, les éditeurs expliquent que Dehio entreprit ce projet « um an das Verlorene immer wieder nachdrücklich zu erinnern und es vor Augen zu halten » (7). Pour Goethe, voir « Architecture allemande » (1772), dans *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, Paris, 1983, p. 70, et « Strasbourg Minster » (1812), dans John Gage (dir.), *Goethe on Art*, Berkeley 1980, p. 103–112, 115–117.

16 Matyssek 2009 (note 4), p. 21–35.

17 Stetler 2011 (note 12). Voir aussi Wolfgang M. Freitag, « Early Uses of Photography in the History of Art », dans *Art Journal* 39, 1979–1980, p. 117–123. Heinrich Dilly, « Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, p. 81–89.

18 Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, Marburg 1922–1923, vol. 1, *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, vol. 2, *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion*.



2 Reims, cathédrale, ébrasement gauche du portail nord de la façade occidentale, saint Nicaise et ange au sourire, dans Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, p. 180

1920 et au-delà, les photos de ce groupe illustrant à la fois des albums à succès et des manuels scolaires tels que la *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* (« Histoire de l'art des premiers temps chrétiens au présent ») de 1933[19].

À la lumière des événements de l'époque, il est glaçant de trouver dans ce dernier livre une analyse élogieuse de la façade occidentale de la cathédrale de Reims, avec ses trois portails – « les plus engageants jamais façonnés par l'art » – remplis de figures aux mouvements libres, très expressives, dont les postures et les gestes élégants révèlent un « idéal de beauté physique inconnu depuis l'antiquité »[20]. À propos des élégants drapés qui font comme un « écho au corps », Hamann invoque l'historien d'art Wilhelm Vöge (1862-1952), dont les écrits furent les premiers, au tournant du siècle, à introduire la sculpture gothique dans le discours académique[21]. Mais à ce moment-là, en 1933, Vöge avait abandonné le milieu universitaire depuis plus d'une décennie et languissait dans un hôpital psychiatrique de la ville de Ballenstedt, sa monographie sur la statuaire de Reims restant à demi-achevée[22]. L'affection nerveuse qui l'avait poussé à quitter l'université de Fribourg au bout de seulement huit années avait été sinon déclenchée, du moins exacerbée par les événements de septembre 1914, lorsque la cathédrale de Reims s'embrasa sous le déluge des bombes incendiaires allemandes[23]. Les sculptures choisies par Hamann pour une pleine page d'illustration – saint Nicaise et un ange souriant, à l'ébrasement gauche du portail nord de la façade occidentale – firent précisément partie des dommages les plus notoires (fig. 2)[24]. De fait, cet ange gracieux ne fut universellement célébré comme un brillant exemple de l'art gothique français qu'après que sa tête, décollée durant les bombardements, eut été tirée des décombres, gravement endommagée[25]. Reconstituée grâce à un moulage de plâtre qui avait été réalisé sur l'original plusieurs décennies auparavant, remise en place sur la statue puis reproduite sur des timbres postaux, des publicités,

19 Matyssek 2009 (note 4). Michael H. Sprenger, « "Hamanns Schule ist eine der schwersten, aber sie übt." Marburger Kunstgeschichte im Spiegel einer Festschrift von 1944 », dans Doll, Fuhrmeister et Spenger 2005 (note 4), p. 243–262.

20 Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, p. 179, 180.

21 *Ibid.*, p. 180 : « Wiederum zwingt mittelalterlicher Geist Körperverhüllung zu Körperausdruck oder, wie *Vöge* es so schön genannt hat, das Gewand wird zum Echo des Körpers. » (« De nouveau l'esprit médiéval oblige le voilement du corps à une expression corporelle ou, comme *Vöge* l'a si bien dit, le vêtement devient l'écho du corps »). Ce passage est tiré de Wilhelm Vöge, « Zur gotischen Gewandung und Bewegung » [1903], réimpr. dans Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters*, préface d'Erwin Panofsky, Berlin 1958, p. 119-126, ici p. 119.

22 Voir Wilhelm Schlink, *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Fribourg-en-Brisgau 2004 ; id., « Einführung », p. 15–19, pour la carrière et la maladie de Vöge ; id., Alexander Markschies, « Wilhelm Vöge und der "Bildhauer-Architekt". Bemerkungen zu einem verlorenen Diskurs », p. 51–94, ici p. 65–72, pour le projet relatif à Reims.

23 Sur le largage des bombes incendiaires, qui se poursuivit jusqu'au début de 1918, voir aujourd'hui Thomas Gaehtgens, *La Cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914*, Paris 2018.

24 Hamann 1933 (note 20), p. 181, fig. 173.

25 Yann Harlaut, Naissance d'un mythe. L'Ange au sourire de Reims, Langres 2008.

des monnaies et ainsi de suite, le visage souriant de l'ange de Reims était devenu un symbole international de l'optimisme, du raffinement et de l'urbanité français triomphant littéralement du désastre causé par la barbarie teutonne.

Le largage de bombes incendiaires sur Reims marqua un tournant dans la perception de la Première Guerre mondiale aux États-Unis, et les photographies et leurs tirages jouèrent un rôle clé, en galvanisant un public préalablement réticent en faveur d'une intervention militaire en Europe[26]. Les destructions de Reims eurent des répercussions non seulement dans le domaine de la propagande politique, mais aussi dans celui des recherches en histoire de l'art. La première vue d'ensemble illustrée sur la sculpture gothique rédigée en anglais, *French Sculpture of the Thirteenth Century* d'Arthur Gardner (1915), fut conçue comme une réponse directe aux bombardements ; il y avait urgence, affirme l'auteur dans l'introduction à « mettre entre les mains d'un public amateur d'art [...] une série d'illustrations qui permettront d'étudier la sculpture de cette époque plus commodément que cela n'était jusqu'ici possible dans ce pays »[27]. Un ouvrage plus approfondi du même auteur, publié en 1931, *Medieval Sculpture in France*, jeta les bases de l'étude rigoureuse de cet art dans le monde anglophone, une démarche qui fut poursuivie avec passion par les historiens d'art européens émigrés aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale et que favorisa la plus grande accessibilité de l'art médiéval pour le public américain dans les musées de la côte Est[28]. Directement inspirés par les photos des dégâts subis par Reims, des philanthropes américains (dont, de manière tout à fait décisive, John D. Rockefeller Jr.) contribuèrent financièrement à la reconstruction de la cathédrale « martyrisée » ; entreprise qui s'acheva en 1938, l'année même où l'autre grand projet de Rockefeller, le Cloisters Museum de New York, ouvrit ses portes au public[29].

Les images de la façade intacte de Reims qui figurent dans le manuel d'Hamann de 1933 se joignent donc au texte pour masquer les dommages infligés par la machine militaire allemande. À cet égard, les photos de Reims prises durant la campagne de 1940-1941, bien que magnifiques, ont un côté doublement sinistre : non seulement elles affichent la conquête par les Allemands du joyau de l'architecture gothique française, mais elles présentent aussi cet édifice tel qu'il avait été spectaculairement rénové grâce aux contributions financières des alliés. En dépit toutefois de leurs motivations politiques, ces photographies n'avaient rien, dans leur aspect, de polémique ou de nationaliste. C'est ce que l'on constate dans le volume 8 du catalogue de la cathédrale de Reims publié dans les années 1990 par le fils et collaborateur de Hamann, Richard Hamann-MacLean (1908–2000), volume qui

26 Elizabeth Emery, « The Martyred Cathedral. American Attitudes Toward Notre-Dame de Reims During the First World War », dans Janet T. Marquardt et Alyce A. Jordan (dir.), *Medieval Art and Architecture After the Middle Ages*, Newcastle upon Tyne 2009, p. 312–329.

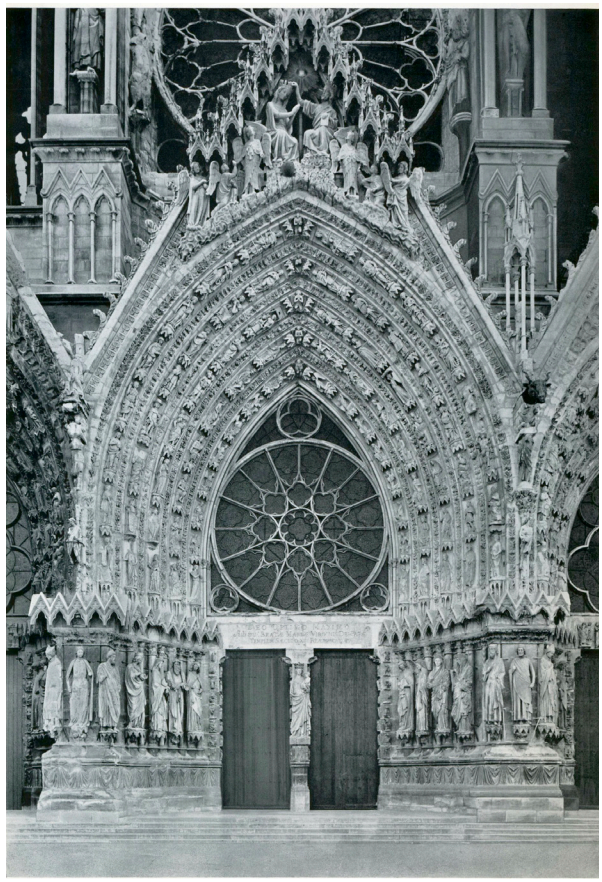
27 Arthur Gardner, *French Sculpture of the Thirteenth Century*, Londres 1915, p. 5.

28 Arthur Gardner, *Medieval Sculpture in France* (1931) ; réimpr. Cambridge 2013.

29 William H. Forsyth, « Five Crucial People in the Building of the Cloisters », dans Elizabeth Parker, *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York 1992, p. 51–62.

rassemble des photos de diverses campagnes et de diverses archives pour offrir la vue la plus complète possible de chaque élément[30].

Prises par des historiens d'art formalistes rigoureusement formés et déployant l'équipement et les techniques de développement les plus sophistiqués, les photos de cette campagne en France avaient pour but de documenter des édifices qui restaient menacés – que ce soit du fait de la guerre, du changement des frontières nationales ou du simple passage du temps[31]. Par leur netteté et par leur fidélité au détail, elles facilitaient l'étude comparative des formes et le décryptage des motifs iconographiques, qui demeurèrent les ambitions centrales de l'histoire de l'art académique dans les décennies de l'après-guerre. Elles établirent en outre une norme pour d'autres photographes tels que Max Hirmer (1893–1981), dont les images emplissent *La sculpture gothique en France* de 1970 (fig. 3a et b)[32]. Hirmer, qui avait étudié l'histoire de l'art et l'archéologie à Munich durant la Première Guerre mondiale, fit une carrière de professeur de paléobotanique – l'étude de la vie des plantes à travers les fossiles. Ses photos de la statuaire gothique ont quelque chose de la précision scientifique dont ses propres recherches l'avaient imprégné. Ses représentations impersonnelles des portails, passant de vues distantes à des vues rapprochées avant de scinder le programme



3a Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, vue d'ensemble dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140–1270*, Londres 1972, pl. 191

30 Richard Hamann-MacLean et Ilse Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, 8 vol., Stuttgart 1993–1996.

31 Voir Matyssek 2009 (note 4), p. 209–286.

32 Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, photos par Max Hirmer, Munich 1970 ; les versions anglaise et française (*La sculpture gothique en France*) parurent en 1972.



193 Rheims cathedral, west portal, centre doorway.
Right jamb: Annunciation and Visitation. Doorpost: outer face, Calendar, inner face, praying angels.
Installed approx. 1245–55

3b Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, figures de l'ébrasement droit, dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140–1270*, Londres 1972, pl. 193

en unités toujours plus petites, conduisent à voir les statues comme des spécimens naturels – des pierres sculptées mises en lumière comme objets d'exposition et d'analyse[33].

33 Voir Max Hirmer, *Handbuch der Paläobotanik*, 2 vol., Munich 1927. Dans l'avant-propos du vol. 1, p. IV, Hirmer décrit le programme des illustrations comme « so umfassend gewählt [...], daß ebenso wie alle botanisch wichtigen Typen, auch alle stratigraphisch belangvollen Fossilien in möglichst typischen, Spezialmonographien entnommenen Exemplaren, und soweit möglich in natürlicher oder fast natürlicher Größe zur Abbildung gelangt sind » (« choisis si généreusement [...] qu'ainsi que tous les types importants botaniquement, tous les fossiles pertinents stratigraphiquement ont été reproduits à travers les exemplaires les plus typiques possibles, tirés de monographies spécialisées, en grandeur naturelle ou presque »). Comparer avec sa description des photographies dans Sauerländer, 1972 (note 32), p. 7 : « La partie iconographique du présent ouvrage vise à donner un tableau aussi complet que possible de l'évolution de la sculpture gothique en France [...] depuis ses débuts ».

Walter Hege à Naumbourg

Cette approche contraste de manière frappante avec celle de l'autre grande figure de l'histoire de la vie photographique de la sculpture gothique. Walter Hege (1893-1955), né la même année que Hirmer, était un enfant de la ville saxonne de Naumbourg, célèbre pour sa cathédrale. Son corpus photographique contribua à en sceller la place prééminente[34]. À la différence d'Hirmer, le scientifique, Hege avait reçu une formation de peintre et de photographe portraitiste à Dresde et à Weimar, avant de se faire un nom, à partir des années 1920, en tant que photographe d'architecture[35]. Bien qu'il ait aussi posé son objectif loin de son pays, principalement en Grèce où il fit plusieurs campagnes – un aspect de son parcours professionnel partagé avec Hamann et Hirmer –, c'est à Naumbourg, à Bamberg et sur d'autres sites allemands qu'il travailla le plus constamment[36]. À la différence de Hamann, Hege ne visait ni à documenter ni à enseigner. Il cherchait plutôt à exprimer sa vision personnelle des édifices et des sculptures, afin de proposer à ses compatriotes une image à la fois proche et rafraîchie de ces œuvres d'un lointain passé[37]. Ses photos d'architecture sont plus atmosphériques qu'informatives, cherchant les forts contrastes de lumière et d'ombre et englobant aussi l'obscur et le fragmentaire. Ses photos de sculptures, en profonde résonance avec les courants philosophiques et esthétiques de l'*Einfühlung* (« empathie »), cherchent à exploiter une impression d'animation qui serait latente dans ces objets[38].

Ainsi, vu à travers l'objectif de Hege, le Cavalier de Bamberg devient-il un héros nordique intemporel, émergeant de l'ombre de la cathédrale pour s'adresser à ses troupes – il est « l'esprit incarné de la poésie allemande de l'époque des Staufen », selon la description évocatrice que Wilhelm Pinder en donna pour accompagner les photos[39]. Dans le même

34 Pour la relation de Hege à Naumbourg, voir Wieland Führ, *Naumburg / Saale und Umgebung. Fotografien zwischen 1925 und 1975 aus dem Atelier Hege*, Naumbourg 1993.

35 Angelika Beckmann et Bodo von Dewitz, *Dom – Tempel – Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Cologne 1993, p. 248–267.

36 Matthias Harder, *Walter Hege und Herbert List : Griechische Tempelarchitecktur in photographischer Inszenierung*, Berlin 2013. Comparer avec Richard Hamann et Richard Hamann-MacLean, *Olympische Kunst*, Burg bei Magdeburg 1936.

37 Voir Beckmann / von Dewitz 1993 (note 35), p. 14-22. Matyssek 2009 (note 4), p. 261–267. Friedrich Kestel, « Walter Hege (1893–1955) : "Race Art Photography" and / or "Master of Photography ?" », dans Helene E. Roberts (dir.), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam 1955, p. 283–313. Peter Kurmann, « Fehlinterpretation oder kühne Visionen ? Walter Heges Domphotographien im Urteil der Kunstgeschichte », dans Beckmann / von Dewitz 1993 (note 35) p. 37–40.

38 Voir les essais d'August Schmarsow, de Robert Vischer et d'autres dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou (dir.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica 1994 ; Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* [1907], trad. par Emmanuel Martineau, Paris 1993.

39 Wilhelm Pinder, photos par Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke* [1924], Berlin 1933, p. 50 : « Und nun der *Reiter* ! … Blicke und Wendung in die Ferne, als Expansionskraft des Herrscherischen.

esprit, la vieille femme qui se tient près de Marie sur un pilier, dans la même cathédrale, apparaît non pas comme une simple adaptation de l'Élisabeth du groupe de la Visitation de Reims, mais comme une mystérieuse visionnaire fixant intensément depuis l'obscurité d'un passé reculé la « distance illimitée du futur »[40]. Pour le Cavalier comme pour l'Élisabeth, l'éclairage, le cadrage et les angles inattendus concourent à prêter une intention au regard de la figure – et à donner ainsi l'impression qu'elle est habitée par une urgence, une volonté, une présence intérieure. Le but était, plus largement, de faire s'évanouir le temps qui séparait ces objets du présent, de faire de ces fossiles du passé médiéval chrétien des sujets d'identification actuels fortement chargés d'affects – un objectif en parfaite coïncidence avec les approches national-socialistes de l'histoire et avec la formation d'une identité raciale nationale[41].

Nulle part le sens de l'immédiateté humaine ne se manifeste avec plus de force que dans les productions de Hege à Naumbourg. Dans les photos qu'il fit à Bamberg, Hege recourait souvent à des éclairages artificiels pour imprégner ses personnages d'une atmosphère dramatique. À Naumbourg, il exploita la lumière naturelle pour faire ressortir les dimensions affectives des figures. Il avait par exemple observé qu'une fois par an, en juin, lors de l'équinoxe d'été, la lumière diffusée par les fenêtres hautes tombait directement sur le visage du Christ en Croix du jubé du chœur occidental[42]. Il savait aussi que, à l'intérieur du chœur, quelques-unes au moins des figures de donateurs et donatrices en pied paraissaient d'un modelé plus ferme en fin d'après-midi, lorsque la lumière traversait les grandes verrières. Le but de ses photographies de Naumbourg – publiées pour la première fois dans une monographie populaire de 1924, et accompagnées d'un autre texte enflammé de Wilhelm Pinder – n'était pas de montrer l'édifice mais de l'animer, de rendre le lointain passé « allemand » à la

Er ist der dargestellte Geist der deutschen staufischen Ritterdichtung » (Et puis le *Cavalier* !… Regards et tournure vers le lointain, comme force d'expansion de ce qui est souverain. Il est l'esprit représenté de la poésie chevaleresque des Staufer »). Sur la place du *Cavalier* dans l'idéologie nationaliste, voir Berthold Hinz, « Der „Bamberger Reiter" », dans Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, p. 26–47 ; Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Cologne 2004, p. 150–153.

40 Elisabeth « ist wie aus uralten Erinnerungen, aus Zeiten des Mutterrechtes, hochgetaucht […]. Der Blick […] erobert grenzenlose Ferne. Ferne aber *heißt* hier etwas : *Zukunft* » (« est comme surgie de souvenirs les plus anciens, du temps du droit maternel. Son regard conquiert un lointain sans limite. Mais le lointain *signifie* ici quelque chose : l'*avenir* »). Pinder et Hege 1933 (note 39), p. 50.

41 Voir l'avant-propos à Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen*, 4 vol., Leipzig 1937–1957, vol. 1, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, p. 6 : « Gute Zukunft ist nur möglich auf Grund guter Herkunft […]. Diesem Buch geht es um das geschichtliche Selbstbewußtsein der Deutschen, darum, daß ihre Geschichte nicht zu bereuen, sondern zu bejahen ist. Geschichte ist Geschichte eines Volkes. Damit ist sie Gegenwart » (« Le bon avenir n'est possible que sur le fondement d'une bonne origine […]. Il en va dans ce livre de la conscience de leur valeur historique par les Allemands, de ce que leur histoire n'est pas à regretter, mais à approuver »).

42 Voir Kurmann 1993 (note 37), p. 40.

fois compréhensible et fascinant[43]. Il appliqua son œil (et son objectif) de portraitiste aux figures des donateurs et donatrices, installant son trépied sur un échafaudage pour se rapprocher de leurs visages. Portant parfois son regard sur leurs mains, mais se concentrant souvent sur leurs seuls visages, Hege transforma ces personnages en acteurs de cinéma, dont la direction du regard ou le port de tête indiquait chez chacun un trait de caractère ou une disposition d'esprit particuliers (fig. 4a-e). Le texte de Pinder souligne l'impression de vitalité que les photographies confèrent aux figures, et les conventions académiques qu'il déploie – comme la répartition des douze personnages en types tels que « classique » et « lyrique » – incitent qui les regarde à voir ces prises de vue comme si elles manifestaient l'essence même des œuvres et non comme des créations proprement et hautement rhétoriques.

La photo célèbre d'*Ute*, en particulier, exerça sur les Allemands une fascination générale. Soustraite à son environnement architectural, et même à son époux, elle pouvait passer pour le modèle de l'éternel féminin allemand. « Uta von Naumbourg in jeder Wohnküche » (« Ute de Naumbourg dans chaque cuisine ») devint un slogan de la branche commerciale de Foto Marburg dans les années 1930, lorsque celle-ci acheta une partie de la collection de Walter Hege pour la distribuer massivement ; en Allemagne nombre de gens âgés se souviennent encore avoir vu son portrait encadré dans la maison de leurs parents[44]. Disséminée en reproduction dans un grand nombre de media, cette figure occupait une place importante dans l'imaginaire culturel : considérée comme une force protectrice pour les

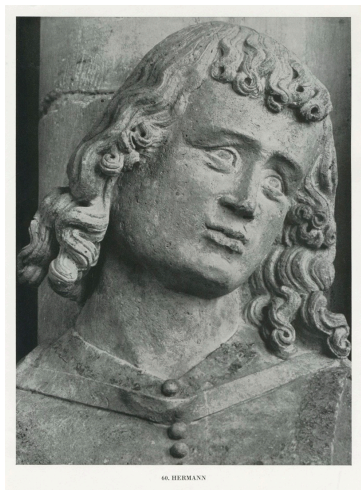


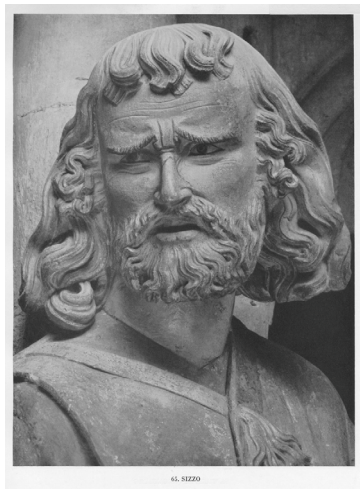
4a Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donatrice Ute, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

43 Wilhelm Pinder, photos par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Munich 1939 ; Angelika Beckmann, « Eine "optische Tat" : Walter Heges Bildbände zum Naumburger Dom. Eine Veröffentlichungsgeschichte von 1923 bis 1952 », dans Beckmann et von Dewitz 1993 (note 35), p. 23–36.

44 Brigitte Walbe, « "Die Uta aus Naumburg in jeder Wohnküche" : Das Bildarchiv Foto Marburg als Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte », dans Christiane Keim, Ulla Marle et Christina Threuter (dir.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel*, Herbolzheim 2001, p. 188–197.







4b-d Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donateurs Reglindis, Hermann et Sizzo, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

soldats allemands durant la Seconde Guerre mondiale, elle fut aussi le modèle d'actrices qui incarnèrent la noble et fidèle margravine dans des drames mettant en scène les patrons historiques de Naumbourg, et celui de poètes au talent discutable qui la célébrèrent ou qui chantèrent les louanges des donatrices qualifiées de *Chorfrauen* (« femmes de chœur » ou « chanoinesses »)[45]. Avec le Cavalier de Bamberg, *Ute* symbolisa la glorieuse culture allemande prétendument menacée par les Juifs, dans des films de propagande tels que *Der ewige Jude* (« Le Juif errant ») de Fritz Hippler, en 1940. Dans une veine similaire, sa photo occupa une place prééminente dans l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré ») qui se tint à Munich en 1937 : elle était accrochée à titre de seule représentante du bon art allemand au milieu d'exemples de tableaux et de gravures représentant l'expressionisme[46]. Elle se fraya aussi un chemin américain sous les traits de la méchante reine dans la *Blanche Neige* de Walt Disney, en 1937[47].

45 Pour des exemples et une analyse approfondie, voir Jens-Fietje Dwars, « Fortgesetzte Spiegelungen. Kontinuitäten und Brüche in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Meisters », dans Hartmut Krohm et Holger Kunde (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. exp. Naumbourg, Dom, Schlösschen et Stadtmuseum Hohe Lilie, 3 vol., Petersberg 2011–2012 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, 4), vol. 1, p. 43–64 ; Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998 ; Gebhardt 2004 (note 39), p. 150–163. Pour un exemple de la poésie mièvre inspirée par les donatrices, voir Hermann Gittner, *Naumburger Chorfrauen*, Halle [1948 ?], un petit volume illustré par des photos de visages réalisées par Hege.

46 Ullrich 1998 (note 45), p. 43–48 ; Gebhardt 2004 (note 39), p. 150–153.

47 Voir Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, London 1999, p. 54–55 ; Dwars 2011 (note 45), p. 62–63.



4e Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donateur Wilhelm, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

Walter Benjamin, la photographie et l'« aura » de la sculpture

Pour en revenir à « L'œuvre d'art » de Walter Benjamin, il semble pertinent de contester sa célèbre affirmation selon laquelle « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »[48]. Les documents que

48 Benjamin 2000 (note 1), p. 276.

nous venons de considérer suggèrent exactement l'opposé. Les photographies de Richard Hamann baignaient les monuments gothiques d'une aura de clarté, de cohésion et de stabilité qu'il est difficile de percevoir sur place ; celles de Walter Hege conféraient à leurs sujets une aura faite d'enchantement et de vivacité, donnant à ceux qui les regardaient le sentiment d'habiter ces espaces et de communiquer avec les figures comme avec des êtres sensibles. Les images de l'architecture gothique française reproduites dans les manuels donnaient aux lecteurs le sentiment de maîtriser des territoires lointains ou nourrissaient leur nostalgie de trésor perdus – ainsi Strasbourg –, et celles de la sculpture allemande, disséminées via des cartes postales, des albums, des films, donnaient à des objets autrement étrangers et muets une présence familière, voire éloquente, dans les espaces intimes de la vie quotidienne. Benjamin avait tort, à coup sûr : à l'époque où il écrivait, la photographie s'employait à *créer* – avec succès – une aura autour d'objets par eux-mêmes difficiles à voir et à comprendre.

Mais lorsque Benjamin écrivit sur l'« aura », il entendait moins par ce terme la simulation d'un charisme ou d'une vitalité[49] que quelque chose de matériellement palpable, que pouvaient éprouver des spectateurs réels, en chair et en os, dans une « singulière trame de temps et d'espace »[50]. La distance physique était essentielle pour la notion d'aura de Benjamin (et donc pour la possibilité du désir ou de la frustration). Il en allait de même de ce qu'il appelait le « tissu de la tradition », c'est-à-dire les actes et croyances spécifiques à la situation d'une œuvre d'art, qui circulaient autour d'elle et l'emplissaient de sens[51]. La tradition est naturellement ce qui lie le passé au présent ; l'aura s'accumule selon Benjamin, au moins en partie, du fait du lien unique que nous éprouvons en présence d'un objet que d'autres peuples ont aussi rencontré, comme des choses-du-monde[52]. Ces rencontres ne sont pas statiques, elles impliquent un mouvement. Aucune vue unique n'est complète, elle fait partie d'un conglomérat de vues qui finissent par donner tout un ensemble d'impressions qui ne seront cependant jamais complètes ni stables mais qui changeront d'un observateur à l'autre, d'un point de vue à l'autre, d'un moment à l'autre de la journée, d'un contexte à un autre. La cohérence et la proximité facile des objets reproduits en photographie, nous rappelle Benjamin, sont toujours une fiction.

---

49 Cf. Horst Bredekamp, « The Simulated Benjamin : Medieval Remarks on its Actuality » [1992], traduit par I. B. Whyte, dans *Art in Translation* 1, 2009, p. 285–301, en particulier p. 294–296. Pour diverses perspectives sur l'« aura », voir Hans Ulrich Gumbrecht et Michael Marrinan (dir.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Ages*, Stanford 2003.

50 Benjamin 1936 (note 1), p. 43

51 La version française citée (Benjamin 2000) traduit cette formule par « le poids de la tradition » (p. 277). « Tissu » est la traduction anglaise dans Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, éd. par Hannah Arendt, trad. par Harry Zohn, New York 1968, p. 223.

52 Pour des réflexions plus approfondies sur l'émergence d'une chose en tant qu'objet esthétique dans le processus de sa rencontre, voir Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.

On pense volontiers à Benjamin lorsqu'on visite la cathédrale de Naumbourg et qu'on entend les touristes soutenir qu'*Ute* se serait trouvée autrefois plus près du sol, moins en hauteur, ou qu'on les voit se figer sur place, tête levée et yeux plissés, pour scruter son visage en ignorant les onze autres sculptures pleines de vie dans le chœur[53]. En tant qu'objets de beauté, les anciennes photos étaient bien plus satisfaisantes, semble-t-il, que la statue elle-même. Mais *Ute* n'est pas réductible à une image unique ; de même que toutes les autres figures du chœur occidental, elle a été conçue pour des spectateurs et



5a Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, 1242–1250, vue complète de l'abside avec Ute et Eckehard à droite

spectatrices diversement placés (fig. 5a-d)[54]. Son visage ne se laisse pleinement voir que d'un seul point de vue, depuis les marches qui mènent à l'autel, au seuil de l'abside surélevée. Quiconque se tient dans la travée carrée du chœur a une belle vue de trois-quarts d'*Ute* et de son mari Eckehard en train de fixer intensément l'autel. Un prêtre se tenant

53 Wolfgang Ullrich note aussi la tendance des visiteurs à penser qu'*Ute* se trouvait autrefois seule, à l'extérieur de l'église ; voir son « Uta, das Ewige Deutschland », *Zeit Online*, 23 février 2011, https://www.zeit.de/zeitlaeufte/uta [dernier accès : 29/04/2023].

54 Les dynamiques visuelles induites par ces figures sont analysées en détail dans mon livre Eloquent Bodies. Movement, Expression and the Human Figure in Gothic Sculpture, New Haven 2020.



5b-d Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, 1242–1250, *Ute* et *Eckehard* vus de derrière l'autel, des marches, de la travée carrée : les figures se déploient ainsi de la droite vers la gauche

derrière l'autel verrait le regard des deux figures dirigé vers lui, mais la partie inférieure du visage d'*Ute* est masquée, de ce point de vue, par le col relevé de son manteau. Vue comme un corps tridimensionnel dans un environnement spatial spécifique, *Ute* n'apparaît donc pas comme l'icône d'une star, mais comme une figure prise dans un flux, dont le visage se révèle brièvement puis disparaît de la vue. Elle se révèle comme un assemblage de traits – avec son attention concentrée sur l'autel, sa sophistication sereine et hautaine, sa bienséante modestie. Son attitude, il est important de le noter, n'est pas dirigée vers les fidèles ; elle semble motivée par l'autel et viser les activités qui s'y déroulent. *Ute* n'est donc pas tant un modèle pour l'assemblée qu'une *spectatrice* modèle de la messe.

La façon dont, pour un spectateur mobile, une figure déploie son sens dans l'espace et le rôle actif qu'il revient à ce dernier de jouer dans la reconstitution des différentes vues qu'il en a sont étroitement liés à un autre mode de représentation des images qui était en train d'émerger dans les années 1930. Alors que Walter Benjamin définissait le cinéma comme l'épitomé de la passivité du spectateur moderne, Sergei Eisenstein suggérait en 1938 la continuité entre la manière prémoderne de voir l'espace et les pratiques des images animées contemporaines[55]. La façon dont, « dans un lointain passé, le spectateur se déplaçait

55 Sergei M. Eisenstein, « Montage and Architecture », 1938, réimprimé dans *Assemblage* 10, 1989, p. 111–131. Également analysé dans mon article « Moving Viewers, Moving Pictures : the Portal as Montage on the

entre une série de phénomènes soigneusement disposés qu'il embrassait de façon séquentielle grâce à son sens visuel » est analogue, soutient Eisenstein, à celle dont les spectateurs absorbent et traitent, au cinéma, la « multiplicité des phénomènes » qui défilent devant lui[56]. Traverser l'Acropole, note-t-il, offrait le meilleur montage pré-cinématique. Devant un film ou en présence d'un édifice ou d'une sculpture, le spectateur travaille sur des fragments dont aucune unité perceptuelle ne peut se substituer à toutes les autres.

Plus je passe de temps sur les sites gothiques, plus je suis convaincue que les sculpteurs (et les concepteurs sous la conduite desquels ils ont travaillé) opéraient avec une évaluation similaire de la multidimensionnalité et de la temporalité de leur médium. Considérons les célèbres figures du piédroit du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims[57]. Les photographies précises prises de face par Max Hirmer permettent d'établir aisément des distinctions stylistiques entre les figures de l'ébrasement droit, qui vont du sévère groupe antiquisant de la Visitation à la Vierge de l'Annonciation, d'une raideur amiénoise, jusqu'à l'ange souriant au vêtement souple, avec son contrapposto exagéré et son visage expressif. Elles favorisent aussi une lecture iconographique ce groupe, où l'on reconnaît des scènes de la vie de la Vierge[58]. Or, vues par un observateur en mouvement, ces figures sortent de leurs limites narratives et deviennent remarquables de par leur simple présence (fig. 6a-b). Pour quelqu'un s'approchant du portail, la Vierge classicisante et l'ange au sourire paraissent se tourner vers lui, comme s'ils faisaient partie d'une élégante rangée d'hôtes – la première solennelle, le second exubérant et joyeux, l'un et l'autre tournant les épaules et levant la main droite comme pour l'accueillir[59]. Une personne quittant l'église reçoit quant à elle la calme assurance de la Vierge de l'Annonciation. Si modeste lorsqu'elle était contemplée de face, elle domine à présent le dernier regard du fidèle qui s'en retourne dans le monde. Le visage mélancolique d'Élisabeth, à la limite extérieure du portail, forme dans la mémoire un contraste avec l'attitude joyeuse de l'ange sur le seuil. Manifestant chacune une forme différente de bienveillance

Strasbourg South Transept », dans Andreas Beyer et Guillaume Cassegrain (dir.), *Mouvement / Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin 2015, p. 23–44.

56 Eisenstein 1989 (note 55), p. 111.

57 Parmi les études classiques, Wilhelm Vöge, « Der Visitatiomeister und die Reimser Plastik des 13. Jahrhunderts » (1904), réimprimé dans Vöge, 1958 (note 21), p. 60–62 ; Wolfgang Medding, « Der Josephmeister von Reims », dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen* 50, 1929, p. 299–318 ; Richard H. L. Hamann-MacLean, « Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 15, 1949/1950, p. 157–250; id., « Die Kathedrale von Reims : Bildwelt und Stilbildung », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, p. 21–54.

58 Sauerländer 1972 (note 32), pl. 193 et 198–199, p. 155–156 ; Fabienne Joubert, *La sculpture gothique en France, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris 2008, p. 154–155, 160–162, 186–187. Sauerländer est revenu sur la question du style dans son « *Antiqui et moderni* at Reims », dans *Gesta* 42, 2003, p. 19–38.

59 Comme le fait observer Sauerländer 1972 (note 32), p. 156, les signes lapidaires sur le dos des statues indiquent que l'ange au sourire modern-style était prévu pour accompagner saint Nicaise au portail nord, tandis qu'un ange classicisant plus contenu, dans une pose presque identique, aurait dû figurer dans l'Annonciation. Ces figures furent échangées lors de la mise en place.



6a Reims, cathédrale, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, figures sculptées entre 1220 et 1240, installées vers 1245-1255, vue à l'approche du portail

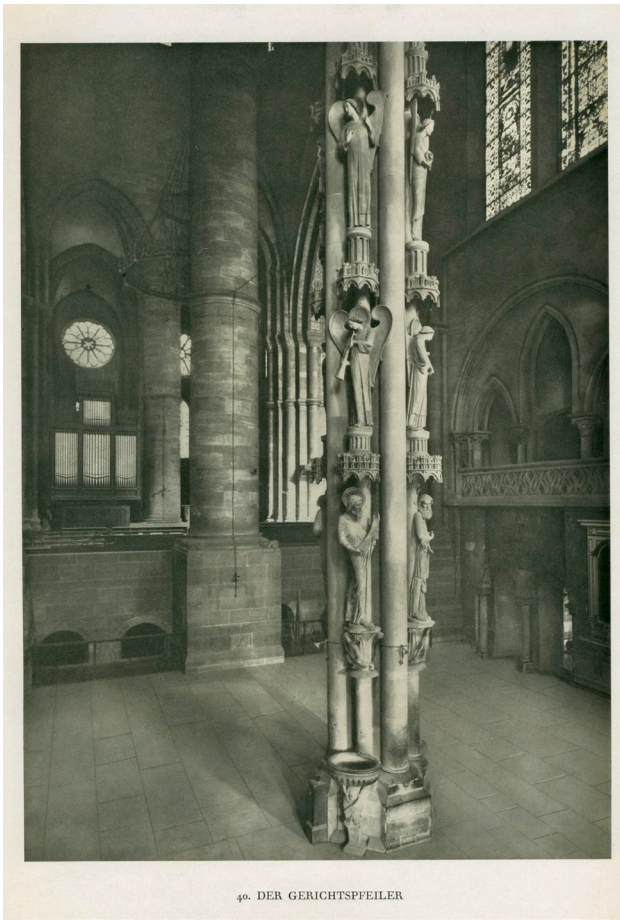
courtoise, ces quatre figures font plus qu'illustrer des scènes bibliques. Elles donnent du poids et de la hauteur à des personnages que l'on ne pouvait guère, autrement, qu'imaginer, et ponctuent le déplacement dans l'espace du portail central. L'atmosphère qu'elles créent, et dans laquelle elles invitent, est faite de raffinement et de grâce, de *gravitas* aussi bien que de *jocunditas*. Reconnaître cette forme de présence charismatique des statues n'est pas nier leur signification iconographique. Leur sens complet réside dans le va-et-vient entre représentation et interpellation, entre un récit à la troisième personne et une forme d'adresse à la seconde personne.



6b Reims, cathédrale, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, figures sculptées entre 1220 et 1240, installées vers 1245-1255, vue en quittant le portail

Cette même fluidité de significations s'observe dans les sculptures du début du XIII[e] siècle au transept sud de la cathédrale de Strasbourg[60]. Comme j'ai cherché à le montrer ailleurs, les fameuses figures féminines qui entourent les portails extérieurs révèlent progressivement leur identité à mesure qu'on en approche depuis le sud-ouest : la noble *Ecclesia* détourne sa tête en direction d'une femme à la tête baissée dont l'identité de

60 Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster : seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011, et Jean-Philippe Meyer et Brigitte Kurmann-Schwarz, *La catédrale de Strasbourg, chœur et transept : De l'art roman au gothique (vers 1180–1240)*, Strasbourg 2010.



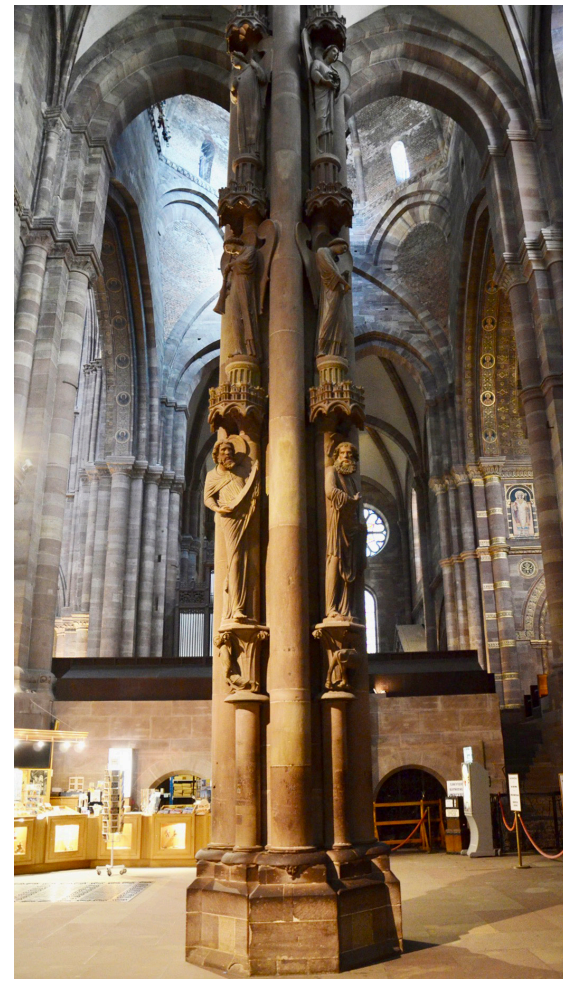
7 Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, dans Hans Weigert, photographies par Richard Hamann, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928, pl. 40

Synagogue, évidente d'après les Tables de la Loi qu'elle tient, n'apparaît pas d'emblée[61]. À mesure qu'ils abordent cet ensemble, les fidèles éprouvent – idéalement – un sentiment mêlé de curiosité et de compassion qui invite à un retour sur soi, avant d'atteindre le seuil et de pénétrer dans le transept proprement dit. Là, une fois leurs yeux adaptés à la pénombre, ils se trouvent confrontés à une série d'imposantes figures masculines plus grandes que nature, sur le principal pilier de cet espace, un pilier composé connu sous le nom de *Pilier du Jugement* ou *Pilier des anges* (ou *Engelspfeiler*)[62]. Ce pilier a longtemps été prisé pour son ingéniosité technique et iconographique : il met le thème du Jugement dernier au centre du lieu, déployant ses principaux acteurs – les quatre évangélistes, au-dessus d'eux les anges sonnant de la trompette qui rappellent les morts à la vie, puis ceux qui portent les instruments de la Passion – autour du pilier, au lieu de les répartir dans le plan d'un tympan[63]. Les photographies classiques de Richard Hamann – reproduites, entre autres livres importants, dans

61 Jung 2015 (note 55), p. 34–40. Pour une étude récente d'un point de vue iconographique et sociohistorique, voir Nina Rowe, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City : Ecclesia and Synagoga in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011, avec une bibliographie plus développée.

62 Ce monument est étudié de manière plus approfondie dans mon article « *Gerichtspfeiler* as *Gedankenpfeiler* : Movement, Medium, and Memory in the South Transept of Strasbourg Cathedral », *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 14, 2020, pp. 7–41.

63 Pour des aperçus récents de ce travail et de ses interprétations, voir Valeria Schulte-Fischedick, « Der Straßburger Engelspfeiler », dans Hartmut Krohm (dir.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, p. 167–184 ; Sabine Bengel, « Das Südquerhaus des Straßburger Münsters », dans Krohm et Kunde 2011 (note 45), p. 382–396.



8a Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, vers 1215–1230, vu de l'entrée sud

La sculpture gothique de Willibald Sauerländer, permettent de lire commodément le programme figuratif depuis une distance et une hauteur qui l'objectivent, mais qui ne correspondent absolument pas aux conditions normales de vision (fig. 7)[64]. Telles qu'elles sont reproduites, elles donnent l'impression que les sculpteurs travaillaient dans un style roman tardif suranné pour façonner des corps élongés, éthérés et linéaires – sur un mode que Sauerländer qualifie de « spiritualisé »[65].

Par contraste, les vues que l'on a depuis le sol et en lumière naturelle compriment les figures des évangélistes dans des compositions au volume et au dynamisme presque baroques. Leurs gestes ouverts et leurs orientations dans diverses directions – en accord avec la composition rythmique et animée des anges du registre médian, qui paraissent presque danser – incitent à tourner autour de la structure et à pénétrer plus avant dans l'espace du transept (fig. 8a-c)[66]. Les sculpteurs se souciaient manifestement beaucoup du rapport

64 Cette image fut publiée pour la première fois dans Hamann et Weigert 1928, pl. 40. Elle est reproduite dans Schulte-Fischedick 1996 (note 63), p. 168, fig. 119 ; dans Sauerländer 1970 (note 32), pl. 136 (recadrée très serré) et dans Paul Williamson, *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven 1995, p. 57, fig. 85 (recadrée).

65 Willibald Sauerländer, *Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966, p. 23–24.

66 Voir Jacqueline E. Jung, « The Kinetics of Gothic Sculpture : Movement and Apprehension in the South

des spectateurs aux figures. Les anges des niveaux supérieurs sont plus grands que les évangélistes du niveau inférieur. Vus de face, ils sont grotesquement minces du bas et massifs du haut, mais leurs proportions et leurs tailles s'équilibrent dans la vue depuis le sol, et ils apparaissent alors comme de belles créatures de composition classique[67]. Selon la théologie naturelle médiévale, les anges n'avaient pas de corps : leurs manifestations étaient toujours des illusions, destinées à s'adapter aux limites de la perception humaine[68]. La disjonction entre les faits physiques objectifs et l'aspect visuel des anges de Strasbourg rend ainsi palpable la distance entre l'essence des anges et la manière dont ils se manifestent à l'imaginaire chrétien.



8b Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, vers 1215–1230, vu de plus près depuis le nord

Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon », dans David Granz et Stefan Neuner (dir.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in der Bildkulturen der Vormoderne*, Munich 2013, p. 133–174, ici p. 158–160; cf. aussi Franz Stoehr, « Der Engelspfeiler und sein Meister », dans *Archiv für elsässische Kirchengeschichte* 1, 1926, p. 327–393.

67 Des photos des moulages de ces sculptures réalisés au début des années 1920 ont été reproduites par Joseph Waler, « Le Pilier du Jugement, dit le Pilier des Anges », dans *Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série, 1, 1925, p. 8–13 et par Lucien Hell, *Der Engelspfeiler im Straßburger Münster*, Fribourg-en-Brisgau 1926. Cette manière de photographier les sculptures – à leur hauteur et en les isolant de leur contexte – fut à juste titre décriée par Stoehr 1926 (note 66), p. 379–381.

68 David Keck, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998, en particulier p. 31–33.



8c Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, vers 1215–1230, détail du Christ au registre supérieur (en haut à droite sur la fig. 8b)

En même temps, quiconque désire contempler ces figures devra changer sa posture. Renversant la tête en arrière pour voir le haut du pilier, les fidèles ressembleront aux homoncules qui sortent de leurs tombes aux pieds du Christ juché au registre supérieur, la main levée pour procéder au Jugement. Éclairé de derrière par les doubles rosaces de la façade du transept sud, ce Christ est difficile à voir ; il ne se livre fugitivement au regard qu'à certains moments de la journée, lorsque sa robe dorée capte les lueurs des rayons de soleil filtrés à travers les vitraux des claires-voies. Il est là en permanence, mais plus souvent perçu de mémoire et senti par le corps que vu directement. Ainsi les limites de la perception strictement visuelle dans l'espace réel du transept sud de Strasbourg deviennent-elles décisives pour la signification iconographique. Nous *voyons* le Christ à cet emplacement, mais seulement « dans un miroir, d'une manière confuse » (I Corinthiens 13, 12). Si nous sommes un tant soit peu attentifs, nous nous efforçons de le voir en face. Ceci, cela va sans dire, ne saurait être appréhendé que sur place. Aucune espèce de photographie dont le but premier est d'informer ou de documenter une œuvre ne peut traduire cet aspect qui ne s'offre qu'à l'expérience. C'est là, je crois, l'aura dont Benjamin déplorait la perte.

Entre 1896 et 1915, l'historien d'art Heinrich Wölfflin (1864-1945), déjà renommé pour son attachement à une méthode comparative d'analyse formelle et pour sa préconisation d'une lecture parallèle de deux diapositives (ce qui allait de pair), publia une série d'articles intitulés « Comment photographier les sculptures » (*Wie man Skulpturen aufnehmen soll*)[69]. Il y cherchait à susciter chez ses collègues praticiens le besoin de présenter leurs sujets d'un point de vue et dans un éclairage combinant au maximum information et séduction, et de distinguer la vue juste (« das richtige ») de la vue incorrecte (« dem unrichtigen ») – l'idée étant naturellement de ne publier qu'un seul de ces clichés[70]. Il n'est que trop aisé de railler Wölfflin pour cette démarche polémique, qui aurait conduit à rétrécir et à aplatir la perception de la sculpture par le public. Mais Wölfflin n'était pas naïf : lui et ses collègues du tournant du siècle réfléchissaient profondément aux potentialités et aux problèmes de la photographie vis-à-vis des autres formes de reproduction (telles que les moulages de plâtre ou les dessins)[71]. L'acuité de son argument venait précisément de ce qu'il était vivement conscient de la présence propre de la sculpture, de ses déploiements, de sa multidimensionnalité – c'est-à-dire de son impossibilité à se laisser saisir en une image unique. Walter Hege, frustré par les limites du médium photographique, finirait d'ailleurs par réaliser des films à la cathédrale de Bamberg ; quant à Wilhelm Pinder et à son étudiant Carl Lamb, ils prônèrent éloquemment et impérieusement le film comme étant le meilleur véhicule pour rendre les effets spatiaux et lumineux de l'architecture baroque et gothique tardive[72].

Les intuitions de cette génération en matière d'histoire de l'art et de media furent largement abandonnées à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en même temps que leurs déplorables polémiques nationalistes ; dans la forme plus sobre d'histoire de l'art qui suivit, l'information remplaça l'expérience, le style et l'iconographie remplacèrent l'affect, et des clichés d'une précision scientifique remplacèrent le film dans l'étude des arts de grande dimension. Mais avec la révolution digitale – qui permet aujourd'hui des formes bien plus aisées de prises de vues mais aussi la vidéo, les rendus en trois dimensions, et

69 Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures* (éd. originale all. 1896 ; 1914), éd. par Jean-Claude Chirollet, Paris 2008, p. 237–244) ; id., « Über Abbildungen und Deutungen », dans Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Bâle 1941, p. 66–82.

70 Voir Geraldine A. Johnson, « "(Un)richtige Aufnahme" : Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History », dans *Art History* 36, 2013, p. 12–51.

71 Dilly 1981 (note 17) ; Freitag 1979–1980 (note 17). Pour d'autres formes de reproduction, voir Bernd Carqué, Daniela Mondini et Matthias Noell (dir.), *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 vol., Göttingen 2006.

72 Pour les films réalisés par Hege à Bamberg et ailleurs, voir Peter Lähn, « Zwischen Kunstwollen und Naturschönem : Walter Heges Kulturfilartbeit im Dritten Reich », dans Beckmann et von Dewitz 1993 (note 35), p. 53–59. Pour l'activité de Pinder et de Lamb, voir Barbara Schrödl, « Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus », dans Doll, Fuhrmeister et Sprenger 2005 (note 4), p. 305–324. Lamb expose son approche dans « Film und Kunstgeschichte », dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3, 1936, p. 209–214.

même la réalité virtuelle –, nous sommes libres de recommencer à explorer plus avant des œuvres d'art éloignées dans le temps et dans l'espace, de leur poser de nouvelles questions et d'ouvrir de nouvelles réponses[73]. Les œuvres d'art sont toujours présentes à notre époque de reproduction digitale – laquelle peut servir des fins qu'il faut souhaiter plus désintéressées et de plus grande ampleur.

73 La fécondité des nouvelles techniques de l'image digitale pour l'étude de la sculpture gothique est amplement démontrée par Dominik Jelschewski, « Skulpturenforschung 3D ! Was uns moderne Scanmethoden über die gotische Bildhauertechnik verraten. Ein Blick nach Naumburg », dans Stephan Albrecht (dir.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg 2015, p. 89–107.

Image p. 296 : Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, figures de l'ébrasement droit, dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140–1270*, Londres 1972, pl. 193 (détail de la fig. 3b, p. 306)

Willibald Sauerländer
Max Hirmer

gotische skulptur in frankreich 1140-1270



Hirmer

Anatomie d'une « sympathie » : Les études germanophones sur l'art médiéval en France depuis 1933

Philippe Cordez

Entre dépaysement et appropriation, coopération scientifique et diplomatie d'influence, il est diverses manières individuelles et collectives de concevoir et de vivre la recherche internationale en histoire de l'art. Souvent elles se mêlent. En 2012, Michela Passini publiait son livre *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*. Elle y montre à propos de la « Renaissance » et du « gothique » que dans le processus de fondation institutionnelle de la discipline, « la nationalisation des discours et l'internationalisation des pratiques » allèrent de pair, interrogeant en conclusion : « quand et comment ce discours national s'est-il épuisé – s'est-il d'ailleurs complètement épuisé ? – et quels autres types de récit l'ont remplacé ? »[1]. Ce qui pour l'Allemagne revient à demander : comment l'histoire de l'art y a-t-elle évolué depuis l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir en 1933 ? Et d'abord, avant d'étudier le cas des études sur l'art médiéval en France : qu'en savent les collègues francophones ?

En 1994, Michel Espagne, historien germaniste spécialiste des transferts culturels franco-allemands aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, dirigeait un numéro de la *Revue germanique internationale* intitulé *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Y est publiée la traduction française d'un article de Bruno Reudenbach situant dans le contexte de son exil américain, vers 1945, l'étude fameuse d'Erwin Panofsky (1892–1968) sur l'abbé Suger de Saint-Denis (vers 1008–1151). La version originale allemande du texte de Reudenbach parut la même année dans les actes d'un colloque sur Panofsky qu'il avait organisé à Hambourg au titre des efforts mémoriels, scientifiques et politiques visant alors à rétablir des liens avec les historiens de l'art exilés après 1933, ou au moins avec leurs travaux, à commencer par ceux d'Aby Warburg (1866–1929) et de ses proches[2]. Vidé de ses livres lors-

1 Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Paris 2012 (Passages, 43), ici p. 253–255. Cf. aussi Thomas Kirchner, « Deutsche Frankreichforschung während der Okkupation und nach 1945 / La recherche allemande sur la France prendant l'occupation et après 1945 », dans *Jahresbericht. Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris / Rapport annuel. Centre allemand d'histoire de l'art Paris*, 2021/2022, p. 24–37.

2 Bruno Reudenbach, « Panofsky und Suger von St. Denis », dans id. (dir.), *Erwin Panofsky: Beiträge*

Philippe Cordez, « Anatomie d'une « sympathie » : Les études germanophones sur l'art médiéval en France depuis 1933 », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 325–446, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19050 (2[ème] version)

qu'il fallut les mettre à l'abri à Londres en 1933, le bâtiment de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* venait d'être racheté par la ville de Hambourg en 1993 pour y accueillir un nouveau centre de recherches, à l'initiative de Martin Warnke (1937–2019)[3]. Mais la présentation de la *Revue germanique* paraît insensible à ces enjeux, laissant pointer une réserve : « Il ne s'agit pas néanmoins de procéder à une hagiographie, [...] Panofsky en parlant de Suger apparaît singulièrement marqué par des effets de contexte »[4].

En 2010 paraissait un *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, sous la direction de Michel Espagne à nouveau et de Bénédicte Savoy, elle aussi germaniste et historienne de formation. La couverture du livre omet le sous-titre *1750–1950*, dont il est donné pour la seconde date une curieuse justification : « Peut-être la discipline, en même temps qu'elle concernait de plus en plus d'enseignants et s'inscrivait dans une dynamique d'internationalisation, s'est-elle par la suite banalisée »[5]. L'introduction ignore le nazisme et ses conséquences, tandis qu'à la fin de l'ouvrage une chronologie de l'« Histoire de l'art en Allemagne » inclut plusieurs textes écrits non dans ce pays, mais en exil[6]. Hubert Locher, qui n'a pas contribué au *Dictionnaire*, a publié en 2001 un livre sur l'histoire de l'art comme théorie historique de l'art précisément entre 1750 et 1950. Sans se restreindre à l'Allemagne, il constate alors la fin des grandes narrations fondées sur l'histoire des styles, tendant à des « constructions de la totalité » rendues suspectes par l'expérience

---

des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, 3), p. 109–122 ; trad. fr. « Panofsky et Suger de Saint-Denis », dans Michel Espagne (dir.), *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky = Revue germanique internationale* 2, 1994, p. 137–150.

3 URL: http://www.warburg-haus.de/ [dernier accès : 14/06/2023]. Les livres sur les historiens d'art germanophones en exil de Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2 vol., Munich 1999 et Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999 (Studien aus dem Warburg-Haus, 2) résultent du même effort hambourgeois : ibid., p. XII et XVI. Sur Warnke, Jörg Probst (dir.), *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*, Berlin 2022 ; Christine Tauber (éd.), « Relektüren: Der Kunsthistorikertag 1970 in Köln und seine Weltanschauungen », dans *Kunstchronik* 75/8, 2022, p. 398–423.

4 Michel Espagne, « Présentation », dans id. 1994 (note 2), p. 5–10, ici § 9. Cf. aussi Martin Warnke, « Aby Warburg (1866–1929) », ibid., p. 123–135.

5 Michel Espagne et Bénédicte Savoy, « Introduction », dans id. (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands. 1750–1950*, Paris 2010, p. IX–XIII, citation p. X. Pour un autre recueil dirigé par une germaniste et historienne, Élisabeth Décultot (dir.), *Écrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750–1920 = Revue germanique internationale* 13, 2000.

6 Espagne et Savoy 2010 (note 5), p. 441–449, par exemple p. 448 la mention de l'article « Introduction to an Iconography of Medieval Architecture » publié en 1942 par Richard Krautheimer (1897–1994) qui avait émigré en 1933 en Italie puis en 1935 aux États-Unis ; ce texte parut à Londres dans le *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 5, 1942, p. 1–33. Sur Krautheimer, Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 377–386 ; Ingo Herklotz, *Richard Krautheimer in Deutschland. Aus den Anfängen einer wissenschaftlichen Karriere 1925–1933*, Münster / New York 2021 (Academia Marburgensis, 17).

totalitaire du nazisme[7]. Loin d'initier une banalisation, l'après-guerre engageait donc, au moins d'un point de vue allemand, à une refondation de l'histoire de l'art.

Les études germanophones sur l'art médiéval en France offrent un bon observatoire quant aux enjeux et aux réalités de cet ébranlement et de ce renouveau. Leur forte et longue innervation de la discipline, portée sur plusieurs générations par d'importantes communautés savantes, les idées et méthodes débattues au fil des décennies témoignent d'une attirance pour une époque lointaine et pour un pays voisin, à travers les drames d'une histoire violente puis les efforts de reconstruction et les remises en cause, et de nouvelles explorations. « L'art médiéval en France » s'entend ici entre 500 et 1500 environ, dans les frontières actuelles du pays, car cela sembla longtemps évident. La recherche « germanophone » implique par contre plusieurs nations, même si l'Allemagne y domine, pour approcher un milieu linguistique, en incluant les travaux écrits par des germanophones en d'autres langues – l'anglais et le français – et les traductions entre l'allemand et le français, dans les deux sens. Autant que possible, le champ de recherches est saisi entièrement, en réunissant tant les livres que les articles, y compris les ouvrages de vulgarisation. 141 thèses et 14 mémoires d'habilitation soutenus ont pu être repérés, notamment via les répertoires publiés depuis 1948 par la *Kunstchronik*[8]. Si des réflexions générales ont éclairé le tropisme italien fondateur de l'histoire de l'art allemande[9], ou son maigre apport quant à l'Ukraine[10], le présent inventaire est à ma connaissance, dans son extension, sans équivalent à propos d'une autre

7 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, Munich 2001 ; rééd. augmentée 2010 ; trad. fr. d'un chapitre : « Querelle de compétence : historiens contre artistes », dans *Histoire de l'art* 79, 2016/2, p. 157–163. Sur les traductions de l'allemand dans cette revue, Philippe Cordez, « Accents allemands : l'histoire de l'art germanophone dans *Histoire de l'art* », ibid., p. 125–132. L'histoire de l'art est peu présente dans Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil et Joachim Umlauf (dir.), *Dictionnaire des relations culturelles franco-allemandes*, Villeneuve d'Ascq 2023 ; voir pour l'histoire Anne Kwaschik, « Relations entre historiens français et allemands », ibid., p. 500–503.

8 Éditée par le Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich, la *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* recense aussi les travaux en cours et les mémoires de maîtrise ou master, non considérés ici. Les données depuis 1985 sont accessibles via www.arttheses.net. Je remercie Marlene Kropp et Gordon Prager pour leur assistance.

9 Cf. Hildegard Wiegel (dir.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, Munich 2004 (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 3) ; Joseph Imorde et Erik Wegerhoff (dir.), *Dreckige Laken. Die Kehrseite der »Grand Tour«*, Berlin 2012 (Wagenbachs Taschenbuch, 680) ; Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Ratisbonne 2015 ; id., *Arkadien? Italiensehnsucht – Facetten einer deutschen Fixierung*, Francfort sur le Main 2019 ; id., *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*, Hambourg 2021.

10 Cf. Katja Bernhardt, Robert Born, Mateusz Kapustka, Antje Kempe, Aleksandra Lipińska et Beate Störtkuhl, « Die blinden Flecken der Kunstgeschichte? Das Beispiel Ukraine », dans Kilian Heck et Aleksandra Lipińska (dir.), *Als der Krieg kam… Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine*, Heidelberg 2023, URL: https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/1227/chapter/17103 [dernier accès : 08/10/2023] ; trad. fr. partielle « Des points aveugles en histoire de l'art ? L'exemple de l'Ukraine », dans *Histoire de l'art* 91, p. 57-69.

région ou époque. Son intention est aussi pragmatique, au service de la recherche et de l'enseignement.

Sept chapitres suivent, à dominante historique puis thématique, avant un essai de bilan. Le premier présente les travaux qui profitèrent de l'occupation militaire de la France, de 1940 à 1944, par l'Allemagne nazie qui établit à Paris un centre de recherches en histoire de l'art (1942–1944) et rassembla une riche documentation photographique, longtemps utilisée ensuite. Le deuxième chapitre évoque le destin et les études d'historiens et historiennes de l'art, juifs pour beaucoup, souvent privés de leurs emplois, qui s'exilèrent après 1933. Un témoin et acteur majeur, Willibald Sauerländer (1924–2018), est l'objet du troisième chapitre. Enfin quatre sections rassemblent les publications par sujets – les monuments et leurs décors avant puis après 1200, les livres enluminés, les autres objets précieux –, chronologiquement et géographiquement, donnant à constater points forts et lacunes, continuités et évolutions.

En France occupée

Un témoin extérieur, et antérieur, jette la lumière sur un rapport de forces. Meyer Schapiro (1904–1996), né en Lituanie dans une famille juive, future grande figure de l'histoire de l'art américaine, voyagea comme étudiant New Yorkais en Europe et autour de la Méditerranée en 1926 et 1927, pour soutenir en 1929 sa thèse sur la sculpture romane de Moissac. C'est à Paris qu'il demeura le plus longuement. Il y rencontra des chercheurs allemands, écrivant le 15 décembre 1926 à sa fiancée, Lillian Milgram :

> J'ai rencontré un étudiant allemand de Marbourg, qui prépare une étude sur l'art roman des Pays-Bas – Son professeur, Richard Hamann, [...] a voyagé à travers la France avec 4 étudiants & 5 appareils photographiques spécialement construits, & photographié plus de 3 000 détails d'architecture et de sculpture du Moyen Âge pour l'institut d'histoire de l'art de Marbourg. C'est plus que les Français n'ont jamais fait dans leur propre pays et en l'entendant, Deschamps est devenu livide ; moi j'ai tremblé de ma propre inefficacité – Usener m'a montré de très beaux tirages sur l'architecture belge faites en 1915 pendant l'occupation allemande. Un groupe de professeurs avait envahi les bibliothèques & les bâtiments & tout classé & étudié – peu après la guerre, Clemen & Goldschmidt ont publié deux grands volumes sur des monuments belges, & je suis certain que ce n'est qu'une très petite part de ce qui fut fait[11].

11 « I met a German student from Marburg, who is preparing a work on the Romanesque of the Low Countries – His professor, Richard Hamann, [...] made a journey thru France with 4 students, & 5 specially constructed cameras, & photographed over 3,000 details of Mediaeval architecture & sculpture, for the

Schapiro était bon observateur. Paul Clemen (1866–1947) et Adolph Goldschmidt (1863–1944) étaient des pionniers de l'histoire de l'art médiéval en Allemagne, le premier notamment pour l'inventorisation, le second pour l'érudition[12]. Paul Deschamps (1888–1974), probablement informé par l'épistolier lui-même de la campagne photographique en cours, devint en 1927 directeur du musée de Sculpture comparée au palais du Trocadéro, collection de moulages instituée en 1879 par Eugène Viollet-le-Duc. Il refondit l'institution en 1937 au nouveau palais de Chaillot sous le nom de Musée des Monuments français. Comme en réponse aux progrès de l'histoire de l'art allemande, il compléta la documentation du patrimoine national, en particulier par des copies de fresques et de vitraux[13]. Quant à Richard Hamann (1879–1961), auteur en 1922–1923 d'un double volume abondamment illustré sur l'art allemand et français au Moyen Âge[14], il avait participé aux campagnes photographiques conduites durant la Première Guerre mondiale dans le nord de la France et en Belgique[15] ; son étudiant Karl Usener (1905–1970) en bénéficia pour sa thèse sur le bronzier mosan Renier de Huy, soutenue en 1929[16].

En France occupée de 1940 à 1942, comme ailleurs en Europe durant la seconde guerre mondiale, Richard Hamann développa cette activité photographique de manière systématique et à grande échelle, pour l'institut d'histoire de l'art de Marbourg. Le financement était

---

Kunstgeschichtl. Seminar of Marburg. This is more than the French have ever done in their own country & Deschamps grew pale when he heard of it; I trembled for my own inefficiency – Usener showed me very beautiful prints of Belgian architecture made in 1915 during the German occupation. A group of professors had invaded the libraries & buildings & classified & studied everything – shortly after the war, Clemen & Goldschmidt published 2 large volumes on Belgian monuments, & I am assured that these are a very small fraction of what was actually done. » Daniel Esterman (éd.), *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebook*, Los Angeles 2009, p. 52, voir aussi 16, note 2, 55 (à propos d'autres étudiants de Hamann) et 54, 91–92 (Hamann photographiant des manuscrits pour Schapiro).

12 À leur propos, Christina Kott, « Paul Martin Clemen (1866–1947) », dans Espagne et Savoy 2010 (note 5), p. 42–51 ; William J. Diebold, « "A fashionable sickness": Paul Clemen on the Early Twentieth-Century "preference for the Primitives" », dans *Oud-Holland* 133, 3/4, 2020, p. 231–244 ; Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge / etc. 1996 ; Gunnar Brands et Heinrich Dilly (dir.), *Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, Weimar 2007 ; Kathryn Brush, « Adolph Goldschmidt (1863–1944) », dans Espagne et Savoy 2010 (note 5), p. 81–88 ; Christine Kreft, *Adolph Goldschmidt und Aby M. Warburg. Freundschaft und kunstwissenschaftliches Engagement*, Weimar 2010. Schapiro évoque vraisemblablement Paul Clemen (dir.), *Belgische Kunstdenkmäler*, 2 vol., Munich 1923, avec 569 figures, 83 planches et un article de Goldschmidt : « Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts », vol. 1, p. 51–72.

13 Robert Dulau, « Paul Deschamps ou la consécration des monuments français », dans Léon Pressouyre (dir.), *Le Musée des Monuments français*, Paris 2007, p. 93–117.

14 Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, Marbourg 1922–1923.

15 Voir Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en France et en Belgique occupées, 1914–1918*, Bruxelles 2006 ; id. (dir.), *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant. Un héritage photographique de la Grande Guerre*, Bruxelles 2018.

16 Karl Hermann Usener, « Reiner von Huy und seine Nachfolge », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8, 1933, p. 77–134.

accordé par Adolf Hitler personnellement. Hamann put bientôt s'appuyer sur un centre de recherches en histoire de l'art établi à Paris, la *Kunsthistorische Forschungsstätte* (1942–1944)[17], liée à l'institut d'histoire de l'art de l'Université de Bonn et notamment à Alfred Stange (1894–1968), professeur ordinaire[18]. L'entreprise rassembla 22 000 images et fut étendue à la duplication d'une collection de 200 000 photographies réunie par l'administration française des monuments historiques. L'accent porta particulièrement sur le Moyen Âge, les liens entre arts français et allemand étant tenus pour étroits à cette période[19].

17 Nikola Doll prépare sur celle-ci un livre pour le Centre allemand d'histoire de l'art. Voir déjà id., « Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik », dans Burkhard Dietz, Helmut Gabel et Ulrich Tiedau (dir.), *Griff nach dem Westen. Die »Westforschung« der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, 2 vol., Münster / etc. 2003, vol. 2, p. 979–1016, ici p. 1005–1014 ; id., « Zwischen Kunst, Wissenschaft und Besatzungspolitik: die Kunsthistorische Forschungsstätte Paris », dans *Provenienz & Forschung* 2, 2017, p. 36–40. Sur la bibliothèque, Julia Schmidt, « Die Bücher der kunsthistorischen Forschungsstätte Paris in der Johannes Gutenberg-Universität Mainz: der französischsprachige Bestand: geschenkt – gekauft – gewollt », dans Hans-Werner Langbrandtner, Esther Rahel Heyer et Florence de Peyronnet-Dryden (dir.), *Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, Vienne / Cologne / Weimar 2021 (Brüche und Kontinuitäten, 5), p. 235–247 ; Sabine Scherzinger, « Bonn – Paris – Bürresheim – Mainz: die Translokation der Bibliothek der ehemaligen kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris in den besetzten Gebieten vor und nach 1945 », ibid., p. 249–265.

18 Cf. sur ce milieu Nikola Doll, « "[…] das beste Kunsthistorische Institut Grossdeutschlands": das Kunsthistorische Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Nationalsozialismus », dans id., Christian Fuhrmeister et Michael H. Sprenger (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, p. 49–60 ; id., « Die „Rhineland-Gang": ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa », dans Andreas Blühm (dir.), *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945*, Magdebourg 2007 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2), p. 63–90 ; Ruth Heftring, « Facetten der Bonner Kunstgeschichte im Nationalsozialismus », dans Thomas Becker (dir.), *Zwischen Diktatur und Neubeginn. Die Universität Bonn im ›Dritten Reich‹ und in der Nachkriegszeit*, Göttingen 2008, p. 141–158 ; Christina Kott, « „Den Schaden in Grenzen halten…". Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944 », dans Ruth Heftrig, Olaf Peters et Barbara Schellewald (dir.), *Kunstgeschichte im « Dritten Reich ». Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, p. 362–392 ; id., « Le 'Kunstschutz' en 1939–1945, une pierre dans la façade de l'Allemagne national-socialiste », dans Philippe Nivet (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Amiens 2014, p. 327–342 ; Iris Grötecke, « Alfred Stange – Politik und Wissenschaft: Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Instituts von 1935 bis 1945 », dans Roland Kanz (dir.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn*, Berlin / Munich 2018, p. 146–175.

19 Cf. Judith Tralles, « Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges », dans Doll, Fuhrmeister et Sprenger 2005 (note 18), p. 263–282 (p. 264 pour situer la précision qu'apporte le témoignage de Schapiro) ; Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 7), p. 196–206. Voir aussi Jacqueline E. Jung dans le présent volume. Sur le Moyen Âge en Allemagne à l'époque du nazisme, Maike Steinkamp et Bruno Reudenbach (dir.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Berlin 2013.

Plusieurs chercheurs allemands profitèrent de la situation pour étudier l'art médiéval en France. Médiéviste, le directeur de la *Kunsthistorische Forschungsstätte*, Hermann Bunjes (1911–1945), publia notamment en 1937 un livre issu de sa thèse sur les retables en pierre d'Île de France vers 1300, et en 1943 un article sur le jubé de Chartres. Il se suicida à la fin de la guerre[20]. Son assistant Gottfried Schlag (1910– ?) étudia les sculptures du transept de Chartres dans un article de 1943 et devait publier un livre sur les palais impériaux de Franche-Comté. Son destin après 1943 est inconnu[21]. Un livre de Kurt Reißmann (1910– ?) sur la sculpture sur pierre des V^e^–IX^e^ siècles en France, prévu dans la même collection, ne vit pas non plus le jour. On perd trace de l'auteur après 1940[22]. Un important projet sur la broderie de Bayeux, qui intéressait les nazis et jusqu'à Heinrich Himmler y voyant un héritage germanique et une préfiguration de leur future conquête de l'Angleterre, ne fut pas mené à bien[23].

Au-delà de la *Kunsthistorische Forschungsstätte*, Georg Weise (1888–1978), professeur à Tübingen, demanda en 1941 s'il pouvait participer à ses frais aux campagnes photographiques, pour étudier les chapiteaux romans autour de Paris[24]. Georg Troescher (1893–1970), à Bonn pendant la guerre, publia sur la Bourgogne à la fin du Moyen Âge[25].

---

20 Hermann Bunjes, *Die steinernen Altaraufsätze der hohen Gotik und der Stand der gotischen Plastik in der Île-de France um 1300*, Darmstadt 1937 ; id., « Der gotische Lettner der Kathedrale von Chartres », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 12/13, 1943, p. 70–114. Cf. sa notice par Nikola Doll dans le *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940–1945 / Repertorium der Akteure des französischen Kunstmarkts während der deutschen Besatzung 1940–1945 (RAMA)*, avec trad. fr., URL: https://agorha.inha.fr/detail/243 [dernier accès : 14/06/2023].

21 Gottfried Schlag, « Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres », dans *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 12/13, 1943, p. 115–164 ; id., *Kaiserpfalzen in der Freigrafschaft Burgund*, cf. Doll 2003 (note 17), p. 1011, note 138.

22 Kurt Reißmann, *Steinplastik des 5.–9. Jahrhunderts in Frankreich*, cf. ibid.

23 Cf. Doll 2003 (note 17), p. 1011–1012 ; Tralles 2005 (note 19), p. 272–273 ; Iñigo Salto Santamaría, « "Et le combat prend fin". The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre in 1944 », dans Julia Drost, Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace (dir.), *Arts et politiques. Le marché de l'art entre France et Allemagne de l'Entre-deux-guerres à la Libération*, Paris / Heidelberg 2022 (Passages online, 13), URL: https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/878 [dernier accès : 14/06/2023], p. 97–118, ici p. 102–104, avec d'autres références.

24 Tralles 2005 (note 19), p. 275–276. L'étude ne semble pas avoir été réalisée. Georg Weise est l'auteur d'un livret (23 p.) sur *Die deutsche und die französische Kunst im Zeitalter der Staufer*, Mayence 1948 (Aufsätze und Vorträge zur Kunst- und Geistesgeschichte, 2) et de « Das Rätsel der Kirche St. Hilaire-Le-Grand in Poitiers », dans *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden 1953 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 2), p. 261–272 ; trad. fr. « L'énigme de l'église Saint-Hilaire-Le-Grand de Poitiers », dans *Bulletin monumental* 111, 1953, p. 15–27.

25 Georg Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, 2 vol., Francfort sur le Main 1940 ; id., *Die Blütezeit Burgunds in der Kunst und ihr deutscher Anteil*, Bonn 1941 (Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn. Vortragsreihe Der Kampf um den Rhein, 33) ; id., *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966.

Lisa Schürenberg (1903–1952), habilitée à Fribourg en Brisgau en 1936 avec une étude parue deux ans plus tôt sur l'architecture ecclésiale en France de 1270 à 1380, autrice en 1937 d'un article sur Strasbourg et Dijon, publia en 1940 un petit livre sur la cathédrale de Metz, réédité en 1942. De février à juin 1942, elle fut assistante à l'Institut allemand de Paris[26]. Avec des succursales en province, celui-ci s'efforça entre 1940 et 1944 de faire connaître en France la culture allemande, soutenant notamment des traductions[27] dont celle des *Formprobleme der Gotik* (1911), livre dans lequel Wilhelm Worringer présentait l'art gothique comme un principe stylistique racialement germanique : il parut en français aux éditions Gallimard en 1941[28]. Le traducteur, Daniel Decourdemanche dit Jacques Decour, né en 1910, résistant, fut fusillé en 1942[29]. Né en 1908, Carlheinz Pfitzner fit paraître en 1933 un article sur les systèmes d'arcs diaphragme et notamment celui de l'abbatiale de Jumièges, puis un autre en 1937 sur les chantiers architecturaux de Paris et Cologne dans la première moitié du XIII^e^ siècle. Actif à Paris en 1940 et 1941 pour le *Kunstschutz*, soit la protection des œuvres d'art, il mourut au front près d'Odessa

Cf. aussi id., « Drei Apostelköpfe aus der Sainte-Chapelle in Bourges », dans *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 63, 1942, p. 79–89.

26 Lisa Schürenberg, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Leipzig 1934 ; id., « Spätromanische und frühgotische Plastik in Dijon und ihre Bedeutung für die Skulpturen des Strassburger Münsterquerschiffes », dans *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 58, 1937, p. 13–25 ; id., *Der Dom zu Metz*, Francfort sur le Main 1940 (Jahresgabe des Wissenschaftlichen Instituts der Elsass-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt, 1939) ; 1942 (Veröffentlichungen des Lothringischen Instituts für Landes- und Volksforschung, Metz, 1). Cf. Hans Jantzen, « Lisa Schürenberg † 9. November 1952 », dans *Kunstchronik* 6, 1953, p. 27–28 ; Wilhelm Schlink, « Kunstgeschichte », dans Eckhard Wirbelauer (dir.), *Die Freiburger philosophische Fakultät 1920–1960. Mitglieder – Strukturen – Vernetzungen*, Fribourg en Brisgau / Munich 2006, p. 365–386, ici p. 368–369 et 378.

27 Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1993 (Studien zur modernen Geschichte, 46), p. 92–94 sur les rapports avec la Kunsthistorische Forschungsstätte, p. 219–238 sur les traductions ; Wolfgang Geiger, *L'image de la France dans l'Allemagne nazie. 1933–1945*, Rennes 1999, p. 237–281 (« L'ambassade, l'Institut allemand et la propagande culturelle ») ; Roland Krebs, « Le programme de traductions de l'Institut allemand de Paris (1940–1944). Un aspect peu connu de la politique culturelle national-socialiste en France », dans *Études Germaniques* 275, 2014/3, p. 441–461.

28 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich 1911 ; trad. fr. *L'art gothique*, Paris 1941 ; 1967. Sur ce livre, cf. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, Munich 1990, p. 18–52 ; Passini 2012 (note 1), p. 183–186 ; id., « Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande. Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques », dans *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique / Deutsch-französisches Rezensionsjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik* 2, 2014 (*Le Gothique / Die Gotik und das Gotische*), p. 11–17, ici p. 15–16 ; trad. all. « Die Gotik in der französischen und deutschen Geschichtsschreibung. Strategien der Nationalisierung und wechselseitige Konstruktionen ästhetischer Identitäten », ibid.

29 Krebs 2014 (note 27), p. 456.

en 1944[30]. À l'initiative du ministre de la Science et de l'Éducation du Troisième Reich, un groupe de professeurs ordinaires d'histoire de l'art en Allemagne fut invité du 21 septembre au 6 octobre 1941 à une excursion en France occupée qui les mena surtout vers des monuments médiévaux, de Paris à Senlis, Saint-Quentin, Amiens, Laon, Reims, Rouen, Caen, au Mont-Saint-Michel, à Angers, Angoulême, Poitiers, Tours et Orléans entre autres[31].

Richard Hamann avait fondé une banque d'images à Marbourg en 1913. Sous le nom de Centre allemand de documentation pour l'histoire de l'art (*Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg*), elle constitue aujourd'hui l'une des plus importantes documentations sur l'art et l'architecture en Europe, avec quelque deux millions d'images également accessibles en ligne[32]. Nul doute qu'elle a constitué depuis la Seconde Guerre mondiale un outil essentiel pour l'histoire de l'art germanophone, entre autres à propos de l'art médiéval en France. Hamann lui-même s'était particulièrement intéressé à l'église romane de Saint-Gilles du Gard, sur laquelle il publia un livre avec 542 figures en 1955[33].

Richard Hamann-Mac Lean (1908–2000), fils du précédent, fut tôt associé aux campagnes photographiques de son père. Après une thèse sur le tombeau de saint Lazare à Autun publiée sous forme d'article en 1936[34], il contribua en 1939 à la version allemande d'un livre d'images paru la même année à Paris. Son titre, *Les arts primitifs français. Art mérovingien, art carolingien, art roman*, devint *Frühe Kunst im Westfränkischen Reich*, soit « Art premier dans l'Empire franc occidental »[35] : les VI^e^–XII^e^ siècles

30 Carlheinz Pfitzner, « Studien zur Verwendung des Schwibbogensystems unter besonderer Berücksichtigung der Abteikirche von Jumièges », dans *Architectura* 1, 1933, p. 161–170 ; id., « Die Anfänge des Kölner Dombaus und der Pariser Bauschule der ersten Hälfte des 13. Jh. », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 4, 1937, p. 203–217. Voir sa notice dans *RAMA* (note 20), URL: https://agorha.inha.fr/ark:/54721/4922a6f8-2682-4b43-9023-7bea899c90e5 [dernier accès : 14/06/2023].

31 Cf. Jutta Held, « Hans Jantzen an der Münchner Universität (1935–1945) », dans Christian Drude et Hubertus Kohle (dir.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, Munich / etc. 2003 (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 2), p. 154–167, ici p. 155–156.

32 Cf. Matyssek 2008 (note 19) ; URL: https://www.bildindex.de/ [dernier accès : 14/06/2023].

33 Richard Hamann, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, 3 vol., Berlin 1955. Voir aussi son ouvrage posthume *Kunst und Askese. Bild und Bedeutung in der romanischen Plastik in Frankreich*, Worms 1987 ; Jost Hermand, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961)*, Cologne 2009 ; Ruth Heftrig et Bernd Reifenberg (dir.), *Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger*, Marbourg 2009 (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, 134).

34 Richard Hamann-Mac Lean, « Das Lazarusgrab in Autun », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8/9, 1936, p. 182–328.

35 Léon Gischia et Lucien Mazenod (choix des images), introduction de Jean Verrier, *Les arts primitifs français. Art mérovingien, art carolingien, art roman*, Paris 1939 ; 1953 ; id., seconde introduction de Richard Hamann-Mac Lean, *Frühe Kunst im Westfränkischen Reich. Merowingische Kunst, karolingische Kunst, romanische Kunst*, Leipzig 1939. Pour le contexte, Bruno Reudenbach, « Die Kunst der „deutschesten Epoche". Zur völkisch-nationalsozialistischen Deutung frühmittelalterlicher Kunst »,

en France se trouvaient définis en rapport au partage de l'Empire de Charlemagne (800–814) à Verdun en 843, et en écho au « Troisième Reich » proclamé en 1933[36]. La publication allemande est dédiée à Bernhard von Tieschowitz (1902–1968), actif en France de 1940 à 1944 pour la protection des œuvres d'art[37]. Hamann-Mac Lean étudia au milieu des années 1930 le « maître de Naumbourg », sculpteur au XIII^e^ siècle à la cathédrale de cette ville, notamment d'une figure de la donatrice Ute von Naumburg, célébrissime au XX^e^ siècle car tenue pour constitutive de l'identité allemande – son image était largement diffusée par la branche commerciale de la banque d'images de Marbourg[38]. Il comprit alors que la formation française de l'artiste ne pourrait être éclairée que par une analyse systématique de la sculpture et de l'architecture de la cathédrale de Reims : il l'avait vue la première fois en 1927, et cela serait le grand projet de sa vie. Huit volumes riches de 4 100 photographies, dont celles de « Foto Marburg », parurent finalement avec la collaboration d'Ise Schüssler, en 1993 et 1996 pour l'essentiel et le dernier posthumément en 2008[39]. Peter Cornelius Claussen y rappelle combien l'intérêt de Hamann-Mac Lean pour l'art médiéval en France resta marqué par les préoccupations de la génération précédente[40], celle de Richard Hamann son

dans Victoria von Flemming (dir.), *Modell Mittelalter*, Cologne 2010, p. 10–24 ; Pierre-Yves Le Pogam, « Comment a-t-on apprécié et compris la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge aux XIX^e^–XX^e^ siècles ? », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre* 17, 2021, URL: https://journals.openedition.org/cel/19157 [dernier accès : 14/06/2023], § 12.

36 Cf. mon article « 1965 : Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Histoires d'une exposition », dans ce volume.

37 Cf. sa notice par Christina Kott dans *RAMA* (note 20), URL: https://agorha.inha.fr//detail/151 [dernier accès : 14/06/2023].

38 Pour des études critiques sur la réception et l'historiographie du « maître de Naumbourg » (peut-être en fait plusieurs personnes) : Willibald Sauerländer, « Die Naumburger Stifterfiguren: Rückblick und Fragen », dans Reiner Haussherr et Christian Väterlein (dir.), *Die Zeit der Staufer*, 5 vol., Stuttgart 1977–1979, vol. 5, *Supplement. Vorträge und Forschungen*, p. 169–245 ; Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 2005 ; Gerhard Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung, 1886–1989*, Munich 2009. Cf. encore Hartmut Krohm et Holger Kunde (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. exp. Naumbourg, Dom, Schlösschen et Stadtmuseum Hohe Lilie, 3 vol., Petersberg 2011–2012 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, 4) ; Christian Freigang, « Introduction », dans Erwin Panofsky, *La sculpture allemande du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, Strasbourg 2022, p. 9–38 (trad. de *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, 2 vol., Munich 1924) ; Wolfgang Brückle, « Medieval Sculpture and the Origins of Modern Art History Writing in Germany: Individuality, Psychology, Empathy, Style », dans Phillip Lindley (dir.), *Balancing the Account. Prior & Gardner and the Study of Medieval Figure Sculpture*, Donington, à paraître (je remercie l'auteur de m'avoir communiqué son texte).

39 Richard Hamann-Mac Lean et Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, 8 vol. Steiner, Stuttgart 1993–2008.

40 Peter Cornelius Claussen, « Einführung », ibid., vol. 4 (mis au point par Martina Sünder-Gaß), p. 19–22, ici p. 19 ; voir aussi Hamann-Mac Lean, « Vorwort », vol. 1, p. 9–12, ici p. 9. Cf. également Passini 2012 (note 1), p. 145–250 (« Le gothique, un enjeu national ») ; id. 2014 (note 28).

père, de Wilhelm Vöge (1868–1952)[41] et de Hans Jantzen (1881–1967)[42]. C'est dire le temps long de certains cadres de pensée.

En exil

Au moins 250 historiens et historiennes de l'art d'Allemagne et d'Autriche, soit le quart environ de cette communauté, furent contraints à l'exil par le nazisme. Leurs destins furent divers, parfois tragiques. La moitié émigra aux États-Unis, 93 en Grande-Bretagne[43]. Leurs propres intérêts, les circonstances historiques et l'expérience du déplacement les ont souvent conduits à vouloir dépasser les nationalismes européens, développant dans leurs pays d'accueil des questions d'interprétation novatrices, plutôt que d'expertise régionale. Lorsqu'un champ d'études était déjà établi, ainsi pour l'art roman aux États-Unis, ils reportèrent leurs travaux sur d'autres thèmes, notamment la Renaissance nordique et l'art baroque[44]. Au moins seize, dont trois femmes, ont publié sur l'art médiéval en France.

41 Cf. surtout Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg 1894 ; Munich 1988; trad. fr. *Les origines du style monumental au Moyen Âge. Une étude sur la naissance de la sculpture gothique*, Strasbourg 2022. Sur Vöge, Brush 1996 (note 12) ; Wilhelm Schlink (dir.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Fribourg-en-Brisgau 2004 ; id., « Wilhelm Vöge (1868–1952) », dans Espagne et Savoy 2010 (note 5), p. 317–328 ; Passini 2012 (note 1), p. 157–166 ; Leonhard Helten (dir.), *Kontinente der Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge (1868–1952)*, Halle 2019 (Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts, 19) ; Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, Strasbourg 2021, p. 179–194.

42 Cf. notamment Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum*, Fribourg en Brisgau 1928 (Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft, 15) ; réimpr. dans id., *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, p. 7–20 ; rééd. commentée par Ulrich Kuder, 2000 ; id., *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs: Chartres, Reims, Amiens*, Hambourg 1957 ; rééd. commentée par Hans-Joachim Kunst, Berlin 1987 ; trad. angl. *High Gothic. The Classic Cathedrals of Chartres, Reims, Amiens*, New York 1962 ; 1992 ; Hans Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel*, Cologne 1962 ; rééd. commentée par Willibald Sauerländer, Cologne 1997 ; cf. aussi Hans Jantzen, « Structure interne de l'église gothique », dans *L'Information d'histoire de l'art* 17, 1972, p. 103–112. Voir aussi ci-dessous, note 84.

43 Cf. Michels 1999 (note 3), p. IX pour des chiffres (119–127 sur les questions de langue) ; Anne Béchard-Léauté, *The Contribution of Émigré Art Historians to the British Art World After 1933*, thèse, University of Cambridge, 1999, URL: https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/244931 [dernier accès : 14/06/2023] ; Wendland 1999 (note 3) réunit 253 bio-bibliographies. Deux historiens d'art juifs non germanophones ont émigré et publié sur l'art médiéval en France : Charles Sterling (1901–1991) et Walter Cahn (1933–2020). Cf. ibid., p. XV ; Marie Tchernia-Blanchard, *Dans l'œil du chasseur. Charles Sterling (1901–1991), historien de l'art*, Dijon 2022 ; Colum Hourihane (dir.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton 2008 (Occasional Papers / The Index of Christian Art, 10).

44 Cf. pour les émigrés aux États-Unis Michels 1999 (note 3), p. 127–145 sur les thèmes (127–130 pour le Moyen Âge). Voir aussi, pour l'Angleterre, Émilie Oléron Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts. Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris 2015, ainsi que Paul Crossley, « Gombrich and the Middle Ages », dans Paul Taylor (dir.), *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*, Londres 2014, p. 74–89.

Erwin Panofsky (1892–1968), sans doute le plus connu des exilés, écrivit fin 1945 à un ami que « les presses de Princeton sont encore si encombrées par cet inattendu best-seller atomique que depuis longtemps j'ai renoncé ne serait-ce qu'à m'enquérir du destin de Suger »[45]. Ce succès de librairie rendait compte de l'élaboration de la bombe atomique à partir de 1942, de son premier essai en juillet 1945, de sa première utilisation à Hiroshima le 6 août et des possibilités militaires qui s'ouvraient. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures* parut finalement en 1946, avec une préface datée du 11 juin 1944, 800 ans après la consécration du chœur de l'église[46]. Démis en 1933 au prétexte de sa judéité de ses fonctions de professeur ordinaire à Hambourg, Panofsky émigra aux États-Unis et rejoignit en 1935 le jeune Institute of Advanced Studies de Princeton[47]. Son livre sur Suger édite, traduit et commente des textes rédigés par l'abbé à propos de ses travaux. Il s'ouvre sur un vif portrait du personnage. Bruno Reudenbach a montré comment Panofsky, s'identifiant à Suger, a fait de lui un représentant exemplaire et atemporel de l'humanisme néoplatonicien occidental, en opposition à la barbarie hitlérienne. Dans cette perspective, l'idée métaphysique d'une architecture de lumière, toute approximative qu'elle soit, s'imposait à propos de l'église reconstruite par Suger. L'ouvrage de Panofsky contribua à y faire voir l'origine de l'architecture gothique, censée commencer à Saint-Denis. Or l'explosion atomique débattue dans la communauté savante de Princeton donnait à cette tradition d'éblouissement une actualité terrible : comme au terme logique d'une histoire très longue, elle semblait annoncer un inévitable anéantissement du monde[48].

C'est aussi en anglais qu'Erwin Panofsky publia en 1951 son livre *Gothic Architecture and Scholasticism*. S'éloignant de l'interprétation biographique, il y suggère un lien entre l'habitus intellectuel et le système architectural élaborés à Paris et dans sa région entre 1140 et 1270[49]. Panofsky aborda la question des langues dans un article de 1953, revenant sur son expérience de l'émigration et sa découverte admirative de l'histoire de l'art américaine, en

45 « The Princeton Press is still so clogged up with this unexpected atomic best-seller that I have long ago given up even asking about the fate of Suger. » Cité par Reudenbach 1994 (note 2), ici p. 139.

46 Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1946 ; 1979.

47 Cf. François-René Martin, « Erwin Panofsky (1892–1968) », dans Espagne et Savoy 2010 (note 5), p. 173–182.

48 Cf. Reudenbach 1994 (note 2), p. 148–150.

49 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951 ; Londres 1957; New York 1976 ; trad. fr. partielle de ce livre et de *Abbot Suger* dans id., *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*, Paris 1967 ; 2000, avec p. 133–167 une postface de Pierre Bourdieu qui contribua à établir la notion d'habitus comme paradigme sociologique. Sur la réception en France, François-René Martin, « La "migration" des idées. Panofsky et Warburg en France », dans Décultot 2000 (note 5), p. 239–259 ; Jean-Louis Déotte, « Bourdieu et Panofsky : l'appareil de l'habitus scolastique », *Appareil*, 2010, URL: http://journals.openedition.org/appareil/1136 [dernier accès : 14/06/2023]). En allemand : *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, Cologne 1989 (Dumont-Taschenbücher, 225) ; cf. Wolfgang Schenkluhn, « *Inter se disputando*. Erwin Panofsky zum Zusammenhang von gotischer Architektur und Scholastik », dans Franz Jäger et Helga Sciurie (dir.), *Gestalt, Funktion, Bedeutung. Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, Jena 1999, p. 93–100.

croissance depuis les années 1920 et clairvoyante au-delà des nationalismes européens. Ayant constaté que l'allemand fut la « langue maternelle » de l'histoire de l'art dès le début du XIX[e] siècle, mais que « les résultats de l'institutionnalisation (peut-être trop) précoce de la discipline n'ont pas toujours été heureux »[50], il explique :

> il semble que l'évolution du vocabulaire de l'histoire de l'art vers la complexité et la sophistication ait été inévitablement plus prononcée dans les pays germanophones qu'ailleurs, se muant en une langue technique parfois difficilement intelligible, et ce, avant même que les nazis ne rendent la littérature allemande incompréhensible aux germanophones qu'ils n'avaient pas contaminés. [...] la langue allemande permet malheureusement à une pensée relativement banale de pérorer derrière un confortable rideau d'apparente profondeur, et à l'inverse, un seul et unique terme peut cacher une multitude de significations. [...] Pour résumer, l'historien d'art (eh oui, même lui), lorsqu'il s'exprime en anglais, doit plus ou moins comprendre ce qu'il raconte et penser ce qu'il dit, un devoir qui nous fut bénéfique à tous. [...] Étant forcés de nous exprimer de manière à la fois précise et intelligible, et nous rendant compte avec surprise que cela était possible, nous avons soudain trouvé le courage d'écrire des livres sur toute la carrière de tel ou tel maître, ou sur des périodes entières, plutôt que (ou en plus) d'écrire une dizaine d'articles spécialisés [...][51].

---

50 « And it so happens that, as an American scholar expressed it, "its native tongue is German" » ; « the results of the early, perhaps too early, institutionalization of the discipline were not always desirable. » Erwin Panofsky, « The History of Art », dans Franz Neumann (dir.), *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphie 1953, p. 82–111 ; réimpr. sous le titre « Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European », dans *College Art Journal* XIV–1, 1954, p. 7–27 ; et dans id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York 1955, p. 321–346, ici p. 322–323 ; non traduit dans id., *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris 1969 ; trad. fr. « Trente ans d'histoire de l'art aux États-Unis. Souvenirs d'un Européen transplanté », dans *Revue d'histoire des sciences humaines* 41, 2022, p. 241–265 (cf. Michela Passini, « Migration et évolution des pratiques savantes. Sur une conférence d'Erwin Panofsky », ibid., p. 267-281) ; trad. all. « Epilog: Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers », dans id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Cologne 1975 (DuMont-Kunst-Taschenbücher, 33), p. 378–406.

51 « it was inevitable that the vocabulary of art historical writing became more complex and elaborate in the German-speaking countries than anywhere else and finally developed into a technical language which – even before the Nazis made German literature unintelligible to uncontaminated Germans – was hard to penetrate. [...] the German language unfortunately permits a fairly trivial thought to declaim from behind a woolen curtain of apparent profundity and, conversely, a multitude of meanings to lurk behind one term. [...] In short, when speaking or writing in English, even an art historian must more or less know what he means and mean what he says, and this compulsion was exceedingly wholesome for all of us. [...] Forced to express ourselves understandably and precisely, and realizing, not without surprise, that it could be done, we suddenly found the courage to write books on whole masters or whole periods instead of – or besides – writing a dozen specialized articles [...]. » Ibid., p. 329–330.

Changer de langue paraissait à Panofsky avoir été inéluctable autant pour la survie des exilés que pour l'avancée de leur science[52]. De fait, si ses propres textes allemands avaient parfois été obscurs, son anglais devint rapidement remarquable, même avec un fort accent[53]. Ceci relève de l'« autotraduction », terme qui outre la traduction *par* soi-même d'un texte dont on serait l'auteur peut désigner la traduction *de* soi-même opérée en changeant de contexte linguistique. Il s'agit alors de se « réécrire » ou de s'écrire aussi en s'enracinant dans une généalogie et un milieu intellectuels différents, pour produire de nouveaux textes dans une langue qui se révèlera d'autant plus créative que l'on se sera livré à son accueil. Demeureront les effets salutaires d'une distanciation objectivante et l'enrichissement par des échos et des accents[54]. C'est pourquoi Panofsky se dit « transplanté » dans le titre de son article de 1953, et y décrit l'histoire de l'art aux États-Unis en commençant avant son arrivée. Le succès singulier de ses études « iconologiques » doit beaucoup à la clarification exigée par son abandon de l'allemand et au fait que l'histoire de l'art américaine, par sa jeunesse, était ouverte à sa pensée[55].

Poursuivons par rang d'âge. Werner Weisbach (1873–1953), professeur à Berlin jusqu'à sa retraite forcée en 1933, émigra en Suisse en 1935. Se tournant alors vers l'art médiéval, il publia en 1945 un livre sur les effets de la réforme des XI^e^ et XII^e^ siècles, clunisienne en particulier, quant à l'architecture et à la sculpture dans toute l'Europe occidentale[56].

Paul Frankl (1878–1962) était professeur à Halle lorsqu'il perdit son emploi en 1933. Émigré en 1938, il rejoignit Panofsky en 1940 à l'Institute for Advanced Study de Princeton. Il y écrivit une histoire des interprétations de l'architecture gothique, qui commence dès 1144, année de la consécration du chœur de Saint-Denis, et devait s'achever en 1944

52 L'idée d'une contamination de l'allemand par le nazisme évoque la description de la « langue du Troisième Reich » ou *Lingua Tertii Imperii* par Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin 1947 ; trad. fr. *LTI. La langue du III^e^ Reich. Carnets d'un philologue*, Paris 1996. Voir aussi Georges Didi-Huberman, « L'exorciste », dans Matthias Waschek (dir.), *Relire Panofsky*, Paris 2008, p. 67–87.

53 Cf. Karen Michels, « Bemerkungen zu Panofskys Sprache », dans Reudenbach 1994 (note 2), p. 59–69, p. 65–69 sur l'anglais ; Andreas Beyer, « Stranger in Paradise: Erwin Panofsky's Expulsion to the Academic Parnassus », dans Eckart Goebel et Sigrid Weigel (dir.), *'Escape to Life'. German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933*, Berlin / Boston 2012, p. 429–444, ici p. 433–435 ; Christopher S. Wood, « Panofsky in Munich, 1967 », dans *Modern Language Notes* 131, 2016, p. 1236–1257, ici p. 1255 ; Irving Lavin, « American Panofsky », dans Maria Teresa Costa et Hans Christian Hönes (dir.), *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, Berlin 2019, p. 91–97, ici p. 96–97.

54 Cf. Maria Teresa Costa et Hans Christian Hönes, « Self-Translation – Translation of the Self. An Introduction », ibid., p. 11–19, d'après une réflexion théorique de Sigrid Weigel, « Self-Translation and Its Discontents Or: The Translational Work Lost in the Theory of Bilingualism », ibid., p. 21–35. Ajoutons que l'expérience de l'autotraduction peut impliquer plus de deux langues, diversement perméables entre elles, et comporter des allers-retours, selon des scénarios et avec des affinités différentes.

55 Cf. déjà en ce sens une lettre de Panofsky en 1933, citée par Beyer 2012 (note 53), p. 436, et Michels 1999 (note 3), p. 145–163 sur la « méthode » iconologique et sa réception.

56 Werner Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln / Zurich 1945. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 728–732.

mais ne parut qu'en 1960, traduite de l'allemand en anglais. Ce livre de perspective internationale contient un chapitre sur l'interprétation du gothique comme « phénomène national », qui se clôt ainsi : « peut-être qu'un chercheur américain – qui serait familier du gothique américain – pourrait résoudre le problème »[57]. La même extension caractérise la synthèse *Gothic Architecture*, écrite elle aussi en allemand et publiée en 1962[58].

Wilhelm Koehler (1884–1959) avait dès avant la première guerre mondiale étudié les manuscrits enluminés carolingiens pour le projet que le Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, l'association allemande pour la science de l'art, avait intitulé « Monuments de l'art allemand » (*Denkmäler deutscher Kunst*), mais dont l'ampleur dépassait les frontières. Le premier volume du corpus, sur Tours, parut en 1930. L'auteur dirigeait depuis 1918 les collections d'art de Weimar, à proximité du Bauhaus. Il fut poussé à l'exil du fait de son engagement pour l'art moderne. Ayant rejoint Harvard en 1932, où il enseignerait jusqu'à sa retraite en 1953, il changea son nom de Köhler en Koehler et poursuivit l'entreprise, reprenant contact avec le Verein en 1955. S'engagea alors la collaboration avec Florentine Mütherich (1915–2015), au Zentralinstitut für Kunstgeschichte fondé en 1946 à Munich[59]. Elle mena le projet à terme, avec huit volumes parus jusqu'en 2013, dont plusieurs concernent des lieux aujourd'hui en France, ainsi Metz ou Reims[60].

---

57 « Perhaps an American scholar – one familiar with American Gothic – could solve the problem. » Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton 1960, p. 680–686 (« Gothic as a National Phenomon »), ici p. 686. Sur Frankl, Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 152–157. L'architecture gothique est particulièrement présente à l'université de Princeton, dont la bibliothèque, Firestone Library, inaugurée en 1948, fut construite dans ce style alors que Frankl rédigeait son livre. Cf. Johanna G. Seasonwein, *Princeton and the Gothic Revival. 1870–1930*, cat. exp. Princeton University Art Museum, Princeton 2012. Au-delà, Barbara Borngässer, Bruno Klein et Bettina Marten (dir.), *Global Gothic: Gothic Church Buildings in the 20th and 21st Centuries*, Louvain 2022.

58 Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Baltimore 1962 (The Pelican History of Art, 19) ; éd. rev. et introduction (p. 7–31) par Paul Crossley, New Haven / etc. 2000 ; voir aussi Paul Crossley, « "The Soldier of Science": Paul Frankl and the Gothic Cathedral », dans Jerzy Gadomski (dir.), *Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Cracovie 2002, p. 23–34, trad. all. abrégée, « „Der Soldat der Wissenschaft": Paul Frankl und die gotische Kathedrale », dans Wolfgang Schenkluhn (dir.), *100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle 2004, p. 71–82.

59 Sur les débuts de cette institution, cf. Iris Lauterbach, « „Ein Forum wahrhaft internationaler Wissenschaft": das Zentralinstitut für Kunstgeschichte von seinen Anfängen bis zur Konsolidierung, 1945 bis 1953 », dans Wolfgang Augustyn, Iris Lauterbach, Ulrich Pfisterer et Krista Profanter (dir.), *ZI 75. Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München: zum 75-jährigen Bestehen*, Munich 2022 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 62), p. 37–91. Voir aussi Wolfgang Augustyn, « Kunsthistorische Sachforschung », ibid., p. 215–240, ici p. 225–227 ; Christine Tauber, « Frankreichforschung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte », ibid., p. 241–256, ici p. 245.

60 Wilhelm Koehler et Florentine Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, 8 vol., Berlin et Wiesbaden 1930–2013, notamment : vol. 1, *Die Schule von Tours*, 3 t., 1930–1933 ; vol. 5, *Die Hofschule Karls des Kahlen*, 2 t., 1982 ; vol. 6, *Die Schule von Reims*, 3 t., 1994–1999. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 1,

Max Raphael (1889–1952) étudia plusieurs disciplines dont l'histoire de l'art et la philosophie, entre autres à Paris dès 1911 avec Émile Mâle et Henri Bergson. Il développa une approche esthétique, empirique et marxiste. Déjà à la marge du monde académique en Allemagne, il vécut pauvre à Paris de 1932 à son internement en 1940, puis à New York de 1941 à son suicide en 1952. En 1935, Raphael visita une soixantaine d'églises du sud-ouest de la France, écrivant en français des *Études sur les façades romanes en France* et en allemand pour fonder empiriquement une « esthétique des églises romanes ». Un nouveau voyage envisagé depuis New York n'eut pas lieu. Ces fragments ne furent publiés qu'en 1989[61].

Lilli Fischel (1891–1978), directrice par interim de la Kunsthalle de Karlsruhe depuis 1927, dut émigrer en 1933 du fait de son engagement pour l'art moderne, et parce que son père était juif. Accablée à Paris par une mauvaise situation financière, menacée d'internement, elle revint en Allemagne en 1939. On lui doit notamment plusieurs études sur Strasbourg dont un article en français sur les sources du graveur appelé maître E. S., en 1935, et un livre sur le sculpteur Nicolas Gerhaert de Leyde en 1944[62].

Joseph Gantner (1896–1988) était suisse. Il étudia et fit d'abord carrière en Allemagne. Son épouse était juive et il quitta l'école d'art de Francfort pour la Suisse en 1933. Sa connaissance de l'art moderne ayant nourri son intérêt pour la sculpture des XI^e^ et XII^e^ siècles et pour les écrits d'Henri Focillon, il publia un livre sur ce thème en 1941. En 1955, il en introduisit un autre, constitué essentiellement d'images, intitulé *Gallia Romanica*[63].

---

p. 372–376 ; Rainer Kahsnitz, « Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus: Versuch einer Spurenlese », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 62, 2008, p. 77–182, ici p. 177–178.

61 Max Raphael, *Das göttliche Auge im Menschen. Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich*, éd. par Hans-Jürgen Heinrichs, Francfort sur le Main 1989 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 839). Une traduction française des textes allemands, pour une édition accompagnée d'images, est en projet au Centre allemand d'histoire de l'art (Markus A. Castor, Marthje Sagewitz). Cf. sur Raphael Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 529–534.

62 Lilli Fischel, « Le Maître E. S. et ses sources strasbourgeoises », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art* 14, 1935, p. 185–229 ; id., *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, Munich 1944. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 144–147.

63 Joseph Gantner, *Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. u. 12. Jahrhunderts*, Vienne 1941 ; 1948 ; id., « Die romanische Kunst Frankreichs », dans id. et Marcel Pobé, préface de Marcel Aubert, photographies de Jean Roubier, *Gallia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich*, Vienne / etc. 1955, p. 9–26 ; éd. fr. *L'art monumental roman en France*, Paris 1955 ; cf. Joseph Gantner, « Erinnerungen », dans Martina Sitt (dir.), *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, p. 133–166, ici p. 142–144. Voir encore *Formositas Romanica. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst. Joseph Gantner zugeeignet*, Frauenfeld 1958, en particulier Gregor Paulsson, « Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreichs. Toulouse und Cluny », p. 7–28.

Paul Wescher (1896–1974), directeur adjoint du cabinet d'art graphique de Berlin, rejoignit Paris en 1933 et la Suisse en 1939. Il publia en 1945 une étude sur Jean Fouquet et son temps, traduite de l'allemand en français et en anglais en 1947, et vécut aux États-Unis après 1948[64].

Aenne Liebreich (1899–1939), assistante à l'université de Kiel depuis 1927, avait engagé la procédure qui aurait fait d'elle l'une des premières historiennes de l'art habilitées en Allemagne lorsqu'elle dut émigrer en 1933. À Paris, elle bénéficia de bourses auprès d'Henri Focillon, reprenant son manuscrit d'habilitation sur le sculpteur Claus Sluter pour le présenter en français comme une thèse : elle obtint à la Sorbonne un second doctorat en 1936, publiant le livre peu après. Sans emploi après 1936, elle publia encore des articles sur Nicolas Gerhaert de Leyde et sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix-en-Provence, et mit fin à ses jours en 1939[65].

Adolf Katzenellenbogen (1901–1964) soutint en 1933 auprès d'Erwin Panofsky une thèse sur les allégories des vices et des vertus, en écho aux questions morales contemporaines, publiée en anglais en 1939. Après un internement au camp de Dachau en 1938, il émigra aux États-Unis en 1939. Au Vassar College de Poughkeepsie depuis 1940, il fit paraître en 1944 un article sur le tympan de Vézelay et ses « races monstrueuses » en rapport avec la première croisade. En 1959, alors professeur à l'université Johns-Hopkins de Baltimore, il publia un livre sur l'iconographie des portails de la cathédrale de Chartres. D'autres contributions portent sur les sculptures d'Amiens et sur l'iconographie des façades d'églises en France dans la seconde partie du XII^{e} siècle[66].

---

64 Paul Wescher, *Jean Fouquet und seine Zeit*, Bâle 1945 ; rééd. augmentée 1947 ; trad. fr. *Jean Fouquet et son temps*, Bâle 1947 ; trad. angl. *Jean Fouquet and His Time*, Zurich 1947. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 756–760.

65 Aenne Liebreich, *Claus Sluter*, Bruxelles 1936 ; id., « Le style de Nicolas Gerhaert de Leyde », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 6, 1936, p. 31–40 ; id., « L'annonciation d'Aix-en-Provence », dans *Gazette des beaux-arts* 6^{e} pér. 19, 1938, p. 63–76. Cf. Barbara Lange, « Aenne Liebreich: Facetten einer Hochschulkarriere in den zwanziger und dreißiger Jahren », dans *Kritische Berichte* 22/4, 1994, p. 22–34 ; Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 424–426 ; Renate Prochno-Schinkel, « Aenne Liebreich (2. Juli 1899 bis 24. Juli 1939). Kunst in Burgund und die Folgen », dans Klaus Gereon Beuckers et Ulrich Kuder (dir.), *Forschung in ihrer Zeit. 125 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Kiel 2020 (Kieler Kunsthistorische Studien, N.F. 18), p. 235–280.

66 Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres 1939 ; New York 1964 ; id., « The Central Tympanum at Vézelay, Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade », dans *Art Bulletin* 26, 1944, p. 141–151 (« monstrous races », p. 141) ; id., « The Prophets on the West Façade of the Cathedral of Amiens », dans *Gazette des beaux-arts* 6^{e} pér. 40, 1952, p. 241–260 ; id., *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959 ; id., « Tympanum and Archivolts on the Portal of S. Honoré at Amiens », dans Millard Meiss (dir.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 vol., New York 1961, p. 280–290 ; id., « Iconographic Novelties and Transformations in the Sculpture of French Church Façades, ca. 1160–1190 », dans *Romanesque and Gothic Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, p. 105–118. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 357–359 ; Michels 1999 (note 3), p. 154.

Henri Stern (1902–1988), qui avait travaillé pour des musées à Munich puis Francfort, émigra en 1933 à Paris. Né Heinrich, il adapta son prénom lorsqu'il devint citoyen français en 1938, fut résistant en 1939–1940 puis clandestin sous l'occupation. Sa nouvelle nationalité fut la condition de son entrée au CNRS, où il se consacra notamment à l'étude des mosaïques tardo-antiques et médiévales, inaugurant en 1957 le *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, entreprise collective qui les recense et montre des continuités. Stern publia plusieurs études de mosaïques d'églises médiévales en France. Il fut aussi byzantiniste, écrivant toujours en français[67].

Adelheid Heimann (1903–1993) soutint en 1930 auprès d'Erwin Panofsky sa thèse sur le maître des Grandes Heures de Rohan, parue sous forme d'article en 1932. Elle émigra à Paris en 1933, revint en Allemagne faute de financement en 1935 et s'établit à Londres en 1936, exerçant plusieurs activités notamment pour le Warburg Institute. Elle publia des articles sur plusieurs manuscrits entre 1933 et 1938, sur le portail royal de Chartres en 1968 et sur les sculptures du XII^e^ siècle à Gargilesse en 1979[68].

Walter William Horn (1908–1995), né Walther Wilhelm Adolf Horn, soutint en 1933 une thèse dirigée par Erwin Panofsky sur la façade de l'église abbatiale de Saint-Gilles du Gard, publiée en 1937. Assistant au Kunsthistorisches Institut de Florence de 1934 à 1937, opposé au nazisme, il émigra en 1938 à Berkeley aux États-Unis. Il publia entre autres, avec l'architecte Ernest Born, des articles sur la grange cistercienne de Vaulerent en 1968 et sur les halles de marché charpentées en France en 1981[69].

---

67 Entre autres : Henri Stern, « La mosaïque de la cathédrale de Reims », dans *Cahiers archéologiques* 9, 1957, p. 147–154 ; id., « Les mosaïques de la cathédrale Saint-Jean de Lyon », ibid. 14, 1964, p. 217–232 ; id., « Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes », ibid. 16, 1966, p. 135–144 ; id., « Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 5, 1962, p. 13–33 ; cf. Xavier Barral i Altet, « Henri Stern (1902–1988) », ibid. 33/129, 1990, p. 97–99 ; Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 664–666.

68 Adelheid Heimann, « Der Meister der „Grandes Heures de Rohan" und seine Werkstatt », dans *Städel-Jahrbuch* 7, 1932, p. 1–61 ; id., « Jean de Bruges und die beiden ersten Widmungsblätter im Brüsseler Stundenbuch des Duc de Berry », dans *Festschrift für Walter Friedländer zum 60. Geburtstag am 10. März 1933*, s.l. 1933, p. 111–130 ; id., « Die Zeichnungen des Opicinus de Canistris », dans Richard Salomon, *Opicinus de Canistris: Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, 2 vol., Londres 1936 (Studies of the Warburg Institute, 1), vol. 1, p. 295–321 ; id., « The Giac Book of Hours », dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 71, 1937, p. 83–89 ; id., « The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, 1937/1938, p. 269–275 ; id., « The Capital Frieze and Plasters of the Portail Royal, Chartres », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, p. 73–102 ; id., « Zur Deutung des Königsportals von Chartres », dans *Kunstchronik* 21, 1968, p. 420 ; id., « À propos de la façade occidentale de Chartres », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 14, 1971, p. 349–353 ; id., « The Master of Gargilesse: A French Sculptor of the First Half of the Twelfth Century », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, 1979, p. 47–64. Cf. sur Heimann Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 275–278.

69 Walther Horn, *Die Fassade von St. Gilles. Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts*, Hambourg 1937. Walter Horn et Ernest Born, « The Barn

Otto von Simson (1912–1993) avait notamment étudié à Paris en 1933 et 1934. Protestant converti au catholicisme, il fut discriminé pour son origine juive et émigra aux États-Unis en 1939, occupant plusieurs postes avant de devenir professeur à l'université de Chicago. Il publia en 1956, à propos de Saint-Denis, Sens et Chartres, un livre sur les « origines de l'architecture gothique et le concept médiéval de l'ordre ». L'ouvrage pouvait être destiné autant à l'Amérique qu'à l'Europe, von Simson, cas exceptionnel, étant rentré en République Fédérale d'Allemagne en 1957. Il fut délégué du ministère des affaires étrangères auprès de l'UNESCO à Paris, puis professeur à l'université libre de Berlin de 1964 à 1979. Son livre sur l'architecture gothique parut en allemand en 1968 puis en espagnol, italien, polonais et portugais et fut souvent réédité, mais jamais traduit en français. Von Simson suggère que l'ordre divin apparaissant dans la lumière serait aussi représenté par les proportions, l'architecture gothique étant fondée sur une théologie de leurs significations. Si cette idéalisation de « la cathédrale gothique » et de sa motivation spirituelle remonte au XIX[e] siècle, l'étude se caractérise aussi par une contextualisation forte et innovante, prenant en compte divers facteurs dans une argumentation complexe. Elle se distingue en cela de la réflexion plus abstraite d'Erwin Panofsky sur l'analogie possible entre histoires du style et des idées formulée en 1951 dans *Gothic Architecture and Scholasticism*[70].

Bernhard Blumenkranz (1913–1989), venu d'Autriche en France pour ses études, interné en 1939 au camp de Gurs, s'en évada, gagna la Suisse et soutint à Bâle sa thèse sur saint Augustin et les relations entre Juifs et Chrétiens aux premiers siècles, publiée en 1946. Établi en France, historien au CNRS, il publia en allemand en 1965 et en français en 1966 un livre sur les Juifs dans l'art chrétien, un article sur l'image de la Synagogue dans les Bibles moralisées en 1970, et de nombreuses études sur l'histoire des Juifs en France au Moyen Âge[71].

---

of the Cistercian Grange of Vaulerent (Seine-et-Oise), France », dans Antje Kosegarten et Peter Tigler (dir.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 vol., Berlin 1968, vol. 1, p. 24–31, id., « French Market Halls in Timber. Medieval and Postmedieval », dans Giorgio Buccellati et Charles Speroni (dir.), *The Shape of the Past: Studies in Honor of Franklin D. Murphy*, Los Angeles 1981, p. 195–239. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 324–326.

70 Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York 1956 (Bollingen Series, 48) ; 3[e] éd. complétée Princeton 1988 ; trad. all. *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt 1968 ; 6[e] éd. 2010 (avec une introduction de Norbert Nußbaum, p. VIII–XXIII). Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 643–649 ; Michels 1999 (note 3), p. 188 ; Bruno Klein, « Eckstein oder Schlussstein: Otto von Simsons „The Gothic Cathedral / Die gotische Kathedrale" », dans Ingeborg Becker et Ingo Herklotz (dir.), *Otto von Simson 1912–1993. Zwischen Kunstwissenschaft und Kulturpolitik*, Vienne / Cologne / Weimar 2019 (Studien zur Kunst, 43), p. 143–174.

71 Bernhard Blumenkranz, *Die Judenpredigt Augustins. Ein Beitrag zur Geschichte der jüdisch-christlichen Beziehungen in den ersten Jahrhunderten*, Bâle 1946 ; id., *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*, Stuttgart 1965 ; id., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966 ; id., « La représentation de "Synagoga" dans les Bibles moralisées françaises du 13[e] au 15[e] siècle », dans *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities* 5/2, 1970, p. 70–91. Cf. Georges Weill, « Bernard Blumenkranz (1913–1989), le fondateur d'*Archives juives* », dans *Archives Juives* 46, 2013, p. 131–135, ici p. 131.

Claude Schaefer (1913–2010), né Klaus Schäfer, commença ses études à Breslau (Wrocław), Hambourg et Munich. Émigré à Paris en 1933, il poursuivit en Sorbonne auprès d'Henri Focillon, fréquentant aussi Max Raphael. Dans la légion étrangère française en 1939–1941, il rejoignit l'Uruguay fin 1941 et enseigna à Montevideo. Après un article de 1944 sur un relief de la façade de la cathédrale d'Auxerre, il soutint à Paris en 1946 sa thèse sur la sculpture en Bourgogne au XIVe siècle, publiée en 1954. Il enseigna à l'université de Tucumàn en Argentine en 1948–1950, au Chili en 1951–1957, de nouveau en Uruguay en 1957 et au Chatham College de Pittsburgh en 1961–1963. Professeur à l'Université de Montréal de 1963 à 1972, il soutint à Paris en 1971 une seconde thèse, sur Jean Fouquet, et publia sur le peintre un livre en allemand en 1994. Professeur à l'université de Tours de 1973 à 1978, il a livré une courte autobiographie en allemand en 2007[72].

Une « sympathie pour la France » : Willibald Sauerländer (1924–2018)

Munich, 27 avril 2018 : Willibald Sauerländer, dont c'est l'enterrement, a préparé un « discours par lequel une cérémonie funèbre devrait s'achever », qu'une collègue lit à voix haute au cimetière. Il mentionne les évènements de 1933 : « J'avais neuf ans lorsque le désastre allemand éclata, lorsque non sportif et solitaire, je fus entraîné dans la Jeunesse Allemande, la propagande scolaire du samedi, les Jeunesses hitlériennes puis la guerre. [...] J'évoque cette première période car elle m'a longtemps traumatisé, jusque dans ma cinquième décennie ». Plus loin : « La sympathie pour la France commença dès 1945 comme prisonnier de guerre et devait accompagner toute ma vie ». Empruntant pour finir les ultimes paroles d'un ami : « Maintenant retournez travailler »[73].

72 Claude Schaefer, « Le relief du jugement de Salomon à la façade de la cathédrale d'Auxerre », dans *Gazette des Beaux-Arts* 6e pér. 26, 1944, p. 183–194 ; id., *La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris 1954 (Cahiers d'archéologie et d'histoire de l'art, 1) ; id., *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, thèse, Université de Paris IV, 1971 ; id., *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde / etc. 1994. Cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 2, p. 592–594 ; Claude Schaefer, *Mein Leben. Eine gesprochene Erinnerung*, éd. par Johann Konrad Eberlein, Graz 2007 (p. 37 sur l'origine des travaux sur Fouquet dans la commande d'un éditeur argentin vers 1945) ; Wilma Lukatsch, « Claude Schaefer (1913–2010) », dans *H-ArtHist*, 06/09/2010, URL: https://arthist.net/archive/32933 [dernier accès : 14/06/2023] ; Nicholas Herman, « 'A matter of love.' L. V. Randall (1893–1972), Montreal Collector and Academic Visionary », dans *Journal of the History of Collections* 34/1, 2022, p. 175–193, ici p. 186.

73 « Ich war neun Jahre alt als das deutsche Unheil ausbrach, als ich unsportlicher Einzelgänger in das Jungvolk, den Staatsjugendtag, die HJ und am Ende in den Krieg hineingezogen wurde. [...] Ich erzähle von dieser frühen Zeit, weil sie mich lange, bis ins fünfte Lebensjahrzehnt, traumatisiert hat [...]. Die Zuneigung zu Frankreich begann schon 1945 in der Kriegsgefangenschaft und hat mein ganzes Leben begleitet. [...] „Nun geht zurück an die Arbeit"». Willibald Sauerländer, « Die Rede, mit der eine Trauerfeier schließen sollte » [2012–2015], dans *Willibald Sauerländer, 29.2.1924–18.4.2018: fünf Reden zur Trauerfeier*, Munich 2018, s. p.

Sauerländer, qui parla donc de la France jusqu'à sa disparition et étudiait encore lui-même peu avant sa mort[74], fut un acteur majeur et un grand observateur de l'histoire de l'art franco-allemande, notamment médiéviste. L'ancien directeur du Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich (1970–1989) a retracé son parcours une première fois en 1987[75] pour un volume d'« esquisses » autobiographiques d'historiens d'art, paru en 1990. Le titre de son essai, « mémoire éclatée », veux contrer un désir de « surhommes de l'histoire de l'art » en suscitant plutôt des questionnements[76]. Cette expérience d'écriture paraît avoir favorisé d'autres réflexions et témoignages de l'auteur, qui fait part des tensions ayant habité son évolution. Si Sauerländer est resté pour beaucoup une figure ambivalente, ses observations prennent souvent la forme d'une sévère autocritique[77]. Relevant de la mémoire individuelle, elles éclairent plusieurs décades d'historiographie[78].

Né en 1924, Willibald Sauerländer situe son premier enthousiasme pour les cathédrales en France à Noël 1937, lorsque ses parents lui offrirent le volume très illustré, frais paru, de Paul Clemen sur Paris, Chartres, Amiens et Reims[79]. L'adolescent, dont le père

74 Cf. les extraits de lettres publiés par Pierre Rosenberg, « Willibald Sauerländer (1924–2018) », dans *Revue de l'art* 202/4, 2018, p. 75–77 ; trad. all. dans Franz Hefele et Ulrich Pfisterer (dir.), *Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte*, Passau 2022 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 54), p. 14–25.

75 Le volume de Pierre Nora (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris 1987, semble n'avoir joué aucun rôle. Sur la démarche quant à l'histoire : Jaume Aurell, « L'ego-histoire en perspective : réflexions sur la nature d'un projet historiographique ambitieux », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 238, 2017, p. 125–138. S'ajoute pour l'histoire de l'art la question de la formation et de l'évolution des sensibilités.

76 Willibald Sauerländer, « Zersplitterte Erinnerung », dans Sitt 1990 (note 63), p. 300–323, ici p. 305 (« kunsthistorischen Übermenschen »). Le livre s'inscrit dans un mouvement d'historicisation de la discipline mené notamment par Heinrich Dilly, qui rédigea l'introduction (« Einleitung », p. 11–22) ; cf. id., *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort sur le Main 1979 ; id. (dir.), *Deutsche Kunsthistoriker, 1933–1945*, Munich / Berlin 1988 ; id. (dir.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990. Sauerländer évoque les autoportraits d'historiens d'art réunis par Johannes Jahn (dir.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924.

77 Entre autres : Willibald Sauerländer, « Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst" zur „Ars Sacra". Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950 », dans Wolfgang Benz et Walter H. Pehle (dir.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945?*, Francfort sur le Main 1992, p. 177–190 ; id., « Begegnungen mit jüdischen Kunsthistorikern », dans *Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur* 6/2, 2012, p. 9–22 ; également Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann, Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel, « "L'œil écoute". Entretien avec Willibald Sauerländer », dans *Perspective*, 2010/2, p. 285–300 ; Sasha Suda, « In Conversation: Willibald Sauerländer with Sasha Suda », dans *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, fév. 2010 et Willibald Sauerländer, « Afterthoughts to a Conversation with Sasha Suda », ibid., avril 2010, URL: https://brooklynrail.org/ [dernier accès : 23/06/2022].

78 Ce matériau a été commenté et mis en relation avec ses travaux scientifiques dans Hefele et Pfisterer 2022 (note 74), sur le Moyen Âge : Wolfgang Augustyn, « *Nisi transmutetis mores*… – Willibald Sauerländer und die Romanik », ibid., p. 26–52 ; Jacqueline E. Jung, « Willibald Sauerländer: Gothic Sculpture in France and Beyond », ibid., p. 54–87, surtout p. 63–78.

79 Paul Clemen, *Gotische Kathedralen in Frankreich. Paris, Chartres, Amiens, Reims*, Zurich / etc. 1937 ; 6e éd., 1966. Sur Paul Clemen, cf. ci-dessus note 12.

concevait et produisait des tapis abstraits, entendit tôt parler de Kandinsky, Klee ou Chagall et vivait depuis 1929 dans une villa à l'architecture moderniste, mais se réfugiait plutôt dans la contemplation de l'art ancien. Un professeur de latin-grec lui confiant en 1940 avoir été « si désolé pour les Français » après l'invasion du pays lui aurait ouvert un autre regard sur l'actualité[80]. À l'hiver 1942–1943, Sauerländer assista à des cours d'histoire de l'art à l'université Louis-et-Maximilien de Munich, sans y être inscrit. Un jour à la pause étaient posés sur des marches d'escalier les tracts de la *Rose blanche*, ce groupe d'étudiants et d'une étudiante résistants, bientôt condamnés à mort et exécutés. Suivirent probablement deux ans dans l'armée, avant d'être fait prisonnier. C'est alors écrit-il, en août 1945, transporté à Metz, voyant « pour la première fois ce paysage avec une lumière argentée, ces peupliers », que « la France est devenue pour moi une sorte de seconde patrie »[81].

Sauerländer put à l'hiver 1946-1947 entreprendre véritablement des études d'histoire de l'art à Munich. Il en a décrit le provincialisme, dans un contexte « amputé » des productions de l'art moderne, de l'iconologie, des réflexions psychanalytiques, socio-historiques, marxistes, oubliées après la « saignée » de 1933. Qui avait été ouvertement nazi perdit son poste en 1945. Le vide fut comblé de plusieurs manières. D'anciens étudiants d'Adolph Goldschmidt à Berlin relayèrent son « positivisme antiquaire », développé dans le premier quart du siècle pour rendre scientifique la discipline[82]. Sauerländer évoque Hans Sedlmayr (1896–1984), ancien membre du parti nazi, auteur en 1950 d'un livre sur « l'origine de la cathédrale », qui rejoignit l'institut en 1951 et dont il saisit bien plus tard qu'il était l'un des rares grands intellectuels fascistes[83]. Mais il suivit surtout Hans Jantzen (1881–1967), dont l'approche phénoménologique, héritée des années 1920, décrivait une expérience visible faisant mystérieusement accéder à un « être » (*Wesen*) des œuvres d'art, satisfaisant ainsi l'irrationalisme existentialiste d'après-guerre. Jantzen, auteur en 1928 d'un livre sur l'« espace de l'église gothique », en publierait un autre en 1957 sur la « structure diaphane » des cathédrales « classiques » de Chartres, Reims et Amiens[84]. Sous sa direction, Sauerländer soutint en 1953 sa thèse

80 Pour ceci : Sauerländer [2012–2015] (note 73), s. p.

81 Sauerländer 1990 (note 76), p. 307–308 ; Le Pogam, Zimmermann, Bonfait et Boudon-Machuel 2010 (note 77), p. 285–286.

82 Sauerländer 1990 (note 76), p. 309–311. Sur Goldschmidt, cf. note 12 ci-dessus.

83 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich 1950. Voir aussi Willibald Sauerländer, « Der Münchner Protest gegen die Berufung Hans Sedlmayrs im Frühjahr 1951 », dans Christian Drude et Hubertus Kohle (dir.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, Munich / etc. 2003 (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 2), p. 182–198 ; Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Cologne / Weimar / Vienne 2017.

84 Cf. note 42 ci-dessus ; Willibald Sauerländer, « Die Raumanalyse in der wissenschaftlichen Arbeit Hans Jantzens: ein Vortrag von 1967 und ein Nachwort von 1994 », dans Bärbel Hamacher und Christl Karnahm (dir.), *Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, Munich 1994, p. 361–369 ; sur Jantzen à Munich, Held 2003 (note 31), id., « Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich': Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität », dans id. et Martin Papenbrock (dir.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003 (Kunst und Politik.

sur les portails gothiques à figures en France[85], attiré sans doute par leur organisation régulière, dans le chaos matériel et moral hérité du nazisme.

En 1949–1950, Willibald Sauerländer séjourna à Paris, sans rencontrer d'historien de l'art ni consulter de bibliothèque, mais visitant en auto-stop les monuments romans et gothiques de France. Il revint à Paris après sa thèse, de 1954 à 1959 et fut boursier, assistant d'allemand au Lycée Charlemagne puis guide touristique. Sauerländer est sans doute le seul historien d'art allemand à s'être trouvé si tôt et si longtemps en France après la guerre. Tel était son souhait : prendre individuellement ses distances. Il rapporte une leçon infligée en 1954 par Louis Grodecki (1910–1982), venu de Pologne avant-guerre et ancien élève d'Henri Focillon. Grodecki s'était déplacé pour montrer à Sauerländer des dessins de l'abbaye de Saint-Denis avant les restaurations d'Eugène Viollet-le-Duc. L'allemand y prêta peu d'attention, préférant exposer ses hypothèses sur une évolution dite « ondulante » des styles à la fin du XII[e] siècle – ce sur quoi Grodecki abrégea la séance, déclarant douter de l'existence de telles lois. Comprenant devoir tout réapprendre, Sauerländer se plongea dans l'archéologie médiévale à la française, dont la tradition remontait au XIX[e] siècle[86].

Dans son premier livre substantiel, en 1966, Sauerländer entend suivre des formes artistiques à travers le temps et les lieux, de Sens à Strasbourg, soit d'une cathédrale du royaume de France à une autre dans l'Empire[87]. Le principal résultat de ses travaux initiaux fut cependant en 1970 une synthèse traduite dès 1972 sous le titre *La sculpture gothique en France*, et en anglais la même année[88]. Sauerländer collabora avec l'éditeur et photographe Max Hirmer pour de nouvelles prises de vues, délaissant celles réalisées sous la direction de Richard Hamann durant l'occupation. Voulu rigoureux et neutre,

Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 5), p. 17–59. Voir aussi Renate Maas, *Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*, Cassel 2015.

85 Willibald Sauerländer, *Das gotische Figurenportal in Frankreich. Studien zur Geschichte der französischen Portalskulptur von Chartres West bis zum Reimser Josephsmeister*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1953.

86 Sauerländer 1990 (note 76), p. 312.

87 Willibald Sauerländer, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966.

88 Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270*, Munich 1970 ; trad. fr. *La sculpture gothique en France. 1140–1270*, Paris 1972 ; trad. angl. *Gothic Sculpture in France. 1140–1270*, Londres 1972 ; New York 1973. Voir aussi id. (avec la collaboration de Jacques Henriet), *Le monde gothique. Le siècle des cathédrales 1140–1260*, Paris 1989 (L'Univers des formes, 36) ; trad. all. *Das Jahrhundert der großen Kathedralen. 1140–1260*, Munich 1990. Sur cette collection internationale, Daniele Rivoletti, « Un modello internazionale: "L'Univers des formes" », dans Massimo Ferretti (dir.), *Il libro d'arte in Italia*, Pise 2021 (Seminari e convegni, 57), p. 219–230.

rassemblant un matériau sur lequel les études ultérieures purent s'appuyer, ce livre rencontra un grand succès. Mais l'auteur le considérait déjà comme dépassé : il parla plus tard d'une « reconstruction du positivisme », d'un « blindage antiquaire » contrant certes l'irrationalisme d'après-guerre, mais ne pouvant qu'échouer à « rendre productives » rationnellement les « potentialités émotionnelles enregistrées dans les produits du travail artistique ». « On ne pouvait impunément », écrit-il en 1990, « vouloir rejouer en 1955 les rituels des sociétés savantes du début de la Troisième République »[89].

Puis vint dans le parcours intellectuel de Sauerländer tel qu'il le rapporte la rencontre, à partir d'un premier séjour américain à l'invitation d'Erwin Panofsky en 1961, avec des exilés qui lui permirent de renouer certains liens brisés par le nazisme[90]. Suivit en Allemagne la confrontation avec la génération de 1968 exigeant une prise en compte des enjeux sociaux et donc une diversification des approches, que Sauerländer finit par accepter[91]. Il regrettait en 1990 n'avoir découvert que dans les années 1970 les travaux de l'« école des Annales », nommant Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby et Jacques Le Goff, et disait travailler encore à rattraper cette lacune, considérant cependant en 2010 que le lien avec l'histoire de l'art n'était toujours pas convenablement établi[92].

En 1969, l'éditeur Max Hirmer avait proposé à Sauerländer d'écrire le livre sur la sculpture romane en France devant accompagner celui sur l'époque gothique. Il refusa, d'importantes études étant attendues et trop de questions restant en suspens[93], mais le regretta « car il est bien plus drôle, bien plus amusant de jouer avec les sculptures romanes colorées de l'Ouest de la France ou autour de Toulouse que d'étudier les solennelles statues de Chartres et d'Amiens », écrirait-il en 2004 pour introduire un recueil de ses articles sur l'art roman et notamment sur la sculpture[94]. « La stylisation gothique a tué, supprimé, gelé l'émotionnalité de l'art roman », affirme-t-il en 2011 comme en révisant son attirance première[95]. De fait, c'est plutôt à propos d'art roman que Sauerländer se renouvela comme médiéviste, touchant à des questions d'iconographie, qualifiant de « sermon de pierre » les tympans d'Autun

89 Sauerländer 1990 (note 76), p. 318.

90 Cf. aussi pour un témoignage américain Colin Eisler, « Where's Willibald? A Bittersweet NYU Institute of Fine Arts Interlude 1963–1965 », dans *Journal of Art Historiography* 17, 2017, p. 1–7.

91 Sauerländer 1990 (note 76), p. 317.

92 Ibid., p. 314 et Le Pogam, Zimmermann, Bonfait et Boudon-Machuel 2010 (note 77), p. 294 : « Les écrits sur l'imaginaire médiéval de Marc Bloch, de Jacques Le Goff ou de Georges Duby n'ont eu presque aucune résonance auprès des historiens de l'art, sauf au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. »

93 Le livre fut écrit par Bernhard Rupprecht, non médiéviste par ailleurs : *Romanische Skulptur in Frankreich*, Munich 1975 ; 1984. Sauerländer critiqua dans un compte rendu ses interprétations anhistoriques et d'autres faiblesses. Sur ceci et ce qui suit, Augustyn 2022 (note 78).

94 « [...] it is so much more fun, so much more amusing to play with the colourful Romanesque sculpture in Western France or around Toulouse than to study the solemn statues of Chartres or Amiens ». Willibald Sauerländer, *Romanesque Art. Problems and Monuments*, 2 vol., Londres 2004, vol. 1, p. I–II.

95 Le Pogam, Zimmermann, Bonfait et Boudon-Machuel 2010 (note 77), p. 294.

ou de Conques[96] puis abordant, dans les années 1980 et 1990, les rapports entre images sculptées et architecture, ou images peintes et textes manuscrits, en rejoignant des réflexions plus anciennes de Meyer Schapiro, rencontré pour la première fois à New York en 1962[97].

Dans les années 1990 et 2000 de nouvelles questions concernèrent aussi l'art gothique. Sauerländer éclaira la rhétorique expressive des visages au XIII^e^ siècle par la science physiognomonique de l'époque, dépassant les interprétations psychologisantes de l'époque nazie et l'insensibilité de l'approche archéologique[98]. Contre les anciennes interprétations symbolistes et totalisantes de l'espace ecclésial, une autre démarche précisait les cohérences entre portails ou vitraux, autels et reliques, et rituels[99]. Sauerländer s'y employa dans une conférence à dimension diplomatique, prononcée dans la cathédrale de Reims, bombardée par l'armée allemande en 1914, pour en célébrer les 800 ans en 2011. Il la présenta comme une évocation de la Jérusalem céleste, avec son chœur entouré de sculptures d'anges et de vitraux à figures de saints et d'évêques; puis comme la demeure terrestre de saints présents en leurs reliques et vénérés sur les autels, aux martyres représentés sur les portails; enfin comme le lieu du sacre des rois de France, sous l'autorité de cette hiérarchie céleste et ecclésiale[100].

En 2011 toujours, Sauerländer révoquait le terme « gothique » auquel ses propres travaux étaient si associés qu'un colloque sur ce thème lui était consacré à Princeton. Il

96 Willibald Sauerländer, « Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, p. 261-294 ; id., « *Omnes perversi sic sunt in tartara mersi*. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques », dans *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1979, p. 33-47.

97 Voir surtout Willibald Sauerländer, *Initialen. Ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter*, Wolfenbüttel 1993 (Wolfenbütteler Hefte, 16) ; id., « Die gestörte Ordnung oder „le chapiteau historié" », dans Herbert Beck et Kerstin Hengevoss-Dürkop (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, 2 vol., Francfort sur le Main 1994, vol. 1, p. 431–456.

98 Willibald Sauerländer, « *Phisionomia est doctrina salutis*. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen », dans Martin Büchsel et Peter Schmidt (dir.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mayence 2003, p. 101–121 ; id., « The Fate of the Face in Medieval Art », dans Charles T. Little (dir.), *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven / Londres 2006, p. 3–17.

99 Ainsi id., « Observations sur la topographie et l'iconologie de la Cathédrale du Sacre », dans *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 136/3, 1992, p. 463–479 ; id., « Integrated Fragments and the Unintegrated Whole: Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg », dans Virginia Chieffo Raguin et Kathryn Brush (dir.), *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Toronto / Buffalo / Londres 1995, p. 153–166 et 323-325 ; id., « Reliquien, Altäre und Portale », dans Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel et Herbert L. Kessler (dir.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter = Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33, 1999/2000, *Beiheft*, p. 121–134.

100 Le texte est d'abord paru en trad. angl. : Willibald Sauerländer, « The Queen of Cathedrals », dans *New York Review of Books*, 22 mars 2012. Version allemande augmentée : *Reims. Die Königin der Kathedralen. Himmelsstadt und Erinnerungsort*, Berlin / Munich 2013 (Passerelles, 15) ; trad. fr. *Reims, la reine des cathédrales. Cité céleste et lieu de mémoire*, Paris 2018. Cf. aussi id., « La cathédrale de Reims. Lieu de mémoire et cité céleste. Introduction », dans Patrick Demouy (dir.), *La cathédrale de Reims*, Paris 2017, p. 9-35.

ne s'agirait que d'une idée, d'un rêve dissimulant la complexité et la diversité des pratiques produisant cet art[101]. De même en 2008, il avait qualifié l'« art roman » de notion « usée », imprécise quant aux formes, aux temps et aux lieux[102]. Willibald Sauerländer rejetait ainsi comme des mirages du XX^e^ siècle deux catégories fondatrices de l'histoire de l'art médiéval.

Or cette double remise en cause fut bientôt accompagnée d'une autre : Sauerländer qualifia de rêve passé sa propre idée de la France, et celle qu'en France on paraissait garder de l'Allemagne. Alors qu'en septembre 2013 Andreas Beyer quittait la direction du Centre allemand d'histoire de l'art, créé en 1997 à Paris par Thomas W. Gaehtgens, Sauerländer lui adressa ces lignes, publiées par le destinataire en 2022 :

> Il y avait [...] un vieux rêve des historiens de l'art allemands, celui de créer à côté des instituts en Italie un institut en France, le pays des cathédrales et des châteaux. Ce rêve prit d'abord forme pendant la période de l'occupation allemande [...]. Il revint encore et toujours dans l'« Occident » d'Adenauer, et plus d'une fois j'ai été poussé par des collègues : il faudrait que vous le fassiez. Je n'en aurais absolument pas été capable et cela n'a rien donné. Lorsque malgré tout le rêve finit par se réaliser, la capitale de la République fédérale ne s'appelait plus Bonn, mais Berlin. L'intérêt autrefois presque érotique des allemands pour la France s'éteignit au plus tard avec le gouvernement Schroeder [1998–2002] et simultanément la France perdit beaucoup de son éclat en littérature, philosophie, art. Gaehtgens, qui était encore empli du rêve d'un institut allemand en France, a donné au projet hardi du Centre une fortune inattendue, mais déjà presque anachronique. Que cela ne pouvait continuer ainsi, que l'on ne pourrait rejouer encore l'« amitié franco-allemande », était évident. [...] Ne le répétez pas, mais un Centre allemand d'histoire de l'art n'est plus une brillante idée, et ne l'était déjà plus en 1990. Dans une discipline qui s'ouvre de tous côtés – aux médias, aux autres civilisations –, le thème France / Allemagne est devenu historique. Personne aujourd'hui ne sait où nous allons[103].

101 Id., « Gothic: The Dream of an Un-classical Style », dans Colum Hourihane (dir.), *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, Princeton / University Park 2011 (Occasional papers / The Index of Christian Art, 12), p. 7–13.

102 Id., « Romanesque Art 2000: A Worn Out Notion? », dans Hourihane 2008 (note 43), p. 40–56. Sur la réception et la rhétorique de l'« art roman », Philippe Cordez, « Art roman, émerveillement. Histoire et politique, XX^e^–XXI^e^ siècles », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 53, 2022 (*Merveilles et miracles à l'époque romane. Lieux, héros, images*), p. 191–209.

103 « Es gab [...] einen alten Traum der deutschen Kunsthistoriker, den Instituten in Italien ein Institut in Frankreich, dem Land der Kathedralen und Schlösser, an die Seite zu stellen. Dieser Traum nahm zuerst Gestalt an während der deutschen Besatzungszeit [...]. Er tauchte dann im Adenauerschen Abendland immer wieder auf und ich bin mehr als einmal von Kollegen bedrängt worden: Sie müssten

Quelques mois plus tôt, en mai, Sauerländer avait confié à Beyer :

> Le rêve allemand de la France, compensant comme tous les rêves de ce genre une confiance fragile dans mon propre pays, fut longtemps une voie majeure de ma vie. Par la France, je pouvais échapper aux collègues allemands. […] Mais le rêve semble avoir passé. La France n'est plus le paradis de savoir-vivre, de littérature et d'art qu'elle avait été depuis le XVIII[e] siècle[104].

Et inversement dans la même lettre, à propos de l'exposition parisienne *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann* qui suscitait alors la polémique, la presse allemande reprochant une ligne droite tracée du romantisme au nazisme, celle de France semblant dépassée par le problème : « Peut-être a-t-il été fatal à l'exposition du Louvre qu'elle expose un rêve français de l'Allemagne qui appartient lui aussi au passé »[105].

La France et l'Allemagne longtemps vécues et fantasmées par Sauerländer n'avaient donc plus réelle existence, ni raison d'être. Sans doute y voyait-il une libération personnelle, aspirant à ce qu'elle soit réciproque et collective[106]. Ses remarques livrent deux élé-

---

das machen. Ich wäre dafür überhaupt nicht geeignet gewesen und es ist ja auch nichts daraus geworden. Als der Traum sich schließlich doch noch erfüllte, hieß die Hauptstadt der Bundesrepublik nicht mehr Bonn sondern Berlin. Das vorher fast erotische Interesse der Deutschen an Frankreich erlosch spätestens mit der Regierung Schroeder und simultan verlor Frankreich viel von seinem Glanz in Literatur, Philosophie, Kunst. Gaehtgens, der von den Traum eines deutschen Instituts in Frankreich noch erfüllt war, hat dem kühnen Projekt des Forums eine nicht zu erwartende, aber schon beinahe anachronistische Fortuna eingebracht. Dass das nicht so weitergehen konnte, dass man nicht noch einmal ‚amitié franco-allemande' spielen konnte, lag auf der Hand. […] Sagen Sie es nicht weiter: Aber ein Deutsches Forum für Kunstgeschichte ist und war schon 1990 keine zündende Idee mehr. In einer Disziplin, die sich nach allen Seiten öffnet – zu den Medien, zu den anderen Zivilisationen – ist das Thema Frankreich/Deutschland historisch geworden. Niemand weiß derzeit, wo die Reise hingeht. » Cité par Andreas Beyer, « Ein Deutscher in Reims: Willibald Sauerländer und das „franco-allemand" der Kunstgeschichte », dans Hefele et Pfisterer 2022 (note 74), p. 164–172, ici p. 169.

104 « Der deutsche Traum von Frankreich, wie alle solche Träume eine Kompensation des brüchigen Vertrauens in das eigene Land, war lange Leitspur meines Lebens. Über Frankreich konnte ich den deutschen Kollegen entkommen. […] Aber der Traum ist wohl vorüber. Frankreich ist nicht mehr jenes Paradies von Savoir-Vivre, Literatur und Kunst, das es seit dem 18. Jahrhundert gewesen war. » Ibid., p. 169–170.

105 « Vielleicht ist es das Verhängnis der Ausstellung im Louvre, dass sie einen *französischen* Traum von Deutschland ausstellt, der ebenfalls passé ist. » Ibid., p. 171. Cf. Sébastien Allard (dir.), *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2012 ; Patrice Neau, « "De l'Allemagne", mais de quelle Allemagne ? Réflexions sur une exposition controversée », dans *Allemagne d'aujourd'hui* 204, 2013/2, p. 7–17 ; Christian Joschke, « De l'Allemagne (exposition) », dans Colin, Defrance, Pfeil et Umlauf 2023 (note 7), p. 214–216.

106 Si Willibald Sauerländer a suivi de près la création du Centre allemand d'histoire de l'art, sa réserve quant à ce projet institutionnel peut expliquer que l'étude de l'art médiéval, domaine alors fortement associé à sa personne en Allemagne pour la France, n'y a été que peu représentée : l'absence d'une permanence médiéviste n'a été qu'imparfaitement compensée par un sujet annuel sur la culture de

ments importants. D'une part, le couple France / Allemagne n'existe pas seul, a fortiori en histoire de l'art. Sauerländer mentionne les « instituts en Italie » : ils furent fondés en 1897 à Florence et 1913 à Rome[107], dans un élan encore porté par la nostalgie de la découverte du pays par Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), mais aussi désormais emprunt d'accents coloniaux. Souvent oublieux de l'occupation allemande de 1943 à 1945[108], ils apparaissent ici en repoussoir, et la France comme l'ersatz moins fréquenté d'une Italie par trop constitutive de l'ancienne identité allemande[109]. Dans son essai de 2019, Golo Maurer a décrit la tradition des études italiennes, discipline autrefois reine de l'histoire de l'art allemande, comme « une sorte de science de la nostalgie, au ton parfois exalté comme en écho des jours anciens, ou alors pompeusement doctoral, ou encore sèchement bureaucrate, imitant la diction des sciences naturelles »[110]. C'est ainsi que Sauerländer souhaita via la France « échapper aux collègues allemands ».

D'autre part, le moment de la désillusion de Sauerländer est significatif. Après la chute du mur de Berlin et la réunification des deux Allemagne en 1990, 1995 vit la mise en œuvre des accords de Schengen permettant en Europe de passer librement les frontières, avant l'introduction de la monnaie commune en 2002. Trois institutions de recherche fondées alors dans le domaine franco-allemand étaient binationales – à la différence du Centre allemand d'histoire de l'art : le Centre Marc-Bloch en sciences sociales et humaines inauguré à Berlin en 1994, l'Université franco-allemande instaurée en 1997, le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne créé en 2002[111]. Deux doubles colloques organisés en partenariat dans un pays et l'autre entre 1997 et 2000 élargirent et approfondirent les échanges sur l'histoire médiévale, puis sur l'interprétation des images[112].

---

cour en 2002/2003, cf. Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter / La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, Berlin 2005 (Passagen, 11), par celui de 2015/2016 dont procède le présent volume, et par ma propre collaboration à durée déterminée (2018–2023).

107 Cf. Hans W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Florence 1997 ; Marieke von Bernstorff (dir.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana*, vol. 1, *Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, vol. 2, *Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, Munich 2013.

108 Cf. Maurer 2019 (note 9), p. 48 pour le colonialisme, p. 56–60 à propos de l'occupation, p. 51–55 pour l'étude de l'Italie.

109 Cf. Maurer 2021 (note 9), p. 16 : « Était allemand qui lisait Goethe et se languissait de l'Italie » (« Deutsch war, wer Goethe las und sich nach Italien sehnte »).

110 Cf. Maurer 2019 (note 9), p. 52 « […] eine Art Sehnsuchtswissenschaft, im Tonfall mal schwärmerisch wie als Nachhall alter Tage, mal wichtigtuerisch dozierend, mal im trockenen Bürokratenton, die Diktion der Naturwissenschaften nachahmend ».

111 Par ailleurs : l'Institut historique allemand de Paris fut fondé dès 1958 ; la Mission historique française en Allemagne établie à Göttingen en 1977 est devenue l'Institut français d'histoire en Allemagne à Francfort en 2009 ; il est binational depuis 2015 sous le nom d'Institut franco-allemand de sciences historiques et sociales. Sur toutes ces institutions, cf. Colin, Defrance, Pfeil et Umlauf 2023 (note 7), s.v.

112 Sauerländer n'y a pas participé. Cf. Jean-Claude Schmitt et Otto Gerhard Oexle (dir.), *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne. Actes des colloques de Sèvres (1997) et*

Qui arrivait au début des années 2000 dans ce champ de recherches se voyait ainsi suggérer que les perspectives nationales relèveraient bientôt d'un monde révolu[113]. Il semblait possible de travailler non plus seulement en venant d'un pays et à propos d'un autre, mais indifféremment en France, en Allemagne ou ailleurs, sur des thèmes et des problèmes transversaux, en s'enrichissant pleinement de la diversité des langues et des argumentations.

Monuments et décors avant 1200

La plupart des études germanophones sur l'art médiéval en France publiées depuis 1933 concernent l'architecture. Dans ce domaine en Allemagne, les travaux ont été notamment marqués par Günther Binding. Architecte et historien de l'art, il a approché les chantiers de construction médiévaux de diverses manières : à partir des images, un premier livre traitant en 1972 de la période romane[114] ; en étudiant l'organisation des chantiers, y compris financière, avec un premier volume sur ce thème dirigé en 1974[115] ; en considérant plus tard la figure du maître d'ouvrage[116] ; surtout en précisant

Göttingen (1998), Paris 2002 (en particulier Michel Pastoureau et Claudia Rabel, « Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire », p. 595–616, commentaire d'Andrea von Hülsen-Esch, « L'analyse des images au prisme de l'histoire culturelle », p. 617–624) ; Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000*, 2 vol., Göttingen 2002 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 16), avec côté français une majorité de contributions médiévistes.

113 Sur les générations en recherche, cf. pour l'histoire en France, avec des témoignages, Yann Potin et Jean-François Sirinelli (dir.), *Générations historiennes. XIX^e–XXI^e siècle*, Paris 2019.

114 Günther Binding, *Romanischer Baubetrieb in zeitgenössischen Darstellungen*, Cologne 1972 (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 2) ; puis id. (dir.), *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978 ; id., avec la collaboration de Anne Schunicht et Angelika Steinmetz, *Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössischen Darstellungen. Nachträge*, Cologne 1992 (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 47) ; Günther Binding, *Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen*, Stuttgart 2001.

115 Günther Binding (dir.), *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*, Cologne 1974 (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 6) ; Günther Binding et Susanne Linscheid-Burdich avec la collaboration de Julia Wippermann, *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*, Darmstadt 2002. Voir encore la synthèse Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993. Cf. aussi notamment Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Francfort sur le Main 1976 ; 1979 ; Wolfgang Schöller, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaus. Baulast – Bauherrschaft – Baufinanzierung*, Cologne / Vienne 1989 ; Katja Schröck, Bruno Klein et Stefan Bürger (dir.), *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, Cologne / etc. 2013.

116 Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als „sapiens architectus"*, Cologne 1996 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, 61) ; éd. revue 1998.

la terminologie descriptive dans des manuels et des dictionnaires plurilingues à partir de 1980[117]. Binding est né en 1936. Lors de son dernier cours à l'université de Cologne, en 2001, Binding expliqua devoir sa vocation à la vue de l'incendie de la cathédrale et des maisons à colombages d'Hildesheim en 1945. Se référant à Luther qui exigeait de renoncer à toute verbosité ou expression d'autorité, il exposa qu'un historien de l'art n'aurait « pas de langue propre », mais des termes techniques servant la réduction de ses observations à des « formes premières normatives ». Personnellement toutefois, « la » cathédrale gothique lui aurait permis de « faire avec gratitude et bonheur l'expérience de son être comme partie de l'ordre divin », dans un « espace irréel mais pourtant étant »[118]. Outre une idéalisation et l'imprégnation chrétienne revendiquée, on reconnaît ici, désormais accompagné d'histoire sociale, l'attrait du positivisme décrit aussi par Willibald Sauerländer, face à l'ébranlement de la langue également constaté par Erwin Panofsky, et avec le terme *seiend* (« étant »), une trace de l'existentialisme en vogue après-guerre[119]. Binding a moins travaillé sur la France que sur l'Allemagne, mais il a dirigé plusieurs des thèses mentionnées ci-dessous et ses publications de plus vaste portée en ont vraisemblablement influencé beaucoup d'autres.

L'art roman en France a été régulièrement présenté au public germanophone de manière générale dans des livres parfois principalement constitués de photographies, certains en traduction du français. Ainsi le volume sur les arts mérovingien, carolingien et roman paru à Paris et Leipzig en 1939[120], puis ceux de Marcel Aubert sur la sculpture, traduit en 1939[121], de Joseph Gantner en 1941 puis avec Marcel Pobé en 1955[122], de Wilhelm

117 Id., *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt 1980, 6e éd. 2012 ; id., *Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen*, Cologne 1991 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 43) ; 1993 ; Comité International d'Histoire de l'Art / Rudolf E. Huber (dir.), *Glossarium artis. Wörterbuch der Kunst. Dictionnaire des termes d'art. Dictionary of Art Terms*, 11 vol., Tübingen / Munich, 1971–2004, vol. 3, Rudolf E. Huber, éd. revue avec Günther Binding, *Bogen und Mauerwerk*, 1999 ; Hans Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1968 (Kröners Taschenausgabe, 194) ; 3e éd. revue par Günther Binding, 1999 ; 4e éd. revue : *Bildwörterbuch der Architektur. Mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar* ; 5e éd. revue, 2016.

118 « Der Kunsthistoriker [...] hat keine eigene Sprache, sondern verwendet dabei nur eine größere Anzahl von Fachbegriffen. Begriffe bedeuten Reduktion der Einzelform auf eine normative Grundform » ; « [...] dankbar, beglückt mein Sein erleben als Teil der göttlichen Ordnung [...] in einem unwirklichen und doch seienden Raum [...] ». Günther Binding, « Letzte Vorlesung von Prof. Dr.-Ing. Dr. phil. Günther Binding am 14.02.2001 », URL: http://www.guentherbinding.de/Gunther_Binding/Downloads_files/letztevorlesung.pdf [dernier accès : 16/04/2023], p. 2 et 4–5.

119 À propos de « Dasein » et de Martin Heidegger, William J. Diebold, « Reliable Things: The Exhibition *Romanische Kunst* (Cologne, 1947) », dans *Kritische Berichte* 49/2, 2021, p. 54–60, ici p. 57.

120 Gischia, Mazenod, Verrier et Hamann-Mac Lean 1939 (note 35).

121 Marcel Aubert, *La sculpture romane*, Paris 1937 ; trad. all. *Romanische Plastik in Frankreich*, Berlin 1939.

122 Gantner 1941 (note 63) ; id. et Pobé 1955 (note 63), avec une préface de Marcel Aubert.

Messerer sur la sculpture en 1964[123]. Un gros volume de Marcel Aubert avec Simone Goubet sur les cathédrales et monastères, de 1965, est paru en 1966 traduit par Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth[124]. Si Heinrich Dittmar avait publié en 1964 un livre sur le « combat des cathédrales » entre Est et Ouest du IV^e^ au XII^e^ siècle, comme en écho à la guerre froide, Georges Duby présenta l'unité du continent dans trois volumes sur l'art médiéval en Europe entre 980 et 1440 qui parurent simultanément en français et en allemand (ainsi qu'en anglais et en italien) en 1966–1967, et furent encore réédités en 2002[125]. En 1975 était publié le livre de Bernhard Rupprecht sur la sculpture romane en France[126], en 1976 et 1977 ceux d'Ingeborg Tetzlaff, réédités plusieurs fois, sur certains motifs de chapiteaux et de portails[127]. Les volumes des éditions Zodiaque (1951–2001) parurent en traduction aux éditions Echter de Würzburg à partir des années 1970, puis chez Schnell & Steiner à Ratisbonne à compter de 2000[128]. L'énumération continue avec un livre de Carol Heitz sur le haut Moyen Âge en 1982[129], une synthèse de Marcel Durliat sur l'art roman parue en traduction allemande en 1983[130], un ouvrage posthume de Richard Hamann (1879–1961) sur la sculpture romane et sa signification en 1987[131], un autre posthume aussi

123 Wilhelm Messerer, *Romanische Plastik in Frankreich*, Cologne 1964.

124 Marcel Aubert et Simone Goubet, *Cathédrales, abbatiales, collégiales, prieurés romans de France*, Grenoble / Paris 1965 ; trad. all. *Romanische Kathedralen und Klöster in Frankreich*, Wiesbaden 1966 ; 1973.

125 Heinrich Dittmar, *Der Kampf der Kathedralen. Politik, Macht und Kirchenbau im Ringen zwischen Ost und West*, Vienne 1964 ; Georges Duby, *Le Moyen Âge*, vol. 1 *Adolescence de la chrétienté occidentale 980–1140*, vol. 2 *L'Europe des cathédrales 1140–1280*, vol. 3 *Fondement d'un nouvel humanisme 1280–1440*, Genève 1966–1967 ; trad. all. *Die Kunst des Mittelalters*, vol. 1 *Frühzeit des abendländischen Christentums 980–1140*, vol. 2 *Das Europa der Kathedralen 1140–1280*, vol. 3 *Die Grundlegung eines neuen Humanismus 1280–1440*, Genève 1966–1967 ; avec des titres modifiés : vol. 1 *Das Europa der Mönche und Ritter 980–1140*, vol. 2 *Das Europa der Kathedralen 1140–1280*, vol. 3 *Das Europa der Höfe und Städte 1280–1440*, Stuttgart 1984–1985 ; Stuttgart 1999 ; également en un volume sous le titre *Le Temps des cathédrales : l'art et la société (980–1420)*, Paris 1976 ; trad. all. *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Francfort sur le Main 1980 ; 2002. Voir aussi id., *Art et société au Moyen Âge*, Paris 1997 ; trad. all. *Kunst und Gesellschaft im Mittelalter*, Berlin 1998 ; 2019. Sur Duby en allemand, Steffen Seischab, *Georges Duby. Geschichte als Traum*, Berlin 2004 ; id., *Imaginer la société féodale. Georges Dubys Bild des Mittelalters*, Francfort sur le Main 2005. Sur l'« Europe » au Moyen Âge et pour les médiévistes, Klaus Oschema, *Bilder von Europa im Mittelalter*, Thorbecke 2013 (Mittelalter-Forschungen, 43).

126 Rupprecht 1975 (note 93).

127 Ingeborg Tetzlaff, *Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel*, Cologne 1976 (Dumont-Kunst-Taschenbücher, 38) ; 7^e^ éd. 1992 ; id., *Romanische Portale in Frankreich. Waage und Schwert, Schlüssel und Schrift*, Cologne 1977 (Dumont-Kunst-Taschenbücher, 56) ; 4^e^ éd. 1985.

128 Sur Zodiaque : Janet T. Marquardt, *Zodiaque. Making Medieval Modern, 1951–2001*, University Park 2015.

129 Carol Heitz, *Gallia praeromanica. Die Kunst der merowingischen, karolingischen und frühromanischen Epoche in Frankreich*, Vienne / etc. 1982.

130 Marcel Durliat, *L'art roman*, Paris 1982 ; trad. all. *Romanische Kunst*, Fribourg en Brisgau 1983.

131 Hamann 1987 (note 33). Voir aussi id., « Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs », dans Wilhelm Koehler (dir.), *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, 2 vol., Cambridge 1939, vol. 2, p. 413–452.

de Max Raphael (1889–1952) sur des questions esthétiques en 1989[132]. Vint ensuite le livre d'Alois Bernhard en 1990 où les sculptures sont classées par thèmes bibliques[133], un autre aperçu général par Viviane Minne-Sève traduit en 1991[134] puis celui de Bernhard Laule et Ulrike Laule en 1996[135], tandis qu'un guide de voyage vers les églises romanes de France a été publié en 1992 par Thorsten Droste, suivi d'un autre en 2008 le long du chemin de Saint-Jacques[136].

D'autres approches sont historiographiques. Willibald Sauerländer est revenu dans un article de 2004 sur *L'art des sculpteurs romans* (1931) d'Henri Focillon[137]. Il s'est interrogé par ailleurs en 2010 sur les « débuts du style monumental », en référence au livre pionnier de Wilhelm Vöge (1894)[138]. Dans un article de 2022, Bernd Carqué étudie comment la photographie montrait l'art roman en France vers 1950[139].

Dans une perspective internationale, Werner Weisbach, en exil en Suisse, avait publié dès 1945 un livre présentant les productions architecturales de la réforme ecclésiastique,

132 Raphael 1989 (note 61).

133 Alois Bernhard, *Die steinerne Bibel der Romanik. Sakrale Skulpturen in Frankreich*, Munich 1990 (Wewelbuch, 165). De même principe : Anne Kirsch, *Das Verhältnis von Altem und Neuem Testament im Spiegel romanischer Kirchenportale Frankreichs. Das Südportal von Saint-Pierre in Moissac, das Westportal von Saint-Trophime in Arles, das Westportal von Sainte-Madeleine in Vézelay*, Stuttgart 2006.

134 Viviane Minne-Sève, *La France romane*, Paris 1991 ; trad. all. *Romanische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich*, Eltville am Rhein 1991.

135 Bernhard Laule et Ulrike Laule, « Romanische Architektur in Frankreich », dans Rolf Toman (dir.), *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Cologne 1996, p. 120–177 ; trad. fr. « L'architecture romane en France », dans Rolf Toman (dir.), *L'art roman. Architecture, sculpture, peinture*, Cologne 1997, p. 120–177.

136 Thorsten Droste, *Romanische Kunst in Frankreich. Ein Reisebegleiter zu allen bedeutenden romanischen Kirchen und Klöstern*, Cologne 1992 ; id., *Der Jakobsweg in Frankreich. Romanische Kunst entlang der Pilgerrouten*, Munich 2008 ; cf. aussi id., *Der Jakobsweg. Geschichte und Kunst der mittelalterlichen Pilgerroute durch Spanien*, Munich 2004.

137 Willibald Sauerländer, « L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre », dans Christian Briend et Alice Thomine (dir.), *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, cat. exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Gand 2004, p. 137–154. Cf. aussi id., « En face des barbares et à l'écart des dévots, l'humanisme médiéval d'Henri Focillon », dans Matthias Waschek (dir.), *Relire Focillon*, Paris 1998, p. 53–74 ; Henri Focillon, *L'an mil*, Paris 1952 ; trad. all. *Das Jahr Tausend. Grundzüge einer Kulturgeschichte des Mittelalters*, éd. et comm. par Gottfried Kerscher, Darmstadt 2012. Sur Focillon et son rapport à l'Allemagne, cf. Passini 2012 (note 1), p. 229–250.

138 Willibald Sauerländer, « „Die Anfänge des monumentalen Stiles": nach dem Ende der Stilgeschichte », dans Claudia Rückert et Jochen Staebel (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela*, Francfort sur le Main 2010 (Ars iberica et americana, 13), p. 23–47. Cf. Vöge 1894 (note 41).

139 Bernd Carqué, « Eingeschränkte Sichtverhältnisse: zur fotografischen Vermittlung romanischer Kunst in Frankreich um 1950 », dans Hubert Locher et Maria Männig (dir.), *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin 2022 (Transformationen des Visuellen, 5), p. 278–289.

clunisienne en particulier, en France, Allemagne, Espagne ou Italie[140]. Une « rencontre franco-allemande des historiens d'art » sur l'architecture monastique des XII^e^ et XIII^e^ siècles fut organisée et publiée à Mayence en 1951, dans un esprit similaire, par Henri-Paul Eydoux (1907–1986), résistant pendant la guerre, dirigeant alors le Service des relations artistiques de la Direction générale des affaires culturelles de la zone d'occupation française en Allemagne[141]. Eydoux fit paraître en 1950 un livre en allemand sur le monastère cistercien de Bebenhausen près de Tübingen et un autre en français en 1952 sur l'architecture cistercienne en Allemagne[142]. De fait, l'art cistercien, encore assez peu étudié et dont les formes pouvaient sembler modernes[143], fut porteur après-guerre en Allemagne de l'Ouest de l'idée d'une appartenance européenne. S'imposa alors l'idée infondée d'un « plan bernardin » personnellement conçu et imposé par Bernard de Clairvaux aux monastères de l'ordre dans toute l'Europe[144]. Cette notion qui sous-tend le livre de Georges Duby sur saint Bernard et l'art cistercien, paru en 1976 en français et dès 1981 en allemand[145],

140 Weisbach 1945 (note 56).

141 Henri Paul Eydoux, « Notes sur les monuments visités au cours de la rencontre des historiens d'art français et allemands sur le thème de l'architecture monastique (1951) », dans *L'architecture monastique. Actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art (1951) / Die Klosterbaukunst. Arbeitsbericht der deutsch-französischen Kunsthistorikertagung (1951) = Bulletin des relations artistiques France-Allemagne* numéro spécial, mai 1951, p. 5–28. L'ouvrage est illustré mais non relié, sans doute par économie. La rencontre faisait suite à un voyage en Île-de-France organisé en 1950 à l'intention de conservateurs des monuments historiques et professeurs d'histoire de l'art en Allemagne : ibid., p. 1.

142 Id., *Das Cisterzienserkloster Bebenhausen*, Tübingen 1950 ; id., *L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne*, Paris 1952. Cf. Bernd Nicolai, « Henri-Paul Eydoux (1907–1986) », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, 1988, p. 296–298.

143 L'architecte Fernand Pouillon (1912–1986), spécialiste des reconstructions d'après-guerre en France, écrivit en prison son roman *Les Pierres sauvages*, paru à Paris en 1964, sur la construction de l'abbaye du Thoronet (Var) ; trad. all. *Singende Steine. Die Aufzeichnungen des Wilhelm Balz*, Ostfildern 1999. Cf. Marina Ortrud Hertrampf, « Heterotope Gemengelagen: Fernand Pouillons Baukunst », dans *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 47/2, 2019, p. 15–25 ; id., « Fernand Pouillon, Baumeister der Steine und der Worte. Heterotope Wechselspiele architektonischer und literarischer Baukunst in „Les pierres sauvages" », dans Barbara von Orelli-Messerli (dir.), *Ein Dialog der Künste. Der „spatial turn" in der Architektur und die Beschreibung in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Petersberg 2021 (Ein Dialog der Künste, 5), p. 93–119.

144 Cf. Carsten Fleischhauer, « Eine mittelalterliche Präfiguration der europäischen Einigungsidee? Die Erforschung der Zisterzienserarchitektur im westlichen Nachkriegsdeutschland », dans Nikola Doll (dir.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne / etc. 2006 (Atlas, N.F. 3), p. 77–87, p. 80–82 sur Eydoux et 84–87 sur le « plan bernardin ». Dans une perspective plus générale, Wolfgang Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Cologne 1969.

145 Georges Duby, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris 1976 ; Paris 1979 (Champs Flammarion, 77), première phrase, p. 9 : « Le bâtiment dont je vais parler s'est édifié pendant les deux derniers tiers du XII^e^ siècle à travers l'Europe entière » ; p. 10, « Bernard n'a rien bâti lui-même », mais p. 94 : « Bâtisseur, Bernard le fut donc bien – à double titre. Parce que, parlant aux moines, il leur a décrit le modèle à quoi devait se conformer le bâtiment : le bâtiment cistercien est la projection d'un rêve de perfection morale [...]. Bâtisseur, Bernard l'est aussi pour avoir, parlant aux hommes du dehors, [...] réuni les moyens d'une construction » ;

donna lieu en 1983 à la thèse de Wolfgang Rug, restée inédite[146]. Quoique révisée sur le fond, elle joue encore un rôle dans le livre de Matthias Untermann en 2001[147]. Les fondations monastiques d'un autre ordre, celui de Grandmont en France aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, firent quant à elles l'objet de la thèse de Birgitt Legrand en 2006[148].

En 1948 se tint au château de Brühl, près de Cologne, le premier colloque allemand des historiens d'art. Ce *Kunsthistorikertag* portait sur le Moyen Âge, notamment sur l'architecture préromane et romane. Richard Hamann parla de Saint-Gilles-du-Gard, son fils Richard Hamann-Mac Lean des collections photographiques de Marbourg[149]. La conférence sur les portails à figures prononcée par Hermann Giesau fut publiée en 1950[150]. Ce thème général des portails et des façades a ensuite fait l'objet d'articles par Richard Hamann-Mac Lean en 1959[151], Adolf Katzenellenbogen en 1963[152], Peter K. Klein en 1990[153], Willibald Sauerländer en 1991[154] et Matthias Vollmer en 2012[155]. Pour ce qui est d'autres approches transversales, Henri Stern a étudié plusieurs mosaïques de pavement dans des articles entre 1957 et 1966[156]. Les tombes de saints ont inspiré deux études. Hilde Claussen (1919–2009) en traitait pour le haut Moyen Âge dans le royaume franc,

p. 103, « l'œuvre d'art que la prédication bernardine a fait naître » ; à la fin du livre p. 182–183, la carte européenne des « principales abbayes cisterciennes ». Trad. all. *Der heilige Bernhard und die Kunst der Zisterzienser*, Stuttgart 1981.

146 Wolfgang Rug, *Der »Bernhardinische Plan« im Rahmen der Kirchenbaukunst der Zisterzienser im 12. Jahrhundert*, thèse, Eberhard Karls Universität Tübingen, 1983.

147 Matthias Untermann, *Forma ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, Munich / etc. 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien, 89), cf. le compte rendu de Carsten Fleischhauer dans *Journal für Kunstgeschichte* 9/2, 2005, p. 111–115.

148 Birgitt Legrand, *Die Klosteranlagen der Grammontenser. Studien zur französischen Ordensbaukunst des 12. und 13. Jahrunderts*, thèse, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Fribourg en Brisgau, 2006, URL: https://freidok.uni-freiburg.de/data/2693 [dernier accès : 16/06/2023].

149 Sur le colloque, cf. Lisa Schürenberg, « Deutscher Kunsthistoriker-Tag 1948 (Brühl bei Köln): Berichte über die gehaltenen Vorträge u. Referate », dans *Kunstchronik* 1/10, 1948, p. 1–21 ; Nikola Doll, « Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag 1948 », dans Doll, Fuhrmeister et Sprenger 2005 (note 18), p. 325–337.

150 Hermann Giesau, « Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters », dans *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung*, Berlin 1950, p. 119–129.

151 Richard Hamann-Mac Lean, « Les origines des portails et façades sculptés gothiques », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 2, 1959, p. 157–175. Cf. aussi id., « Die Anfänge des monumentalen Stils », dans *Archives de l'art français* 25, 1978, p. 57–67.

152 Katzenellenbogen 1963 (note 66).

153 Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques et fonctions historiques des portails du XII^e^ siècle : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 33, 1990, p. 317–349.

154 Willibald Sauerländer, « Façade ou façades romanes? », ibid. 34, 1991, p. 393–401.

155 Matthias Vollmer, « Vom Liber Paenitentialis zum Weltgericht: die Entstehung der romanischen Weltgerichtsportale in Frankreich aus dem Geist der Buße », dans Wolfgang Hasberg et Hermann-Josef Scheidgen (dir.), *Canossa. Aspekte einer Wende*, Ratisbonne 2012, p. 151–167.

156 Cf. note 67.

incluant Saint-Denis et Tours, dans sa thèse de 1950 publiée en 2016[157]. Dix tombeaux de saints en pierre des XI^e^ et XII^e^ siècles en France furent étudiés par Sabine Komm dans sa thèse parue en 1990. Les tombeaux de tous types des XII^e^–XIII^e^ siècles firent l'objet de la thèse de Walther Franzius en 1955[158]. Dans une perspective générale encore, l'iconographie des vieillards de l'apocalypse en France et en Espagne a été considérée par Gabriele Franken dans sa thèse inédite de 1998[159].

À propos du haut Moyen Âge, Beat Brenk a publié en 1964 un article sur le sarcophage mérovingien dit d'Agilbert à Jouarre[160]. L'oratoire carolingien de Germigny-des-Prés est discuté avec sa mosaïque dans deux articles par Peter Bloch en 1965 et Uta Schedler en 1997[161]. L'abbaye de Saint-Riquier a fait l'objet de deux livres de Friedrich Möbius, en 1985 et 2013[162]. La notion de « Westwerk » ou « massif occidental » d'un bâtiment ecclésiastique, née à la fin du XIX^e^ siècle avec des connotations militaires et impériales, et fondant la notion d'église d'Empire dans les années 1950, a circulé internationalement, également en français[163] : Dagmar von Schönfeld de Reyes retrace son histoire dans le livre issu en 2000 de sa thèse, la déclarant inutilisable[164].

157 Hilde Claussen, éd. et intr. par Uwe Lobbedey, *Heiligengräber im Frankenreich. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Frühmittelalters*, Petersberg 2016.

158 Sabine Komm, *Heiligengrabmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchung zur Typologie und Grabverehrung*, Worms 1990 (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 27), qui recense cinquante tombeaux en tout. Walther Franzius, *Das mittelalterliche Grabmal in Frankreich. Die Grabmaltypen im 12. und 13. Jahrhundert, ihre Entstehung und Bedeutung*, thèse, Eberhard Karls Universität Tübingen, 1955.

159 Gabriele Franken, *Die Ikonographie der apokalyptischen Ältesten in der französischen und spanischen Bauplastik des Hochmittelalters*, thèse, Universität Stuttgart, 1998.

160 Beat Brenk, « Marginalien zum sog. Sarkophag des Agilbert in Jouarre », dans *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 14, 1964, p. 95–107.

161 Peter Bloch, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés: Karl und der alte Bund », dans Wolfgang Braunfels et al. (dir.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, 5 vol., Düsseldorf 1965–1968, vol. 3, Wolfgang Braunfels et Hermann Schnitzler (dir.), *Karolingische Kunst*, 1965, p. 234–261 ; Uta Schedler, « Die Pfalzkapelle in Aachen und St. Salvator zu Germigny-des-Prés: Vorbild und Widerspruch », dans Rainer Berndt (dir.), *Das Frankfurter Konzil von 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur*, 2 vol., Mayence 1997 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, 80), vol. 2., *Kultur und Theologie*, p. 677–698.

162 Friedrich Möbius, *Buticum in Centula. Mit einer Einführung in die Bedeutung der mittelalterlichen Architektur*, Leipzig 1985 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, 71/1) ; id., *Die karolingische Reichsklosterkirche Centula (Saint-Riquier) und ihr Reliquienschatz. Eine Fallstudie zum lebensweltlichen Verständnis frühmittelalterlicher Religiosität*, Leipzig 2013. Cf. déjà id., *Westwerk-Studien*, Jena 1968.

163 Via notamment Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963.

164 Dagmar von Schönfeld de Reyes, *Westwerkprobleme. Zur Bedeutung der Westwerke in der kunsthistorischen Forschung*, Weimar 2000, p. 110 (« unbrauchbar »).

Le reste des études peut être présenté géographiquement. L'est de la France, notamment ce qui fut l'Alsace-Lorraine dans l'Empire entre 1871 et 1919, a suscité une série de travaux. Les constructions de Metz et sa région inspirèrent le livre de Josef Ernst-Weis (1904–1931) paru en 1937[165], les églises d'Alsace celui de Rudolf Kautzsch (1868–1945), imprimé en 1944 et publié en 1947/1948[166]. Une question d'iconographie concernant Metz et Pompierre fut discutée par Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth dans un article de 1965[167]. La sculpture romane sur pierre en Lorraine est le thème d'un livre de 1968 par Norbert Müller-Dietrich, tiré de sa thèse[168]. Inédite, celle de Gerhard Noth en 1968 porte sur les premières formes de croisée du transept dans l'est de la France[169]. La cathédrale de Besançon est étudiée jusqu'au XIII[e] siècle, dans sa thèse inédite de 1974, par Jochen Zink[170]. Celle de Verdun est traitée pour son chœur oriental dans un article du même en 1975[171], et dans un livre de Hans-Günther Marschall en 1981[172]. Avec Rainer Slotta, auteur d'une thèse sur l'architecture de Meurthe-et-Moselle parue en 1976[173], ce dernier publia le volume *Lorraine romane* des éditions Zodiaque en 1984, paru en allemand en 1985[174]. Un article français de 1981 par Hans Reinhardt traite de réminiscences carolingiennes dans l'architecture romane d'Alsace[175]. L'église des Saints-Pierre-et-Paul de Rosheim inspira la thèse d'Edla Colsman publiée en 1991[176], l'abbaye de Murbach

165 Josef Ernst-Weis, *Früh- und hochromanische Baukunst in Metz und Umgebung*, Berlin 1937 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 17).

166 Rudolf Kautzsch, *Der romanische Kirchenbau im Elsass*, Fribourg en Brisgau 1944 ; cf. Kahsnitz 2008 (note 60), p. 139–140 et 176.

167 Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, « Sion, apokalyptisches Weib, ecclesia lactans: zur ikonograph. Deutung von zwei roman. Mater-Darstellungen in Metz u. Pompierre », dans *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, Düsseldorf 1965 (Schriften des Pro Arte Medii Aevi, 1), p. 91–110.

168 Norbert Müller-Dietrich, *Die romanische Skulptur in Lothringen*, Munich 1968 (Kunstwissenschaftliche Studien, 41).

169 Gerhard Noth, *Frühformen der Vierung im östlichen Frankreich*, thèse, Georg-August-Universität Göttingen, 1968.

170 Jochen Zink, *Die mittelalterliche Kathedrale von Besançon bis zum 13. Jahrhundert*, thèse, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Fribourg en Brisgau, 1974.

171 Id., « Bemerkungen zum Ostchor der Kathedrale von Verdun und seinen Nachfolgebauten », dans *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 38, 1975, p. 153–222.

172 Hans-Günther Marschall, *Die romanische Baukunst in Westlothringen*, vol. 1, *Die Kathedrale von Verdun*, Sarrebruck 1981 (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde im Saarland, 32).

173 Rainer Slotta, *Romanische Architektur im lothringischen Département Meurthe-et-Moselle*, Bonn 1976 (Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, 20).

174 Hans-Günther Marschall et Rainer Slotta, *Lorraine romane*, Saint-Léger-Vauban 1984 (La nuit des temps, 61) ; trad. all. *Romanisches Lothringen*, Würzburg 1985.

175 Hans Reinhardt, « Réminiscences carolingiennes dans l'architecture romane d'Alsace », dans Sumner Mc K. Crosby et André Chastel (dir.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris 1981, p. 33–48.

176 Edla Colsman, *Sankt Peter und Paul in Rosheim*, Cologne 1991 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 42).

celle de Joachim Müller parue en 1992[177] et l'église Saint-Pierre-et-Paul d'Andlau celle d'Iris Hofmann-Kastner, inédite, en 2001[178]. Un article d'Andreas Waschbüsch en 2010 interroge sur un « style diocésain » à propos des portails lorrains des XII^e^–XIII^e^ siècles[179]. La construction de Saint-Ulrich de Wissembourg est étudiée par Wilfried E. Keil dans un article de 2019[180]. Thomas Biller et Bernhard Metz ont dédié un livre de 2018 aux débuts de l'architecture castrale en Alsace, jusqu'en 1200[181].

À propos du sud de la France, l'architecture et la sculpture des cloîtres romans provençaux sont présentés dans deux longs articles de 1933 et 1936 par Hans-Adalbert von Stockhausen, qui allait participer aux campagnes photographiques de l'occupation[182]. Sur la sculpture entre Antiquité tardive et Moyen Âge, des articles furent publiés en 1934 par Richard Hamann[183], en 1935 par Hans Ulrich von Schoenebeck[184] et en 1950 par Friedrich Gerke, lequel fit paraître en 1958 un petit livre sur la table d'autel sculptée par Bernard Gilduin à Saint-Sernin de Toulouse, consacrée en

177 Joachim Müller, *Die Klosterkirche Murbach im Elsaß*, Cologne 1992 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 44) ; cf. aussi id., « Die Klosterkirche Murbach: ein Schlüsselbau der elsässischen Spätromanik », dans Volker Herzner et Jürgen Krüger (dir.), *Kunst der Stauferzeit im Rheinland und in Italien*, Spire 2003 (Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 97), p. 133–147.

178 Iris Hofmann-Kastner, *St. Peter und Paul in Andlau/Elsaß*, thèse, Universität Köln, Cologne, 2001.

179 Andreas Waschbüsch, « Kunstregion und Diözesanstil? Modelle zur Beschreibung des künstlerischen Austausches am Beispiel lothringischer Portale des 12. und 13. Jahrhunderts », dans Rückert et Staebel 2010 (note 138), p. 99–115.

180 Wilfried E. Keil, « Die Baugeschichte der Pfarrkirche Sankt Ulrich in Altenstadt im Elsass », dans *In situ* 11/1, 2019, p. 5–22.

181 Thomas Biller et Bernhard Metz, *Die Burgen des Elsaß. Architektur und Geschichte*, 3 vol., Munich / Berlin 1995–2018, vol. 1, *Die Anfänge des Burgenbaues im Elsass (bis 1200)*, 2018. Cf. déjà Thomas Biller, « Architektur der Defensive: die Entwicklung der Adelsburg im Elsass. 1150–1250 », dans Karl Clausberg et Dieter Kimpel (dir.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 11), p. 55–86 ; id., « Mörsberg/Morimont: die „älteste" und jüngste Burg im Elsass / le „plus ancien" et le plus récent château d'Alsace », dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 32, 1989, 257–284 ; Thomas Biller et Bernhard Metz, « Anfänge der Adelsburg im Elsass in ottonischer, salischer und frühstaufischer Zeit », dans Horst Wolfgang Böhme (dir.), *Burgen der Salierzeit*, 2 vol., Sigmaringen 1991 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Monographien, 25–26), vol. 2, p. 245–284 ; id., « Der Burgenbau der Staufer im Elsaß », dans Volker Herzner et Jürgen Krüger (dir.), *Burg und Kirche zur Stauferzeit*, Ratisbonne 2001, p. 76–110. Voir aussi note 588 ci-dessous.

182 Hans-Adalbert von Stockhausen, « Die romanischen Kreuzgänge der Provence. 1: die Architektur », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 7, 1933, p. 135–190 et « 2: die Plastik », ibid., 8/9, 1936, p. 89–171.

183 Richard Hamann, « Altchristliches in der südfranzösischen Proto-Renaissance », dans *Die Antike* 10, 1934, p. 264–285.

184 Hans Ulrich von Schoenebeck, « Die Bedeutung der Spätantiken Plastik für die Ausbildung des monumentalen Stils in Frankreich », dans *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933, dargebracht von allen seinen Schülern, die in den Jahren 1922 bis 1933 bei ihm gehört und promoviert haben*, Berlin 1935, p. 23–29.

1096, et ses liens avec les premiers arts chrétiens[185]. Willibald Sauerländer expose les recherches sur les sculptures de Saint-Sernin dans un article de 1971 ; dans d'autres, il discute une figure de la Vierge éplorée provenant de la vallée du Rhône acquise par les musées de Berlin, en 1964, et des figures de lions à Lyon, en 1973[186]. Près de Lyon, les fresques du XII^e^ siècle de l'abbaye de Saint-Chef, représentant l'apocalypse, sont étudiées par Nurith Cahansky dans sa thèse publiée en 1966[187]. Plus au sud, l'abbaye Saint-Pierre de Montmajour inspira un petit livre de Walter Kiess en 1965 et les colonnettes de son chevet un article d'Andreas Hartmann-Virnich en 2003[188]. Ce dernier a étudié les cathédrales Notre-Dame de Saint-Paul-Trois-Châteaux et Saint-Trophime d'Arles et des églises apparentées dans sa thèse soutenue en allemand en 1991, puis en français en 1992, et publiée en allemand en 1992[189]. Il a publié depuis nombre d'articles,

185 Friedrich Gerke, « Entwicklungsstufen frühprovencalischer Plastik », dans *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950, p. 130–143 ; id., *Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse. Über das Verhältnis der südfranzösischen Frühromanik zur altchristlichen Plastik*, Mayence 1958 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1958/8).

186 Willibald Sauerländer, « Die Skulpturen von Saint-Sernin in Toulouse: das sechste Internationale Colloquium der Société française d'archéologie », dans *Kunstchronik* 24, 1971, p. 341–347 ; id., « Eine trauernde Maria des 12. Jahrhunderts aus dem mittleren Rhônetal », dans *Berliner Museen* 14/1, 1964, p. 2–8 ; id., « Löwen in Lyon », dans Artur Rosenauer et Gerold Weber (dir.), *Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, p. 215–224.

187 Nurith Cahansky, *Die romanischen Wandmalereien der ehemaligen Abteikirche von Saint-Chef (Dauphiné)*, Berne 1966 (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 7).

188 Walter Kiess, *Montmajour. Eine Stätte provençalischer Romanik*, Stuttgart 1965 (Schriften der Staatsbauschule Stuttgart, 31) ; Andreas Hartmann-Virnich, « Notre-Dame de Montmajour : les colonnettes du chevet et le groupe "Montmajour-Venasque-Tournus" », dans Michel Fixot (dir.), *Paul-Albert Février de l'Antiquité au Moyen Âge*, Aix-en-Provence 2003, p. 97–110.

189 Andreas Hartmann-Virnich, *Saint-Paul-Trois-Châteaux und Saint-Trophime in Arles. Studien zur Baugeschichte zweier romanischer Kathedralen in der Provence*, 2 vol., Cologne 1992 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 45) ; id., *Saint-Paul-Trois-Châteaux et Saint-Trophime d'Arles et l'église romane à trois nefs en Provence rhodanienne. Architecture, construction, évolution*, thèse, Université d'Aix-Marseille, 1992. Cf. aussi id., « Le portail de Saint-Trophime d'Arles : la sculpture romane retrouvée », dans *Provence historique* 42, 1992, p. 255–267 ; id., « La cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Paul de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) », dans *Congrès archéologique de France. 150^e^ session, 1992, Moyenne vallée du Rhône*, 1995, p. 239–278 ; id., « La cathédrale d'Arles et son cloître : état des recherches », dans Michel Baudat (dir.), *Espace et urbanisme d'Arles des origines à nos jours*, Arles 2000, p. 45–58 ; id., « De la restauration des églises romanes en Provence au XIX^e^ siècle : l'exemple des anciennes cathédrales de Saint-Paul-Trois-Châteaux, de Cavaillon et d'Arles », dans Annie Regond (dir.), *L'invention de l'art roman au XIX^e^ siècle. L'époque romane vue par le XIX^e^ siècle = Revue d'Auvergne*, 553/4, 1999, p. 119–135 ; id., « Du programme décoratif à la mise en œuvre : les chapiteaux du portail et de la galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles », dans *Revue d'Auvergne* 565, 116, 2002, p. 33–71 ; id., « Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles : études sur un chantier de prestige », dans Peter K. Klein (dir.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbonne 2004, p. 285–316.

pour la plupart en français, sur l'architecture romane du sud de la France[190] ou dans les rapports entre France et Empire[191], et d'autres sur diverses églises méridionales[192]. Les bâtiments des abbayes cisterciennes de Sénanque, Le Thoronet et Silvacane ont été étudiées par Carsten Fleischhauer dans sa thèse publiée en 2003[193].

L'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, objet pour sa façade de la thèse de Walther Horn publiée en 1937[194], d'un article en 1934 puis en 1955 d'une monographie en trois volumes par Richard Hamann[195], fut étudiée par Dorothea Diemer dans sa thèse parue en

190 Notamment id., « L'escalier en vis voûté et la construction romane : exemples Rhodaniens », dans *Bulletin monumental* 154, 1996, p. 113–128 ; id., « Remarques sur l'architecture religieuse du premier âge roman en Provence (1030–1100) », dans *Hortus artium medievalium* 6, 2000, p. 35–64 ; id., *Églises et chapelles romanes de Provence*, Paris 2001 ; id., « Le voûtement dans l'architecture religieuse du XI^e siècle en Provence : formes, modèles, techniques », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 32, 2001, p. 147–162 ; id., « La crypte dans l'architecture du chevet roman en Provence : état de la question », dans Michel Baubet (dir.), *Sanctuaires et chevets à l'époque romane. Culte des reliques, célébrations et architecture = Revue d'Auvergne* 557, 114/4, 2001, p. 31–53 ; id., « Autour du vitrail et de la lumière : fenêtre et éclairage dans l'église romane provençale », dans *Revue d'Auvergne* 118, 2004, p. 33–58 ; id., « L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale : nouvelles réflexions sur un ancien débat », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 39, 2008, p. 47–64 et 315–316 ; « Westbau und Westempore im romanischen Kirchenbau Südostfrankreichs », dans Mareike Liedmann et Verena Smit (dir.), *Zugänge zu Archäologie, Bauforschung und Kunstgeschichte – nicht nur in Westfalen. Festschrift für Uwe Lobbedey zum 80. Geburtstag*, Ratisbonne 2017, p. 359–368.

191 Id., « St. Maria im Kapitol und die französische Architektur des 11. Jahrhunderts », dans Margit Jüsten-Mertens (dir.), *Interdisziplinäre Beiträge zu St. Maria im Kapitol zu Köln. Wissenschaftliches Kolloquium zu Ehren von Prälat Dr. Johannes Westhof*, Cologne 2009, p. 107–132 ; id., « Der Speyerer Dom und der frühromanische Gewölbebau in Frankreich », dans Matthias Müller, Matthias Untermann et Dethard von Winterfeld (dir.), *Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus*, Darmstadt 2013, p. 182–205 ; id., « Westbau und Westempore im romanischen Kirchenbau Südostfrankreichs », dans Liedmann et Smit 2017 (note 190), p. 359–368 ; id., « L'architecture salienne et le "premier art roman" », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 50, 2019, p. 47–65.

192 Notamment id., « La priorale Notre-Dame d'Aleyrac », dans *Congrès archéologique de France. 150^e session, 1992, Moyenne vallée du Rhône*, 1995, p. 9–21 ; id., « L'abbatiale Sainte-Marie de Cruas », ibid., p. 91–116 ; id., « L'église abbatiale de Valbonne », dans *Provence historique* 51/205, 2001, p. 361–410 ; id., « Hyères, église Saint-Louis : ancienne église conventuelle des Cordeliers », dans *Congrès Archéologique de France. 160^e session, 2002, Var*, 2005, p. 149–159 ; id., « Le Thor, église Notre-Dame-du-Lac », dans *Congrès Archéologique de France. 175^e session, 2016, Avignon et Comtat Venaissin*, 2016, p. 209–224 et « Avignon, cathédrale Notre-Dame-des-Doms », ibid., p. 235–251.

193 Carsten Fleischhauer, *Die Baukunst der Zisterzienser in der Provence. Sénanque, Le Thoronet, Silvacane*, Cologne 2003 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 77) ; cf. aussi Hélène Morin Sauvade et Carsten Fleischhauer, *Sénanque*, Paris 2002 (aux éditions Zodiaque) ; Fleischhauer 2006 (note 144).

194 Horn 1937 (note 69).

195 Richard Hamann, « The Façade of St. Gilles: A Reconstruction », dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64, 1934, p. 19–29 ; id. 1955 (note 33).

1978[196]. Andreas Hartmann-Virnich lui consacra plusieurs articles entre 2000 et 2013[197]. La thèse de 2007 par Heike Hansen, architecte et ingénieure, conduisit à un projet collectif aux résultats publiés en 2013[198] et à une série d'articles coécrits avec Andreas Hartmann-Virnich entre 2013 et 2019, eux aussi en français pour la plupart[199]. Christian Freigang avait

196 Dorothea Diemer, *Untersuchungen zur Architektur und Skulptur der Abteikirche Saint-Gilles*, Stuttgart 1978 (Hochschulsammlung Philosophie. Kunstgeschichte, 1). Cf. aussi Willibald Sauerländer, « Das 10. Internationale Colloquium der Société Française d'Archéologie: die Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard », dans *Kunstchronik* 31, 1978, p. 45–55.

197 Andreas Hartmann-Virnich avec la collaboration de Heike Hansen, « La façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard », dans *Congrès Archéologique de France. 157e session, 1999, Gard*, 2000, p. 271–292 ; Andreas Hartmann-Virnich, « La "vis" de Saint-Gilles », ibid., p. 293–299 ; id., « L'inscription de la fondation de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : réflexions sur un problème archéologique », dans Rosa Alcoy et Dominique Allios (dir.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, p. 140–148 ; id., « "Et le dessain dicelle nestre pas en forme deglize" : déchéance, infortune et réparation de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard aux XVIe et XVIIe siècles », dans Chrystèle Blondeau, Brigitte Boissavit-Camus, Véronique Boucherat et Panayota Volti (dir.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb / etc. 2013 (Dissertationes et monographiae, 6), p. 259–266. Cf. encore id. (dir.), *De Saint-Gilles à Saint-Jacques. Recherches archéologiques sur l'art roman*, Avignon 2021.

198 Heike Hansen, *Die Westfassade von Saint-Gilles-du-Gard. Bauforscherische Untersuchungen zu einem Schlüsselwerk der südfranzösischen Spätromanik*, thèse, Universität Stuttgart, 2007, URL: https://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/68 [dernier accès : 16/06/2023] ; *Saint-Gilles-du-Gard. Nouvelles recherches sur un monument majeur de l'art roman = Bulletin Monumental* 171/4, 2013, p. 291–406.

199 Heike Hansen et Andreas Hartmann-Virnich, « La façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : nouvelles recherches sur la construction d'un chef d'oeuvre de l'art roman », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, p. 157–173 ; Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen, « Saint-Trophime in Arles und Saint-Gilles-du-Gard: neuere und aktuelle archäologische Forschungen zu den romanischen Kirchenbauten und ihren Skulpturenfassaden an der provençalischen Via Egidiana », dans Bernd Nicolai et Klaus Rheidt (dir.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Berne 2015, p. 363–383 ; id., « Le "dortoir" roman de l'ancienne abbaye de Saint-Gilles-du-Gard : sur les traces de l'histoire monumentale d'un espace de vie monastique déchu », dans Sylvie Balcon-Berry, Brigitte Boissavit-Camus et Pascale Chevalier (dir.), *La mémoire des pierres. Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, Turnhout 2016 (Bibliothèque de l'antiquité tardive, 29), p. 311–323 ; id., « Le fer et le plomb à l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard et à Saint-Trophime d'Arles : deux cas de "pierre armée" dans l'architecture romane méridionale », dans Miljenko Jurković (dir.), *De la passion à la création. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Zagreb 2017 (Dissertationes et monographiae / International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, 9), p. 127–137 ; Heike Hansen avec la collaboration de Andreas Hartmann-Virnich, « L'approche archéologique du cloître cathédral et monastique dans le sud de la France et le nord de l'Espagne : Saint-Gilles-du-Gard, Aix-en-Provence, Arles, Gérone, Sant Cugat del Vallès, Santo Domingo de Silos, Tarragone », dans Gerardo Boto Varela et César García de Castro Valdés (dir.), *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX–XIII)*, Oxford 2017 (British Archaeological Reports, International Series, 2853), p. 59–84 ; Andreas Hartmann-Virnich, Götz Echtenacher et Heike Hansen, « À la recherche du choeur perdu : le chevet de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 49, 2018, p. 167–191 ; Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen, « Die Portalanlagen von Saint-Gilles-du-Gard und Saint-Trophime

publié un article sur Saint-Gilles et Jérusalem en 2006[200], Jochen Zink un autre sur la façade de Saint-Gilles en 2010[201]. Les sculptures de l'abbaye de Conques ont donné lieu au livre de Christoph Bernoulli publié en 1952 d'après sa thèse[202], son tympan à un article de Willibald Sauerländer en 1979[203] et à un livre de Reinhart Strecke en 2002, tandis que les vitraux neufs de Soulages inspirèrent une exposition à Münster en 1994[204]. À Moissac, le crucifix inspira à Sauerländer un article de 1973[205] et le cloître fit l'objet de deux thèses inédites par Stephan Trümpler en 1987 et Benedict Forndran en 1995 pour la disposition et la fonction des chapiteaux[206]. L'ensemble des sculptures de l'abbaye a été étudié par Thorsten Droste en 1996[207], la tour occidentale par Günther Kälberer dans sa thèse inédite et un article de 2007[208], la galerie sud du cloître dans un article en français de Peter K. Klein en 2018[209]. Deux articles

in Arles », dans Stephan Albrecht, Stefan Breitling et Rainer Drewello (dir.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, p. 46–57.

200 Christian Freigang, « Jerusalem und Saint-Gilles-du-Gard: das Heilige Land in der Provence », dans Stephan Gasser, Christian Freigang et Bruno Boerner (dir.), *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag / Architecture et sculpture monumentale du XII^e au XIV^e siècle. Production et réception. Mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Berne / etc. 2006, p. 43–62.

201 Jochen Zink, « Die ehemalige Benediktinerabtei von Saint-Gilles und ihre Fassadenskulptur – ikonographische und baugeschichtliche Aspekte », dans Albert Dietl, Gerald Dobler, Stefan Paulus et Hans Schüller (dir.), *Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag*, Augsbourg 2010, p. 197–313.

202 Christoph Bernoulli, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Bâle 1952 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, 13).

203 Sauerländer 1979 (note 96). Cf. déjà id., « Das 7. Colloquium der Société Française d'Archéologie: Sainte-Foy in Conques », dans *Kunstchronik* 26, 1973, p. 225–230.

204 Reinhart Strecke, *Romanische Kunst und epische Lebensform. Das Weltgericht von Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue*, Berlin 2002; Klaus Bußmann, *Lebendiges Licht. Malerei und die Fenster von Conques*, cat. exp. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1994.

205 Willibald Sauerländer, « Zu dem romanischen Kruzifix von Moissac », dans Peter Bloch et Tilmann Buddensieg (dir.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973*, Berlin 1973, p. 303–317.

206 Stephan Trümpler, *Untersuchungen zum Kreuzgang von Moissac*, thèse, Universität Bern, Berne, 1987 ; Benedict Forndran, *Die Kapitellverteilung des Kreuzgangs von Moissac. Disposition und Funktion der Skulptur eines kluniazensischen Kreuzgangs*, thèse, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1995.

207 Thorsten Droste, *Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion romanischer Bauplastik*, Munich 1996.

208 Günther Kälberer, *Der Westbau der ehemaligen Abtei Moissac als Beispiel eines Vorhallenturmes. Ein mittelalterliches Bauwerk im Spannungsfeld funktionaler Anforderungen*, thèse, Eberhard Karls Universität Tübingen, 2007, URL: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46285 [dernier accès : 17/06/2023] ; id., « Der französische Vorhallenturm als mittelalterlicher Bautyp: Vorgeschichte », dans Nicola Hille et Monika E. Müller (dir.), *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag*, Ratisbonne 2007, p. 29–52.

209 Peter K. Klein, « Programme et fonction de la galerie sud du cloître de Moissac », dans *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XI^e–XII^e siècles). Moissac, Saint-Jacques de Compostelle, Modène, Bari…*, Cahors 2008, p. 91–115.

d'Eric Hold en 2014 et 2016 interrogent le rôle de la conception chrétienne du corps dans la réception des sculptures, et le livre de Wilfried E. Keil, issu en 2018 de sa thèse, traite des colonnes à motifs de bêtes des abbayes de Moissac, Souillac, Beaulieu-sur-Dordogne ainsi que Freising et Lucques[210]. L'interprétation du tympan de Beaulieu fut le thème en 1987 d'un article de Peter K. Klein[211], qui dans deux autres a étudié les portails de Saint-Génis-des-Fontaines et Saint-André de Sorède, en 1989 et 1990[212]. Plus au nord, Peter Kurmann a examiné Saint-Léger d'Ébreuil pour un article de 1991[213]. Les chapiteaux de la collégiale de Saint-Gaudens, du XI^e^ siècle, sont étudiés dans leurs rapports avec la sculpture du sud-ouest de la France et surtout du nord de l'Espagne par Anke Hervol dans le livre de 2012 qui suivit sa thèse[214]. Plus généralement, les représentations architecturales sculptées du XII^e^ siècle au sud et dans le centre de la France furent en 1955 le thème de la thèse de Wolfram Prinz[215], inédite comme celle de Pietro Maggi en 1986 sur l'iconographie des portails « simples »[216]. Le rapport entre culte des saints et structure architecturale dans plusieurs églises d'Auvergne est l'objet d'un livre de Gerhard Vinken publié en 1997 à partir de sa

210 Eric Hold, « *Dans les têtes [...] des crapauds qui sautent, engendrés de la cervelle :* Corps infernaux et corps paradisiaques dans la sculpture moissagaise », dans Gabriela Antunes, Björn Reich et Carmen Stange (dir.), *(De)formierte Körper*, 2 vol., Göttingen 2012–2014, vol. 2, *Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*, p. 161–183 ; id., « „In spiritu et corpore": Affekt und Imagination romanischer Skulpturenräume », dans Elke Koch et Heike Schlie (dir.), *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn 2016, p. 215–250 ; Wilfried E. Keil, *Romanische Bestiensäulen*, Berlin 2018.

211 Peter K. Klein, « „Et videbit eum omnis oculus et qui eum pupugerunt": zur Deutung d. Tympanons von Beaulieu », dans Per Bjurström et Nils-Göran Hökby (dir.), *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stockholm 1987 (Nationalmusei skriftserie, N.S. 9), p. 123–144. Cf. id., « Le Tympan de Beaulieu : jugement dernier ou seconde Parousie ? (résumé) », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 19, 1988, p. 129–137.

212 Peter K. Klein, « Les portails de Saint-Genis des Fontaines et de Saint-André de Sorède », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 20, 1989, p. 121–159 ; id., « Les portails de Saint-Génis-des-Fontaines et de Saint-André de Sorède, II : le linteau et la fenêtre de Saint-André-de-Sorède », ibid. 21, 1990, p. 159–198.

213 Peter Kurmann, « Ébreuil : l'ancienne église abbatiale Saint-Léger », dans *Congrès Archéologique de France. 146^e^ session, 1988, Bourbonnais*, 1991, p. 169–202.

214 Anke Hervol, *Der transpyrenäische Austausch in der romanischen Bauplastik von 1060 bis um 1120. Eine Form- und Motivanalyse ausgewählter Kapitellplastik aus Saint-Gaudens, Saint-Sernin de Toulouse, der Gascogne und aus den spanischen Königreichen Kastilien-León, Navarra und Aragón*, Weimar 2012. Cf. aussi Claudia Rückert, « Spanish-französische Kulturbeziehungen im 12. Jahrhundert: der Fall San Miguel in Estella », dans id. et Staebel 2010 (note 138), p. 151–168.

215 Wolfram Prinz, *Die Architekturdarstellung in der süd- und mittelfranzösischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts*, thèse, Freie Universität Berlin 1955. Cf. id., « Die umgekehrte Perspektive in der Architekturdarstellung des Mittelalters », dans Georg Rohde et Ottfried Neubecker (dir.), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Berlin 1955, p. 253–262.

216 Pietro Maggi, *Zur Ikonographie der schlichten Portalplastik im Mittelalter – besonders der Romanik in Südfrankreich*, thèse, Universität Zürich, Zurich, 1986.

thèse[217]. Celle de Franz Spernbauer en 2020, encore inédite, portait sur le motif de Daniel dans la fosse au lion dans les sculptures romanes de France méridionale[218].

Pour ce qui est de la Bourgogne, Martin Gosebruch soutint en 1950 à Munich sa thèse, inédite, sur la « puissance » et le style des images sculptées au début du XII^e siècle[219]. En 1951, son directeur de thèse Hans Jantzen se voyait présenter par Richard Hamann, en des mélanges, des chapiteaux du chœur de la cathédrale de Sens qualifiés d'« ottoniens »[220]. L'église et les sculptures de Notre-Dame de La Charité-sur-Loire inspirèrent la thèse de Regula Raeber publiée en 1961[221], le développement de la sculpture dans les cathédrales bourguignones du XII^e siècle celle de Bernhard Kerber parue en 1966[222]. Un livre de vulgarisation sur la Bourgogne romane, publié par Gottfried Richter en 1962, fut réédité jusqu'en 1979[223]. L'architecture de la cathédrale de Langres, de la fin du XII^e siècle, est située par Wilhelm Schlink entre celles de Cluny et de Clairvaux dans un livre issu en 1970 de sa thèse ; suite à son habilitation il a consacré une autre monographie en 1978 à l'église abbatiale Saint-Bénigne de Dijon[224]. Un type fréquent dans le centre de la France d'églises à passages ménagés dans un massif entre nef et chœur est étudié par Volker Konerding dans le livre tiré en 1976 de sa thèse[225]. Une thèse sur la « latéralité » dans les images sculptées en Bourgogne fut soutenue par Johanna Barbara Sattler en 1983[226]. Les sculptures de l'abbaye Saint-Fortunat de Charlieu inspirèrent de longs articles de Jochen Zink, en 1983 puis 1989 avec celles de Moissac et Beaulieu[227].

---

217 Gerhard Vinken, *Baustruktur und Heiligenkult. Romanische Sakralarchitektur in der Auvergne*, Worms am Rhein 1997.

218 Franz Spernbauer, *Daniel in der Löwengrube in der romanischen Plastik Südfrankreichs*, thèse, Paris Lodron Universität Salzburg, Salzbourg 2020.

219 Martin Gosebruch, *Über die Bildmacht der burgundischen Skulptur im frühen XII. Jahrhundert. Beiträge zu einer Bestimmung des Stiles*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1950.

220 Richard Hamann, « Ottonische Kapitelle im Chor der Kathedrale von Sens », dans Kurt Bauch (dir.), *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, p. 92–96.

221 Regula Raeber, *La Charité-sur-Loire. Monographie der Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Bâle 1961 (Basler Studien zur Kunstgeschichte / Neue Folge, 6).

222 Bernhard Kerber, *Burgund und die Entwicklung der Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*, Recklinghausen 1966 (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, 4).

223 Gottfried Richter, *Romanisches Burgund. Zur Geschichte des christlichen Abendlandes*, Stuttgart 1962 ; 3^e éd. 1979.

224 Wilhelm Schlink, *Zwischen Cluny und Clairvaux. Die Kathedrale von Langres und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Berlin 1970 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 4) ; id., *Saint-Benigne in Dijon. Die Abteikirche des Wilhelm von Volpiano (962–1031)*, Berlin 1978. Du même, voir aussi « Enseignement ou illumination ? Les histoires de l'art française et allemande dans leurs rapports à l'iconographie chrétienne », dans *Revue de l'art* 146, 2004, p. 51–60.

225 Volker Konerding, *Die „Passagenkirche". Ein Bautyp der romanischen Baukunst in Frankreich*, Berlin 1976 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 12).

226 Johanna Barbara Sattler, *Ikonographische und psychologische Aspekte der „Seitigkeit" in der Kunst – dargestellt an ausgewählten Beispielen der romanischen Plastik in Burgund*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1983. Psychologue, l'auteure est devenue spécialiste des gauchers.

227 Jochen Zink, « Zur dritten Abteikirche von Charlieu (Loire), insbesondere zur Skulptur der Vorhalle und ihrer künstlerischen Nachfolge », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 44, 1983, p. 57–144 ; id., « Moissac,

La collégiale Saint-Lazare d'Avallon est le thème du livre d'Andreas Stürmer de 1984, issu de sa thèse[228]. L'architecture et les sculptures de Notre-Dame de Gourdon et Saint-Vincent de Mont-Saint-Vincent sont étudiées et comparées avec celles de nombreuses églises de la région par Jens Reiche dans sa thèse et son livre de 1999[229]. L'église du prieuré d'Anzy-le-Duc et la sculpture régionale ont inspiré la thèse et le livre, en 2000, de Matthias Hamann, auteur en outre d'un bilan des travaux sur la Bourgogne romane de 1985 à 2000[230]. Le bâti des églises de Paray-le-Monial, Perrecy-les-Forges, et d'autres au sud-ouest de la Bourgogne fut documenté sous la direction d'Hermann Wirth vers 2000[231].

À l'abbaye de Cluny, où plusieurs églises se succédèrent, les inspirations de la troisième sont étudiées dans un article de Hans Sedlmayr en 1960[232]. Les chapiteaux du chœur ont inspiré celui de Dieter Bogner en 1979[233], les portails créés dans la mouvance de l'abbaye un autre de Martin Büchsel en 1987[234], ses rapports avec le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle des articles d'Otto Karl Werckmeister en 1987 et 1988[235]. Après Willibald Sauerländer dans un article de 1973[236], Dethard von Winterfeld s'est interrogé sur les

---

Beaulieu, Charlieu: zur ikonologischen Kohärenz romanischer Skulpturenprogramme im Südwesten Frankreichs und in Burgund », dans *Aachener Kunstblätter* 56/57, 1988/1989, p. 73–182.

228 Andreas Stürmer, *Die ehemalige Kollegiatskirche Saint-Lazare zu Avallon*, Cologne 1984 (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln, 26).

229 Jens Reiche, *Architektur und Bauplastik in Burgund um 1100. Die Kirchen von Gourdon und Mont-Saint-Vincent*, Petersberg 2002 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 12).

230 Matthias Hamann, *Die burgundische Prioratskirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, 2 vol., Würzburg 2000 ; id., « Forschungen zur burgundischen Romanik 1985–2000 », dans *Kunstchronik* 54/11, 2001, p. 507–526.

231 Hermann Wirth, « Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte der Prioratskirche von Paray-le-Monial », dans *Bericht über die 41. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*, 2002, p. 74–84 ; id., « Die Führung von Architekturstudenten in die Vergangenheit: die Bauaufnahme der einstigen Prioratskirche Perrecy-les-Forges in Burgund », dans *Bericht über die 42. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*, Bonn 2004, p. 156–165 ; id. et Mark Escherich (dir.), *Romanik im Südburgund. Baudokumentationskampagnen im Charolais-Brionnais 1994–2006*, cat. exp. Weimar, Bauhaus-Universität, Weimar 2009.

232 Hans Sedlmayr, « Die Ahnen der dritten Kirche von Cluny », dans Hans Fegers (dir.), *Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, Stuttgart 1960, p. 49–71.

233 Dieter Bogner, « Die Chorkapitelle von Cluny III: ihre stilistischen Voraussetzungen und ihre Stellung in der romanischen Plastik Burgunds », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 32, 1979, p. 7–14.

234 Martin Büchsel, « Die romanischen Portale im Geiste Clunys », dans *Städel-Jahrbuch* N.F. 11, 1987, p. 7–54.

235 Otto Karl Werckmeister, « Cluny III and the Pilgrimage to Santiago » dans Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, 3 vol., Paris 1986–1990, vol. 2, *Commande et travail*, 1987, p. 135–142 ; id., « Cluny III and the Pilgrimage to Santiago de Compostela », dans *Gesta* 27, 1988, p. 103–112.

236 Willibald Sauerländer, « Cluny und Speyer », dans Josef Fleckenstein (dir.), *Investiturstreit und Reichsverfassung*, Sigmaringen 1973 (Vorträge und Forschungen / Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, 17), p. 9–32.

liens entre les églises « Cluny III » et « Spire II » dans des articles de 2006 et 2011[237]. Neil Stratford a publié en allemand dans un volume collectif sur Spire, en 2013, un article sur Cluny et le passé[238]. Dans le livre tiré en 2003 de sa thèse, Kristina Krüger montre comment les parties occidentales, dites « galilées », de nombreuses églises liées à Cluny furent conçues au XI^e siècle pour la liturgie des morts[239]. Les maisons de pierre et l'urbanisme de Cluny vers 1100 sont étudiés par Bernhard Flüge dans sa thèse et un livre de 2015[240]. Les bâtiments d'habitation des XII^e–XIV^e siècles en Bourgogne l'avaient été par Anke Halbach pour sa thèse et son ouvrage de 1984[241].

À propos de Saint-Lazare d'Autun, après que Richard Hamann-Mac Lean ait tiré en 1936 un article de sa thèse sur le tombeau de saint Lazare[242], Hellmuth Wolff consacra la sienne en 1953, inédite, à la chronologie des chapiteaux[243]. Dans un article de 1960, Christian

237 Dethard von Winterfeld, « Wettstreit oder historischer Zufall: Cluny III – Speyer II », dans Christoph Stiegemann et Matthias Wemhoff (dir.), *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, cat. exp. Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz / Erzbischöfliches Diözesanmuseum / Städtische Galerie Am Abdinghof, 2 vol., Munich 2006, vol. 1, p. 343–358 ; id., « Speyer II versus Cluny III? Ein Vergleich », dans Laura Heeg (dir.), *Die Salier. Macht im Wandel*, cat. exp. Spire, Historischen Museum der Pfalz Speyer, 2 vol., Munich 2011, vol. 1, p. 248–255. Voir aussi id., « Romanische Architektur in Frankreich und Deutschland », dans Katja Bernhardt et Piotr Piotrowski (dir.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, p. 113–123.

238 Neil Stratford, « Cluny und die Vergangenheit », dans Müller, Untermann et Winterfeld 2013 (note 191), p. 35–54.

239 Kristina Krüger, *Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny. Untersuchungen zur Funktion einer Bauform*, Berlin 2003. Voir aussi id., « Tournus et la fonction des galilées en Bourgogne », dans Christian Sapin (dir.), *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris 2002 (Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 13), p. 414–423 ; id., « Architecture and Liturgical Practice: the Cluniac "galilaea" », dans Nigel Hiscock (dir.), *The White Mantle of Churches. Architecture, Liturgy and Art around the Millennium*, Turnhout 2003 (International Medieval Research / Art History, 10), p. 138–159 ; id., « L'image et les mots : réflexions sur la présence ou l'absence d'inscriptions aux portails romans sculptés », dans Balcon-Berry, Boissavit-Camus et Chevalier 2016 (note 199), p. 359–370 ; id., « Antikenrezeption im mittelalterlichen Sakralbau des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich », dans Müller, Untermann et Winterfeld 2013 (note 191), p. 93–120 ; id., « Cluny und Santiago », dans Nicolai et Rheidt 2015 (note 199), p. 327–343 ; id., « Cluniazenserklöster. Bauliche Anlage, Funktionen und Ausstattung », dans Jörg Sonntag (dir.), *Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdrucksformen religiöser Leitideen im Mittelalter*, Berlin / Münster 2016 (Vita regularis. Abhandlungen, 69), p. 59–89.

240 Bernhard Flüge, Domus solaratae. *Untersuchungen zu Steinhaus und Stadtentstehung um 1100 in Cluny. Baugeschichtliche Grundlagen zur Erkundung des Hochmittelalters mit Beitrag zur Planungsgeschichte in Europa*, Berlin 2015 (Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Studies, 6), URL: https://www.mprl-series.mpg.de/studies/6/index.html [dernier accès : 17/06/2023].

241 Anke Halbach, *Wohnbauten des 12. bis 14. Jahrhunderts in Burgund*, Cologne 1984 (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 27).

242 Hamann-MacLean 1936 (note 34).

243 Hellmuth Wolff, *Chronologie der Kapitelle von Autun*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1953.

Beutler considère le crucifix dit de saint Odon de l'abbaye de Saint-Martin d'Autun[244]. À Saint-Lazare, Willibald Sauerländer a étudié le style du sculpteur nommé Gislebertus dans un article de 1965, la composition du tympan dans un autre en 1966[245]. L'architecture de l'église fit l'objet de la thèse non publiée de Karin Kessler en 1977[246]. Des sculptures apparentées à celles du tombeau inspirèrent un article de Jochen Zink de 1985[247], le portail occidental ceux d'Otto Karl Werckmeister en 1982[248], Jochen Zink longuement en 1988 et 1990[249], Wolfgang Kehr en 1999[250]. L'architecture et l'histoire du bâtiment, avec les additions et reprises jusqu'au tournant du XX^{e} siècle, ont été examinées archéologiquement et à partir de l'ensemble de la documentation par Franz-Bernhard Serexhe dans sa thèse de 2005[251]. Dans le livre tiré en 2010 de sa thèse, Silke Büttner montre, à l'exemple d'Autun et Conques, comment représenter des corps en sculpture fait sens, avec des implications culturelles et socio-politiques[252]. L'appréhension des images et des reliques par un sujet en mouvement a été explorée par Jeannet Hommers dans sa thèse sur Autun publiée en 2015 et dans un article sur Saint-Andoche de Saulieu en 2010 ; un autre en 2015 traite de la mise en scène des reliques dans plusieurs églises bourguignones après leur translation[253].

---

244 Christian Beutler, « Das Kreuz des heiligen Odo aus St. Martin vor Autun », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 22, 1960, p. 49–68.

245 Willibald Sauerländer, « Gislebertus von Autun: ein Beitrag zur Entstehung seines künstlerischen Stils », dans Kurt Martin et Halldor Soehner (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, Munich 1965, p. 17–29 ; id. 1966 (note 96).

246 Karin Kessler, *Architekturmonographie der Kathedrale Saint Lazare in Autun*, thèse, Ruhr-Universität Bochum, 1977.

247 Jochen Zink, « Burgundische Skulptur aus dem Umkreis des Lazarusgrabes in Autun », dans *Aachener Kunstblätter* 53, 1985, p. 105–118.

248 Otto Karl Werckmeister, « Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun », dans *Frühmittelalterliche Studien* 16, 1982, p. 208–236. Cf. déjà id., « The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, p. 1–30.

249 Jochen Zink, « Das Lazarusportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun », dans Jörg Traeger (dir.), *Kunst in Hauptwerken von der Akropolis zu Goya*, Ratisbonne 1988 (Schriftenreihe der Universität Regensburg, 15), p. 83–177 ; id., « Zur Ikonographie der Portalskulptur der Kathedrale Saint-Lazare in Autun », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5/6, 1989/1990, p. 7–160.

250 Wolfgang Kehr, « Zweimal „Diabolo"? Gewalt und Schrecken in der romanischen Portalplastik der Kathedrale Saint-Lazare in Autun (Burgund) », dans Johannes Kirschenmann et Ellen Spickernagel (dir.), *Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Festschrift für Axel von Criegern zum 60. Geburtstag*, Weimar 1999, p. 37–54.

251 Franz-Bernhard Serexhe, *Studien zur Architektur und Baugeschichte der Kathedrale Saint Lazare*, thèse, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Fribourg en Brisgau, 2005, URL: https://freidok.uni-freiburg.de/data/2829 [dernier accès : 17/06/2023].

252 Silke Büttner, *Die Körper verweben. Sinnproduktion in der französischen Bildhauerei des 12. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010 (Studien zur visuellen Kultur, 13). L'étude entend notamment prolonger l'analyse sémiotique de Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris 1984.

253 Jeannet Hommers, *Gehen und Sehen in Saint-Lazare in Autun. Bewegung – Betrachtung – Reliquienverehrung*, Cologne 2015 (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, 6) ; id., « Kaleidoskop der Bilder: zur Mehransichtigkeit historisierter Kapitelle am Beispiel von Saint-Andoche in Saulieu », dans David Ganz et Felix Thürlemann (dir.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin

Le tympan de l'abbatiale de Vézelay est étudié par Christian Beutler dans un article de 1967[254]. Après sa thèse inédite sur les chapiteaux, Peter Diemer en étudia le portail dans un article de 1985[255]. Susann Schlesinger en a consacré deux aux restaurations d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, en 2007 et 2010[256].

En Aquitaine, les façades des églises ont inspiré un article de Lisa Schürenberg en 1951[257], celle de la cathédrale d'Angoulême la thèse inédite de Tilmann Breuer en 1956[258]. L'église abbatiale de Saint-Sauveur de Charroux est étudiée par Gisela Schwering-Illert dans sa thèse publiée en 1963[259], celle de Saint-Martin de Tours au XI^e^ siècle par Hans Sedlmayr dans un petit livre de 1970[260]. L'église paroissiale Saint-Pierre d'Aulnay-de-Saintonge est au centre d'un livre de Ferdinand Werner sur la sculpture dans l'ouest de la France, issu en 1976 de sa thèse[261]. Une thèse inédite sur les peintures murales de Saint-Martin et Saint-Julien de Tours, en lien avec celles de la vallée de la Loire aux XI^e^ et XII^e^ siècles, fut présentée par Dieter Bogner en 1975, suivie d'un article en 1978[262]. Dans d'autres articles, Adelheid Heimann a traité des sculptures de l'église Saint-Laurent-et-Notre-Dame de Gargilesse-Dampierre en

2010 (Bild + Bild, 1), p. 161–179 ; id., « Versetzte Heilige: visuelle und mediale Strategien der Neuinszenierung von Reliquien in romanischen Kirchen Burgunds », dans Daria Dittmeyer, Jeannet Hommers und Sonja Windmüller (dir.), *Verrückt, verrutscht, versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*, Berlin 2015 (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, 8), p. 73–91.

254 Christian Beutler, « Das Tympanon zu Vézelay, Programm, Planwechsel und Datierung », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, p. 7–30.

255 Peter Diemer, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay*, thèse, Universität Heidelberg, 1975 ; id., « Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay (Dissertation Heidelberg 1975) », dans *Das Münster* 30, 1977, p., 308–311 ; id., « Das Pfingstportal von Vézelay: Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1, 1985, p. 77–114. Cf. déjà Katzenellenbogen 1944 (note 66).

256 Susann Schlesinger, « Gotische Romanik – romanische Gotik? Viollet-le-Duc rekonstruiert den Kreuzgang in Vézelay », dans Hille et Müller 2007 (note 208), p. 173–192 ; id., « Zwischen Konservierung und Rekonstruktion: Anmerkungen zu Viollet-le-Ducs Restaurierung der Westfassade in Vézelay », dans Zoe Arnold (dir.), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Zurich / Berlin 2010, p. 66–89. Cf. aussi id., « Viollet-le-Duc et l'architecture domestique en Allemagne : échanges et interactions », dans Viviane Delpech (dir.), *Viollet-le-Duc. Villégiature et architecture domestique*, Villeneuve-d'Ascq 2016, p. 183–200.

257 Lisa Schürenberg, « Die romanischen Kirchenfassaden Aquitaniens », dans *Das Münster* 4, 1951, p. 257–268.

258 Tilmann Breuer, *Die Fassade der Kathedrale von Angoulême. Stil, Kunstwerk und Auftrag*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1956.

259 Gisela Schwering-Illert, *Die ehemalige französische Abteikirche Saint-Sauveur in Charroux (Vienne) im 11. und 12. Jh. Ein Vorschlag zur Rekonstruktion und Deutung der romanischen Bauteile*, Düsseldorf 1963.

260 Hans Sedlmayr, *Saint-Martin de Tours im elften Jahrhundert*, Munich 1970 (Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-Historische Klasse, Neue Folge, 69).

261 Ferdinand Werner, *Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich*, Worms 1979.

262 Dieter Bogner, *Studien zur französischen Wandmalerei des Loirebeckens im 11. und 12. Jahrhundert*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1975 ; id., « Die Fresken von Saint-Martin und von Saint-Julien in Tours und ihre Stellung in der romanischen Malerei des Loiregebietes », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31, 1977/1978, p. 7–46.

1979[263], Brigitte Kurmann-Schwarz de l'iconographie des peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin en 1982[264], Peter K. Klein de l'iconologie des chapiteaux de la tour-porche de l'abbaye Saint-Benoît-sur-Loire en 1983[265]. La structure architecturale de la collégiale Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers est examinée en lien avec le culte et la mémoire du saint dans un article de 1996 par Gerhard Vinken[266]. Dans le sien en 2020, Kai Christian Ghattas explore le rôle de la mémoire corporelle dans les fresques de Saint-Savin[267].

La cathédrale de Chartres, présentée par Willibald Sauerländer dès 1954 dans un livret illustré[268], et dont les portails inspirèrent un ouvrage d'Adolf Katzenellenbogen en 1959[269], a fait l'objet d'un exposé général par Gottfried Richter en 1958, réédité jusqu'en 1982[270]. Son portail occidental inspira un petit livre de Wolfgang Schöne en 1961[271], des articles d'Adelheid Heimann en 1968 et 1971[272], un court opus de Willibald Sauerländer en 1984[273] et fut le point de départ d'un article de Martin Rohde en 2008[274]. Jan Van der Meulen (1929–2011), sud-africain, formé comme architecte, fit une partie de sa carrière en Allemagne avant de rejoindre les États-Unis en 1968. Auteur en 1965 d'un article en français et allemand sur l'histoire de la construction de la cathédrale de Chartres, il fit

263 Heimann 1979 (note 68).

264 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin : étude iconographique », dans *Bulletin monumental* 140, 1982, p. 273–304.

265 Peter K. Klein, « Quelques remarques sur l'iconologie de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 14, 1983, p. 276–297.

266 Gerhard Vinken, « Heiligenverehrung und Baustruktur: die romanische Basilika Saint-Hilaire-le-Grand in Poitiers im Licht ihrer kultischen und memorialen Funktion », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, 1996, p. 291–308. Cf. déjà Weise 1953 (note 24).

267 Kai Christian Ghattas, « Reanimating the Scripture. Movement and Body Memory in the Paintings of Saint-Savin », dans Marcello Angheben (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale*, Turnhout 2020 (Culture et société médiévales, 37), p. 291–314.

268 Willibald Sauerländer, *Die Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 1954, puis id., « Die Kathedrale von Chartres », dans Erich Steingräber (dir.), *Meilensteine europäischer Kunst*, Munich 1965, p. 131–170. Cf. aussi id., « Beiträge zur Geschichte der „frühgotischen" Skulptur », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19/1, 1956, p. 1–34.

269 Katzenellenbogen 1959 (note 66).

270 Gottfried Richter, *Chartres. Idee und Gestalt der Kathedrale*, Stuttgart 1958 ; éd. revue *Chartres. Die Herrlichkeit der Kathedrale*, Stuttgart 1966 ; 5e éd. 1982.

271 Wolfgang Schöne, *Das Königsportal der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 1961 (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, 67).

272 Heimann 1968 et 1971 (note 68).

273 Willibald Sauerländer, *Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Francfort sur le Main 1984 (Fischer-Taschenbücher, 3911 / Kunststück) ; 1996. Cf. déjà son livret *Das Königsportal von Chartres*, Munich 1962 et aussi un livre d'amateur : Tilman Evers, *Logos und Sophia. Das Königsportal und die Schule von Chartres*, Kiel 2011 (Geist und Wissen, 10).

274 Martin Rohde, « Innovative Portalskulptur im Umkreis des Chartreser Portail Royal », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2008/3, p. 297–320. Cf. aussi id., « Narrative Strukturen im Vergleich: der Chartreser Kapitellfries und die Archivolten von Le Mans und Dijon », dans Rückert et Staebel 2010 (note 138), p. 65–80.

paraître en 1975 un livre sur sa partie orientale préromane. Les autres volumes prévus n'ont pas suivi, mais trois articles entre 1974 et 1985, un livre de synthèse en 1984 et une bibliographie critique en 1989[275]. La partie occidentale de la cathédrale est le thème d'un livre de Rüdiger Hoyer, issu en 1991 de sa thèse[276]. Peter Kurmann a publié en 2000 un article sur le chœur[277]. Ayant étudié la collégiale Notre-Dame-du-Fort d'Étampes du XI^e^ au XIII^e^ siècle dans sa thèse et un livre de 2003, Jochen Staebel a tiré les conséquences d'une réévaluation du portail sud pour le portail royal de Chartres dans un article de 2006[278]. L'identité des figures représentées dans les statues-colonnes d'Étampes et Chartres est discutée dans un article de 2008 par Emanuel S. Klinkenberg[279]. Dans un article de 1994, Wolfgang Schenkluhn s'interroge sur la valeur didactique des portails occidentaux de Chartres et Saint-Denis en histoire de l'art[280].

275 Jan Van der Meulen, « Histoire de la construction de la cathédrale Notre-Dame de Chartres après 1194 / Die Baugeschichte der Kathedrale Notre-Dame de Chartres nach 1194 », dans *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir* 23, 1965, 5–7, p. 80–126 ; id., « Angrenzende Bauwerke der Kathedrale von Chartres », dans *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 16, 1974, p. 5–45 ; id., *Notre-Dame de Chartres*, vol. 1, *Die vorromanische Ostanlage*, 1975 (trad. angl. *The West Portals of Chartres Cathedral*, vol. 1, *The Iconology of the Creation*, Washington 1981) ; id., « Chartres: die Weltschöpfung in historischer Sicht », dans *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 5, 1977, p. 81–126 ; Jan Van der Meulen et Jürgen Hohmeyer, *Chartres. Biographie der Kathedrale*, Cologne 1984 ; Jan Van der Meulen, « Die Kathedrale im Verfall: Chartres und die Expertise von 1316 », dans Hermann Fillitz et Martina Pippal (dir.), *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 9 vol., Vienne / etc. 1984–1986, vol. 9, *Eröffnungs- und Plenarvorträge. Arbeitsgruppe „Neue Forschungsergebnisse und Arbeitsvorhaben"*, 1985, p. 53–64 ; id. avec Rüdiger Hoyer et Deborah Cole, *Chartres. Sources and Literary Interpretation. A Critical Bibliography*, Boston 1989. Sur Van der Meulen et Chartres, Rüdiger Hoyer, « Zur Situation der Chartres-Forschung. Nachruf auf Jan van der Meulen », dans *ArtHist.net*, 23 mars 2011, URL: https://arthist.net/archive/1109 [dernier accès : 18/06/2023].

276 Id., *Notre-Dame de Chartres. Der Westkomplex. Systematische Grundlagen der bauarchäologischen Analyse*, 2 vol., Francfort sur le Main / etc. 1991 (Kultstätten der gallisch-fränkischen Kirche, 5).

277 Peter Kurmann, « Ein vergessenes Portal in Chartres: Indiz für den Baubegin des Kathedralchors im mittleren 12. Jahrhundert? », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54, 2/3, 2000, p. 248–256.

278 Jochen Staebel, *Notre-Dame von Étampes. Die Stiftskirche des 11.–13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms 2003 ; id., « Das Königsportal von Chartres: seine Neubewertung vor dem Hintergrund des Südportals der Stiftskirche Notre-Dame von Étampes und weitere Indizien für einen frühgotischen Neubau der Kathedrale », dans *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 58, 2006, 2/3, p. 1–14. Cf. aussi id., « Vom Südportal der Stiftskirche Notre-Dame in Étampes zur Kreuzfahrerskulptur im Heiligen Land: repräsentativer Bauschmuck zwischen Romanik und Gotik, Zentrum und Peripherie », dans Rückert et Staebel 2010 (note 138), p. 81–97.

279 Emanuel S. Klinkenberg, « Die Identität der Säulenstatuen in Étampes und Chartres », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71/2, 2008, p. 145–187.

280 Wolfgang Schenkluhn, « Die Westportale von Chartres und Saint-Denis: über Lehrbeispiele in der Kunstgeschichte », dans Beck et Hengevoss-Dürkop 1994 (note 97), vol. 1, p. 387–395.

L'abbaye de Saint-Denis est traitée pour l'époque carolingienne dans plusieurs articles de Werner Jacobsen et Michael Wyss, parus entre 1983 et 2011[281]. Après le livre d'Erwin Panofsky sur l'abbé Suger en 1946[282], les portails occidentaux de l'église furent le thème en 1955 de la thèse de Johann Eckart von Borries, inédite[283]. Willibald Sauerländer a exploré les liens avec l'art antique dans un article de 1961, incluant Lisieux et Chartres[284]. La thèse sur Suger de l'historien Hubert Glaser donna lieu à des articles en 1960 et 1965[285], le vitrail « anagogique » de l'abbé à celui de Konrad Hoffmann en 1968[286], ses *spolia* à un autre par Beat Brenk en 1983[287], ses constructions aux réflexions de Dethard von Winterfeld en 1984[288], le portail royal à un article de Konrad Hoffmann en 1985[289]. Sur Saint-Denis à l'époque de Suger, Martin Büchsel a publié plusieurs articles entre 1994 et 2010 et un livre en 1997[290], Peter

281 Werner Jacobsen, « Saint-Denis in neuem Licht: Konsequenzen der neuentdeckten Baubeschreibung aus dem Jahre 799 », dans *Kunstchronik* 36, 1983, p. 301–308 ; id., « Die Abteikirche von Saint-Denis als kunstgeschichtliches Problem », dans Hartmut Atsma (dir.), *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 à 850*, 2 vol., Sigmaringen 1989 (Beihefte der Francia, 16), vol. 2, p. 151–184 ; id. et Michael Wyss, « Saint-Denis : essai sur la genèse du massif occidental », dans Sapin 2002 (note 239), p. 76–87 ; Michael Wyss, « Die Klosterpfalz Saint-Denis im Licht der neuen Ausgrabungen », dans Lutz Fenske (dir.), *Splendor palatii. Neue Forschungen zu Paderborn und anderen Pfalzen der Karolingerzeit*, Göttingen 2001 (Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung, 5 / Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 11, 5), p. 175–192 ; id., « Die Klosterpfalz Saint-Denis im Spiegel der Archäologie », dans Hans Rudolf Sennhauser (dir.), *Pfalz – Kloster – Klosterpfalz. St. Johann in Müstair. historische und archäologische Fragen*, Zurich 2011 (Acta Müstair, Kloster St. Johann, 2), p. 147–162. Archéologue à Saint-Denis, Michael Wyss publie ordinairement en français.

282 Panofsky 1946 (note 46).

283 Johann Eckart von Borries, *Die Westportale der Abteikirche von Saint-Denis. Versuch einer Rekonstruktion*, thèse, Universität Hamburg, Hambourg, 1955.

284 Willibald Sauerländer, « Art antique et sculpture autour de 1200 : Saint-Denis – Lisieux – Chartres », dans *Art de France* 1, 1961, p. 47–56.

285 Hubert Glaser, *Beati Dionysii qualiscumque Abbas. Studien zu Selbstbewußtsein und Geschichtsbild des Abtes Suger von Saint-Denis*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1958 ; id., « Sugers Vorstellung von der geordneten Welt », dans *Historisches Jahrbuch* 80, 1960, p. 93–125 ; id., « Wilhelm von Saint-Denis. Ein Humanist aus der Umgebung des Abtes Suger und die Krise seiner Abtei von 1151 bis 1153 », ibid. 85, 1965, p. 257–322.

286 Konrad Hoffmann, « Sugers „Anagogisches Fenster" in St. Denis », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30, 1968, p. 57–88.

287 Beat Brenk, « Sugers Spolien », dans *Arte medievale* 1, 1983, p. 101–107.

288 Dethard von Winterfeld, « Gedanken zu Sugers Bau in St.-Denis », dans Neidhart Steigerwald (dir.), *Martin Gosebruch zu Ehren. Festschr. anläßl. seines 65. Geburtstages am 29. Juni 1984*, Munich 1984, p. 92–107.

289 Konrad Hoffmann, « Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, p. 29–38.

290 Martin Büchsel, « Die von Abt Suger verfaßten Inschriften: gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter? », dans *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 1. Text, 1994, p. 57–73 ; id., *Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche Saint-Denis*, Fribourg en Brisgau 1997 (Quellen zur Kunst, 5) ; id., « Licht und Metaphysik in der Gotik: noch einmal zu Suger von Saint-Denis », dans Ernst Badstübner et Gerhard Eimer (dir.), *Licht und Farbe in der*

Cornelius Claussen un article en 1996[291], Werner Jacobsen deux autres en 2001 et 2015[292]. Les parties orientales de l'église avaient été étudiées en lien avec l'histoire du culte par Jan van der Meulen et Andreas Speer, historien de la philosophie, dans un livre de 1988[293]. L'édition avec traduction et étude interdisciplinaire du *De Consecratione* de Suger dirigée par Günther Binding et Andreas Speer, parue en 1995, s'inscrivait dans un large projet et fut reprise en 2000 dans un volume traitant en outre de ses textes *Ordinatio* et *De administratione*[294]. Participe aussi de cette entreprise la thèse de Susanne Linscheid-Burdich sur les trois textes, publiée en 2004[295]. Andreas Speer a aussi publié sur Suger une série d'articles[296]. Il s'agissait de fonder la recherche sur de nouvelles bases, no-

mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums, Berlin 2005 (Studien zur Backsteinarchitektur, 7 / Kunsthistorische Arbeiten der Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, 4), p. 24–37 ; id., « Materialpracht und die Kunst für *Litterati*. Suger gegen Bernhard von Clairvaux », dans id. et Rebecca Müller (dir.), *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild": Revision eines Begriffs*, Berlin 2010 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 10), p. 155–182.

291 Peter Cornelius Claussen avec la collaboration de Darko Senekovic, « Materia und opus: mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage », dans Victoria von Flemming et Sebastian Schütze (dir.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mayence 1996, p. 40–49.

292 Werner Jacobsen, « Liturgische Kollisionen im Kirchenraum. Sugers Neubau von Saint-Denis: Voraussetzungen und Folgen », dans Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano et Jean-Michel Spieser (dir.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Rome 2001 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 1), p. 191–221 ; id., « Problemi con il committente: il caso di Saint-Denis », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Medioevo, natura e figura*, Milan 2015 (I convegni di Parma, 14), p. 379–385.

293 Jan van der Meulen et Andreas Speer avec des contributions de Andrea Firmenich et Rüdiger Hoyer, *Die fränkische Königsabtei Saint-Denis: Ostanlage und Kultgeschichte*, Darmstadt 1988.

294 Günther Binding et Andreas Speer (dir.), *Abt Suger von Saint-Denis. De Consecratione. Kommentierte Studienausgabe*, Cologne 1995 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 56) ; Günther Binding et Andreas Speer (dir.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000. Cf. déjà Gabriele Annas et Günther Binding, « *Arcus superiores.* Abt Suger von Saint-Denis und das gotische Kreuzrippengewölbe », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 50, 1989, p. 7–24.

295 Susanne Linscheid-Burdich, *Suger von Saint-Denis. Untersuchungen zu seinen Schriften Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Munich 2004 (Beiträge zur Altertumskunde, 200).

296 Andreas Speer, « Art as Liturgy. Abbot Suger of Saint-Denis and the Question of Medieval Aesthetics », dans Jacqueline Hamesse (dir.), *Roma, magistra mundi. Itineraria culturae medievalis. Mélanges offerts au Père L. E. Boyle à l'occasion de son 75e anniversaire*, 3 vol., Louvain-la-Neuve 1998 (Textes et études du Moyen Âge, 10), vol. 2, p. 855–875 ; id., « *Luculento ordine*. Zum Verhältnis von Kirchweihliturgie und Baubeschreibung bei Abt Suger von Saint-Denis », dans Bock, de Blaauw, Frommel et Kessler 1999/2000 (note 99), p. 19–37 ; id., « Sugers Baustelle », dans Stefanie Lieb (dir.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, p. 181–193 ; id., « L'abbé Suger et le trésor de Saint-Denis : une approche de l'expérience artistique au Moyen Âge », dans Dominique Poirel (dir.), *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine*, Turnhout 2001 (Rencontres médiévales européennes, 1), p. 59–82 ; id., « Suger et le chantier de Saint-Denis : pour une nouvelle lecture de ses écrits sur l'abbaye », dans Philippe Bernardi, Andreas Hartmann-Virnich et Dominique Vingtain (dir.), *Texte et archéologie monumentale. Approches de l'architecture médiévale*, Montagnac 2005 (Europe médiévale, 6), p. 41–50 ; id., « Is there a Theology of

tamment pour contrer des affirmations souvent répétées sur les origines de l'« architecture gothique » remontant en particulier à Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr et Otto von Simson. Suger n'apparaît plus comme un novateur influencé par la philosophie néo-platonicienne du Pseudo-Denys via Hugues de Saint-Victor, mais comme soucieux d'inscrire sa restauration dans la continuité d'une ancienne tradition monastique, liturgique et littéraire. Publiée en 2002, l'habilitation de l'historien Rolf Große sur Saint-Denis avant Suger révise aussi le rôle de l'abbé[297]. La mise en scène du passé à l'abbaye de Saint-Denis aux XII^e^ et XIII^e^ siècles a été étudiée, et comparée avec Glastonbury, par Stephan Albrecht dans son mémoire d'habilitation publié en 2003[298]. Jürgen Wiener a dédié un article de 2005 à l'architecture comme construction historique à Saint-Denis et un autre de 2007 aux sources nord-italiennes du portail occidental[299]. Dans un livre de 2020, Reinhart Strecke s'efforce de mettre en relation Saint-Denis, Notre-Dame de Paris et la vie urbaine contemporaine[300].

La participation des abbayes bénédictines de Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés et Saint-Rémi de Reims, qui accueillaient des tombes royales, au développement de l'image du roi au XII^e^ siècle est l'objet du livre de Mario Kramp tiré en 1995 de sa thèse[301]. Un

---

the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of Saint-Denis », dans Jeffrey F. Hamburger et Anne-Marie Bouché (dir.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, p. 65–83 ; id., « Kunst ohne Kunst? Interartifizialität in Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis », dans Susanne Bürkle (dir.), *Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft, 128), p. 203–220 ; id., « *uelis nolis, optimam eam uolumus*. Interartifizialität und Ästhetik in den Schriften Abt Sugers zur Abteikirche von Saint-Denis », dans Andrea von Hülsen-Esch et Dagmar Täube (dir.), *„Luft unter die Flügel…". Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Hildesheim / etc. 2010, p. 11–24 ; id., « L'esthétique médiévale comme expérience de l'art : les écrits de l'Abbé Suger à Saint-Denis », dans Olivier Boulnois et Isabelle Moulin (dir.), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Paris 2018, p. 213–226.

297 Rolf Große, *Saint-Denis zwischen Adel und König. Die Zeit vor Suger (1053–1122)*, Stuttgart 2002 (Beihefte der Francia, 57) ; cf. aussi id. (dir.), *Suger en question. Regards croisés sur Saint-Denis*, Munich 2004 (Pariser historische Studien, 68).

298 Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, Munich 2003 (Kunstwissenschaftliche Studien, 104) ; cf. aussi id., « Speyer und Saint-Denis: das Herrschergrab zwischen individueller Memoria und institutioneller Selbstdarstellung », dans Müller 2013 (note 239), p. 225–241.

299 Jürgen Wiener, « Architektur als inszenierte Geschichte: Saint-Denis im Lichte der Kunstwissenschaft », dans Andrea von Hülsen-Esch (dir.), *Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 2005 (Studia humaniora, 40), p. 61–95 ; id., « Die oberitalienischen Voraussetzungen der Westportale von Saint-Denis », dans Nicole Riegel et Damian Dombrowski (dir.), *Architektur und Figur. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag*, Munich / etc. 2007, p. 62–78.

300 Reinhart Strecke, *Gotische Kunst und städtische Lebensform. Von Saint-Denis nach Notre-Dame*, Berlin 2020.

301 Mario Kramp, *Kirche, Kunst und Königsbild. Zum Zusammenhang von Politik und Kirchenbau im capetingischen Frankreich des 12. Jahrhunderts am Beispiel der drei Abteien Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés und Saint-Remi/Reims*, Weimar 1995.

petit ouvrage de Till Schoofs en 2013 revient sur Saint-Germain-des-Prés[302]. Les tombes royales de Saint-Rémi avaient été étudiées dans un long article de 1983 par Richard Hamann-Mac Lean[303], qui en consacra un autre en 1984 au cerf de bronze installé par l'évêque Gervais de Reims (1055–1067) dans la cour de son palais[304]. Par ailleurs, la pensée de l'architecture chez Richard de Saint-Victor est exposée par Jochen Schröder dans un livre de 2002, à partir de sa thèse[305].

La cathédrale de Laon est avec ses antécédents le thème de la thèse publiée en 1934 d'Hanna Adenauer (qui était la nièce du futur chancelier fédéral)[306]. Dans sa thèse publiée en 1941, Pia Wilhelm étudie le couronnement de la Vierge au portail de la cathédrale de Senlis[307]. Willibald Sauerländer y revient dans un article de 1958, considérant aussi celui de la collégiale de Mantes[308]. La collégiale Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne au XII^e^ siècle a été étudiée pour ses sculptures dans des articles de Sauerländer en 1962 et 1963, pour sa construction par Katharina Corsepius dans le livre issu en 1997 de sa thèse[309]. La crypte de Saint-Médard de Soissons est datée de la première moitié du XI^e^ siècle dans un article de Werner Jacobsen en 1983[310].

302 Till Schoofs, *Saint-Germain-des-Prés. Zur Bedeutung frühgotischer Bauformen im Machtgefüge der Île-de-France*, Berlin / Munich 2013 (Passerelles, 14).

303 Richard Hamann-Mac Lean, « Die Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert: Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter », dans Helmut Beumann (dir.), *Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter*, Sigmaringen 1983, p. 93–259.

304 Id., « Der Hirsch im Hof des Episcopiums in Reims », dans Frank Neidhart Steigerwald (dir.), *Martin Gosebruch zu Ehren. Festschrift anläßlich seines 65. Geburtstages am 29. Juni 1984*, Munich 1984, p. 72–79. Cf. aussi Joanna Olchawa, « Bronze-Bestiarium: zur schriftlichen und materiellen Überlieferung der monumentalen Tierbronzen », dans id. (dir.), *Löwe, Wölfin, Greif. Monumentale Tierbronzen im Mittelalter*, Berlin 2020 (Object Studies in Art History, 4), p. 61–89, ici p. 67.

305 Jochen Schröder, *Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und die Methodik der Bauerfassung im 12. Jahrhundert*, 2 vol., Cologne 2000 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 71). Cf. aussi id., « Die Rekonstruktion des Salomonischen Tempels bei den Victorinern und das Problem der Tempelnachfolge im 12. und 13. Jh. », dans Lieb 2001 (note 296), p. 157–165.

306 Hanna Adenauer, *Die Kathedrale von Laon. Studien zu ihrer Geschichte und ihrer stilistischen Fundierung im Rahmen der französischen Architektur*, Düsseldorf 1934.

307 Pia Wilhelm, *Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis. Ein Beitrag zu dem ikonographischen Problem der Marienkrönung*, Hambourg 1941.

308 Willibald Sauerländer, « Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 20, 1958, p. 115–162.

309 Willibald Sauerländer, « Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25/2, 1962, p. 97–124 ; id, « Eine Säulenfigur aus Châlons-sur-Marne im Museum in Cleveland (Ohio) », dans *Pantheon* 21, 1963, p. 143–148 ; Katharina Corsepius, *Notre-Dame-en-Vaux. Studien zur Baugeschichte des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne*, Stuttgart 1997 (Forschungen zur Kunstgeschichte und Archäologie, 18).

310 Werner Jacobsen, « Die ehemalige Abteikirche Saint-Médard bei Soissons und ihre erhaltene Krypta », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983 (Nationes. Historische und philologische Untersuchungen zur Entstehung der europäischen Nationen im Mittelalter, 4), p. 245–270.

En Normandie, où l'église abbatiale de Jumièges fit l'objet d'un article de Carlheinz Pfitzner en 1933[311], les principales églises du XI^e^ siècle ont inspiré la thèse de Reinhard Liess publiée en 1967[312], la descente de croix de Saint-Martin de Coudres un article de Sauerländer en 1975[313] et les tympans et linteaux romans celui de Margund Claussen en 1980[314].

Monuments et décors après 1200

En matière d'études plus générales sur les monuments et leurs décors après 1200, le livre de Lisa Schürenberg sur l'architecture des églises en France de 1270 à 1380, de 1934, fut suivi en 1937 de celui de Paul Clemen sur les cathédrales de Paris, Chartres, Amiens et Reims[315], en 1941 d'un ouvrage très illustré de Hans Peters sur les cathédrales d'Allemagne et de France[316], en 1949 d'un article de Hans Sedlmayr sur « la cathédrale gothique de France comme église royale européenne », avant son livre de 1950 sur « l'origine de la cathédrale »[317]. *Architecture gothique et pensée scolastique* d'Erwin Panofsky est paru en 1951, le livre d'Otto von Simson en 1956, celui de Hans Jantzen sur les cathédrales de Chartres, Reims et Amiens en 1957, ceux de Paul Frankl sur l'architecture gothique et sur l'histoire de ses interprétations respectivement en 1962 et 1960[318]. Des thèses inédites furent soutenues en 1951 par Gerhard Schmidt sur le « relief français » entre 1250 et 1400[319], en 1953 par Willibald Sauerländer sur le portail gothique à figures en France[320], en 1957 par Helmut Weber sur les rapports entre construction et « mise en forme » dans les cathédrales du nord de la France[321]. Paru en 1958 en français, le livre de Marcel Aubert et Simone Goubet sur les « cathédrales et trésors gothiques de France » fut traduit en allemand en 1959. Un autre livre de Marcel Aubert, auquel collabora Josef A. Schmoll gen.

311 Pfitzner 1933 (note 30).

312 Reinhard Liess, *Der frühomanische Kirchenbau des 11. Jahrhunderts in der Normandie. Analysen und Monographien der Hauptbauten*, Munich 1967.

313 Willibald Sauerländer, « Die Kreuzabnahme in Coudres », dans Albert Châtelet et Nicole Reynaud (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, p. 23–29.

314 Margund Claussen, « Romanische Tympana und Türstürze in der Normandie », dans *Mainzer Zeitschrift* 75, 1980, p. 1–61.

315 Schürenberg 1934 (note 26) ; Clemen 1937 (note 79).

316 Hans Peters, *Dome und Kathedralen. Deutschland und Frankreich im Spiegel ihrer mittelalterlichen Baukunst*, Berlin 1941 (Die Kunstbücher des Volkes / Große Reihe, 35) ; Honnef am Rhein 1958.

317 Hans Sedlmayr, « Die gotische Kathedrale Frankreichs als europäische Königskirche », dans *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 17, 1949, p. 390–409 ; id. 1950 (note 83).

318 Panofsky 1951 (note 49) ; von Simson 1956 (note 70) ; Jantzen 1957 (note 42) ; Frankl 1960 et 1962 (note 58).

319 Gerhard Schmidt, *Das französische Relief, 1250–1400*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1951.

320 Sauerländer 1953 (note 85).

321 Helmut Weber, *Das wechselseitige Verhältnis von Konstruktion und Formung an den Kathedralen Nordfrankreichs*, Hannover 1957.

Eisenwerth, fut publié dans les deux langues en 1963 et 1964[322]. Wilhelm Schlink présenta un livre de synthèse en 1978[323], Werner Schäfke un autre en 1979, réédité jusqu'en 2007 et traduit en français en 1990[324]. Celui d'Hervé Kergall parut en français en 1989 et en allemand en 1990, avant de longs articles de Bruno Klein et Peter Kurmann, eux aussi dans les deux langues, en 1998–1999[325].

En publiant en 1977, en français, un article sur le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale, Dieter Kimpel soulignait ses implications économiques et inaugurait des études fondant concrètement l'intégration des problématiques techniques et sociales, formelles et politiques[326]. Kimpel approfondit cette question dans plusieurs articles en français et en allemand[327]. Surtout, il publia en 1985 avec Robert Suckale un livre traduit en 1992 sous le titre *L'Architecture gothique en France. 1130–1270* : en limitant effectivement leur enquête au domaine de la couronne, les deux auteurs renouvelaient leur champ d'étude par des analyses empiriques mises en relation avec les en-

322 Marcel Aubert et Simone Goubet, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Paris 1958 ; trad. all. *Gotische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich*, Wiesbaden 1959 ; 1973. Marcel Aubert avec la collaboration de Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et la contribution de Hans H. Hofstätter, *Le Gothique à son apogée*, Paris 1964 ; trad. all. *Hochgotik*, Baden-Baden 1963 (Kunst der Welt, 2, Die Kulturen des Abendlandes, 17) ; 4e éd. 1982. Cf. déjà Marcel Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Paris 1929 ; trad. all. *Die gotische Plastik Frankreichs. 1140–1225*, Leipzig 1929.

323 Wilhelm Schlink, *Die Kathedralen Frankreichs*, Munich 1978 (Heyne Stilkunde, 12) ; 1982.

324 Werner Schäfke, *Frankreichs gotische Kathedralen. Eine Reise zu den Höhepunkten mittelalterlicher Architektur in Frankreich*, Cologne 1979 ; 5e éd. Darmstadt 2007 ; trad. fr. *La France gothique par les cathédrales*, Paris 1990.

325 Hervé Kergall, *La France gothique*, Paris 1989 ; trad. all. *Gotische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich*, Eltville am Rhein 1990 ; Bruno Klein, « Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern », dans Rolf Toman (dir.), *Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Cologne 1998, p. 28–115, ici p. 28–93 ; trad. fr. « Naissance et formation de l'architecture gothique en France et dans les pays limitrophes », dans Rolf Toman (dir.), *L'art gothique. Architecture, sculpture, peinture*, Cologne 1999, p. 28–115 ; Peter Kurmann, « Architektur der Spätgotik in Frankreich und den Niederlanden » ; trad. fr. « L'architecture du gothique tardif en France et aux Pays-Bas », respectivement ibid., p. 156–187, ici p. 156–177.

326 Dieter Kimpel, « Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique », dans *Bulletin monumental* 135, 1977, p. 195–222 ; résumé all. « Serielle Bauproduktion in der hochgotischen Architektur und ihre wirtschaftsgeschichtlichen Aspekte (Resumé) », dans *Kunstchronik* 30, 1977, p. 56–57.

327 Notamment : id., « Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur », dans Clausberg et Kimpel 1981 (note 181), p. 103–126 ; id., « Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe: ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen », dans Friedrich Möbius et Ernst Schubert (dir.), *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1983, p. 246–272 ; id., « L'organisation de la taille des pierres sur les grands chantiers d'églises du XIe au XIIIe siècle », dans Odette Chapelot et Paul Benoit (dir.), *Pierre & métal dans le bâtiment au Moyen Âge*, Paris 1985, p. 209–217 ; id., « Reims et Amiens : étude comparative des chantiers », dans Xavier Barral i Altet 1987 (note 235), p. 349–363.

jeux historiques[328]. Dans un article de 1989, Suckale affirmait à ce propos que les termes stylistiques et modèles de développements courants étaient inutilisables[329]. Il est revenu sur le concept du livre dans un article de 2002[330]. Günther Binding a présenté dans un livre paru en 2000 une « analyse » des cathédrales gothiques de France, Angleterre et Allemagne[331]. En 2014, le deuxième numéro de la revue franco-allemande bilingue *Regards croisés* a été consacré au « gothique ». Un bilan éclairant des recherches récentes dans les deux pays y est publié sous le titre « Qu'est-ce que l'architecture gothique ? » par Christian Freigang, qui met en évidence et approfondit les thèmes fondamentaux de la technique, de l'image, du politique, des échelles, des usages cultuels[332].

La question ancienne des rapports entre France et Empire quant à l'architecture et la sculpture gothiques, qui éveilla entre autres la curiosité de Richard Hamann-Mac Lean pour Reims et celle de Georg Weise pour un petit livre de 1948[333], a continué d'être posée. Dans un article de 1938, Albert Walzer s'efforçait de préciser les rapports des programmes iconographiques aux portails d'églises de France et d'Allemagne[334]. Willibald Sauerländer s'est interrogé sur Sens et Strasbourg en 1966, sur Reims et Bamberg en 1976[335] ; Bamberg fut aussi sous cet angle l'objet d'articles par Berthold Hinz en 1970

328 Dieter Kimpel et Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, Munich 1985 ; 1995 ; trad. fr. *L'Architecture gothique en France. 1130–1270*, Paris 1992.

329 Robert Suckale, « Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen: am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts », dans Friedrich Möbius et Helga Sciurie (dir.) *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresde 1989 (Fundus-Bücher, 118/119), p. 231–250 ; réimpr. dans id., *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, éd. par Peter Schmidt et Gregor Wedekind, Munich / etc. 2003, p. 287–302.

330 Id., « Le livre *l'Architecture gothique en France 1130–1270* : réflexions sur les principes directeurs de l'ouvrage », dans Sabine Frommel (dir.), *Méthodes en histoire de l'architecture*, Paris 2002 (Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, 9/10), p. 27–40.

331 Günther Binding, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland, 1140–1350*, Darmstadt 2000.

332 Christian Freigang, « Was ist gotische Architektur? Grundlagen der jüngeren Forschung in Deutschland und Frankreich », dans *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique / Deutsch-französisches Rezensionsjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik* 2, 2014 (*Le Gothique*), p. 29–37 ; trad. fr. « Qu'est-ce que l'architecture gothique ? Fondements de la recherche scientifique récente en Allemagne et en France », ibid., p. 39–48. Pour un précédent bilan : id., « Neuere deutschsprachige Monographien zur gotischen Architektur in Nordfrankreich », dans *Kunstchronik* 54, 2001, p. 203–210. Cf. aussi Roland Recht, « Gotische Architektur zwischen „Abbild" und Bauforschung: gibt es eine französische Rezeption der deutschen Kunstgeschichte? », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 62, 2008, p. 237–246.

333 Cf. note 39 et Weise 1948 (note 24).

334 Albert Walzer, « Das Bildprogramm an den mittelalterlichen Kirchenportalen Frankreichs und Deutschlands », dans *Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage. Überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig 1938, p. 140–164.

335 Sauerländer 1966 (note 87) ; id., « Reims und Bamberg: zu Art und Umfang der Übernahmen », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, p. 167–192.

et Peter Kurmann en 2004 et 2007[336]. Hans Reinhardt a abordé la question pour la sculpture du XIII^e siècle dans un article en 1962, puis de même Peter Kurmann en 1979[337], et Robert Suckale en 1980 pour le rapport des statues du chœur de Cologne à la sculpture parisienne de la seconde moitié du XIII^e siècle[338]. Dans un article de 1979, repris en français en 2017, Peter Kurmann considère les cathédrales de Cologne et Orléans[339]. Le problème est conceptualisé en termes d'interculturalité et de mémoire culturelle par Christian Freigang dans un article de 2008[340]. Une exposition de 2011 sur le « maître de Naumbourg » était accompagnée de trois volumes exposant la question sous divers aspects[341]. Elle est également étudiée spécifiquement à propos de l'église Saint-Pierre de Wimpfen, au nord de Stuttgart, dans la thèse de Heinrich Klotz parue en 1967, puis par Peter Kurmann dans trois articles entre 1981 et 2012[342] et Marc Carel Schurr dans un autre

336 Berthold Hinz, « Der „Bamberger Reiter" », dans Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, p. 26–44 ; Peter Kurmann, « Reims et Bamberg : un exemple de transfert de style à l'époque de Hugo d'Oignies et son arrière-plan historique », dans Robert Didier (dir.), *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, Namur 2004 (Monographies, 26), p. 153–178 ; id., « *Redemptor sive judex*: zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg », dans *Bericht des Historischen Vereins Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 143, 2007, p. 159–184.

337 Hans Reinhardt, « Sculpture française et sculpture allemande au XIII^e siècle », dans *L'information d'histoire de l'art* 7, 1962, p. 174–197 ; Peter Kurmann, « Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts: zur Frage nach den Voraussetzungen in Frankreich », dans *Alte und neue Kunst* 26/27, 1978/1979, p. 76–101.

338 Robert Suckale, « Die Kölner Domchorstatuen: Kölner und Pariser Skulptur in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts », dans *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/1980, p. 223–254. Cf. déjà Pfitzner 1937 (note 30).

339 Peter Kurmann, « Köln und Orléans: die beiden letzten klassischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts », dans *Kunstchronik* 32, 1979, p. 4–5 ; id., « Köln und Orléans », dans *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/1980, p. 255–276 ; id., « Cologne et Orléans : les deux dernières cathédrales du type "classique" », dans Irène Jourd'heuil, Sylvie Marchant et Marie-Hélène Priet (dir.), *Cathédrale d'Orléans*, Tours 2017, p. 85–94.

340 Christian Freigang, « Französische und deutsche Hochgotik: Interkulturalität und kulturelles Gedächtnis als Kriterien der mittelalterlichen Architekturgeschichte », dans Eva Dewes und Sandra Duhem (dir.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2008 (Vice versa, 1), p. 397–413.

341 Krohm et Kunde 2011–2012 (note 38). Cf. Peter Kurmann, « Der Naumburger Meister – ein Wiedergänger der Kunstgeschichte? », dans *Kunstchronik* 66, 9/10, 2013, p. 481–488.

342 Heinrich Klotz, *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*, Munich 1967 (Kunstwissenschaftliche Studien, 39) ; Peter Kurmann, « *Opus francigenum*. Überlegungen zur Rezeption französischer Vorbilder in der deutschen Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts anhand des Beispiels von Wimpfen im Tal », dans *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 33/3–4, 1981, p. 1–5 ; id., « Gotik als Reformprogramm: die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal », dans Sönke Lorenz (dir.), *Funktion und Form. Die mittelalterliche Stiftskirche im Spannungsfeld von Kunstgeschichte, Landeskunde und Archäologie*, Ostfildern 2007 (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 59), p. 175–185 ; id., « Erwin de Steinbach au service d'une réforme ecclésiastique ? La collégiale Saint-Pierre de Wimpfen, ses antécédents lorrains et ses rapports avec la cathédrale de Strasbourg », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 30, 2012, p. 41–60. Voir aussi id., « Prag, Straßburg oder Orléans? Zur Frage nach Übertragungsmodalitäten formaler Motive in der Bauhüttenpraxis des Spätmittelalters an einem Beispiel vom Berner Münster »,

en 2014[343]. Ensemble ils ont parlé de transfert culturel dans un article de 2010 incluant l'Italie[344]. Marc Carel Schurr en traite dans d'autres articles entre 2004 et 2018, à propos de divers édifices[345]. Un volume sur la sculpture entre Paris et Cologne vers 1300 a été dirigé par Michael Grandmontagne et Tobias Kunz en 2016[346].

Plus que pour l'art roman, la réception postmédiévale de l'art gothique a suscité des investigations. La question a été diversement abordée depuis le livre de Paul Frankl sur huit siècles d'interprétations de l'art gothique publié en 1960 à Princeton[347]. Dans sa thèse publiée en 1984, Michael Hesse étudie la période menant de l'« après gothique » au « néogothique » pour l'architecture sacrée en France[348]. Les liens entre cathédrale et révolution ont été explorés par Willibald Sauerländer dans un article de 1990[349]. Le travail d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) a donné lieu à des articles de

dans Fabienne Joubert et Dany Sandron (dir.), *Pierre, lumière, couleur.* Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache, Paris 1999 (Culture et civilisations médiévales, 20), p. 395–404.

343 Marc Carel Schurr, « L'*opus francigenum* de Wimpfen im Tal : transfert technologique ou artistique ? », dans Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît Van den Bossche (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e–XVI^e siècle)*, Paris 2014, p. 45–55.

344 Peter Kurmann et Marc Carel Schurr, « Kulturtransfer im späten Stauferreich: Überlegungen zur Adaption französischer Sakralbaukunst der Gotik in Deutschland und Italien », dans Alfried Wieczorek, Bernd Schneidmüller et Stefan Weinfurter (dir.), *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, cat. exp. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 2 vol., Darmstadt 2010 (Publikationen des Reiss-Museums Mannheim, 37–38), vol. 1, p. 385–394.

345 Marc Carel Schurr, « Saint-Guy de Prague : une cathédrale gothique "à la française" ? Réflexions sur les sources de son architecture », dans *Bulletin monumental* 162/4, 2004, p. 273–287 et 331–332 ; id., « Die Münster von Freiburg i. Üe., Strassburg und Bern im Spiegel der europäischen Baukunst um 1400: Gedanken zur Legende der „Junker von Prag" », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 61/2, 2004, p. 95–116 ; id., « La cathédrale de Reims et le Saint-Empire », dans Demouy 2017 (note 100), p. 237–258 ; id., « „Moribus ac virtutibus Francorum". Karl IV. als Mäzen und das Königreich Frankreich », dans Daniela Brízová, Jirí Kuthan, Jana Peroutková et Stefan Scholz (dir.), *Kaiser Karl IV. Die böhmischen Länder und Europa / Emperor Charles IV. Lands of the Bohemian Crown and Europe*, Prague 2017, p. 175–193 ; id., « Die französische Gotik und die deutschen Hallenkirchen des 13. und 14. Jahrhunderts », dans Christoph Stiegemann (dir.), *Gotik. Der Paderborner Dom und die Baukultur des 13. Jahrhunderts in Europa*, cat. exp. Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Petersberg 2018, p. 274–289. Cf. aussi plus bas note 402 à propos de la Sainte-Chapelle de Paris.

346 Michael Grandmontagne et Tobias Kunz (dir.), *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Petersberg 2016, notamment Julien Chapuis, « Das Sammeln französischer Skulptur des Mittelalters in Berlin », p. 20–29.

347 Frankl 1960 (note 57).

348 Michael Hesse, *Von der Nachgotik in die Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Francfort sur le Main 1984 (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, 3).

349 Willibald Sauerländer, « La cathédrale et la révolution », dans *L'art et les révolutions. XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, 9 vol., Strasbourg 1990–1992, vol. 9, *Conférences plénières*, 1990, p. 67–106.

Willibald Sauerländer en 1983[350], Peter Kurmann en 1993 et 2008[351], Georg Germann en 2012[352], Christian Freigang en 2019[353]. Dans deux autres en 1995 et 2001, Mario Kramp explore l'achèvement de la cathédrale de Cologne dans ses liens avec le mouvement néogothique parisien au début du XIXe siècle[354]. *L'art religieux du XIIIe siècle en France* d'Émile Mâle, livre de 1898 constituant les cathédrales françaises et l'iconographie de leurs images en lieu de mémoire national, était paru dès 1907 en traduction allemande et fut réédité en 1994[355]. *Les Cathédrales de France* d'Auguste Rodin, publié en 1914 et traduit en 1917, est régulièrement reparu[356]. Bernd Carqué a étudié les rapports entre style et souvenir tant à la cour de France au XIVe siècle que dans l'historiographie qui s'y rapporte dans sa thèse publiée en 2004, puis les visualisations postmédiévales du Moyen Âge par la représentation de restes matériels dans une série d'articles et jusqu'à son mémoire d'habilitation de 2015[357]. Une exposition à Rouen et Cologne en 2014 et

350 Id., « Kleider machen Leute: Vergessenes aus Viollet-le Ducs „Dictionnaire du Mobilier français" », dans *Arte medievale* 1, 1983, p. 221–240.

351 Peter Kurmann, « Viollet-le-Duc und die ironisierte Kunstgeschichte », dans Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung (dir.), *Geschichte der Restaurierung in Europa / Histoire de la restauration en Europe*, 2 vol., Worms 1991–1993, vol. 2, p. 53–62 (compte rendu par Uwe Bennert, « L'ironie de Viollet-le-Duc », dans *Bulletin Monumental* 154/1, 1996, p. 87) ; « Viollet-le-Duc und die Vorstellung einer idealen Kathedrale », dans Hanns Hubach et Barbara von Orelli-Messerli (dir.), *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg 2008 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 64), p. 159–168.

352 Georg Germann, « Viollet-le-Duc und die oberen Strebebogen gotischer Kathedralen », dans Uta Hassler, Christoph Rauhut et Santiago Huerta (dir.), *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts / Construction Techniques in the Age of Historicism. From Theories on Gothic Structures to Building Sites in the 19th Century*, Munich 2012, p. 130–143. Cf. déjà id., *Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas*, Londres 1972 ; version all. *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974.

353 Christian Freigang, « Architekturtheorie als Lexikon. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1854–1868 », dans Dietrich Erben (dir.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie: ein Handbuch*, Paderborn 2019, p. 312–341.

354 Mario Kramp, « „Style gautique" zwischen Deutschland und Frankreich: der Architekt Franz Christian Gau (1789–1853), der Kölner Dombau und der Beginn der Neugotik in Paris », dans *Kölner Domblatt* 60, 1995, p. 131–218 ; id., « Die Akte Paris: Heinrich Heine und der „Hülfsverein" für den Kölner Dombau », ibid. 66, 2001, p. 119–172 ; id., *Heinrich Heines Kölner Dom. Die „armen Schelme vom Domverein" im Pariser Exil, 1842–1848*, Munich / etc. 2002 (Passerelles, 2).

355 Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1898 ; trad. all. *Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen*, Strasbourg 1907 ; *Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk*, Stuttgart / Zurich 1994. Sur ce livre et sur Mâle face à l'Allemagne, Passini 2012 (note 1), p. 147–157 et 165.

356 Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, Paris 1914 ; trad. all. *Die Kathedralen Frankreichs*, Leipzig 1917 ; 7e éd. Essen 1996.

357 Bernd Carqué, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 192) ; id.,

2015 montrait comment les cathédrales inspirèrent un « mythe moderne » durant le long XIX^e siècle[358]. Dans un fort livre tiré en 2016 de sa thèse, Christian Nille expose les interprétations des cathédrales en histoire de l'art et histoire culturelle entre 1880 et 1960[359].

Des études transversales ont été consacrées à des types d'éléments architecturaux ou de décor. Sur la sculpture des consoles et écoinçons en France et Belgique aux XIV^e et XV^e siècle, la thèse de Renate Bergius fut publiée en 1937[360]. En 1965, le prince Johann Georg de Hohenzollern publiait sa thèse sur les galeries de rois des cathédrales françaises[361]. Robert Suckale traita des roses dans un article de 1981[362]. Uwe Albrecht a étudié l'architecture des châteaux de France à la fin du Moyen Âge dans le livre issu en 1986 de sa thèse, puis les résidences médiévales nobles d'Europe de l'ouest et du nord dans celui tiré de son habilitation en 1995[363]. Peter Kurmann a posé la question de la chronologie et celle du style pour la sculpture du XIII^e siècle dans deux articles en 1996

« Repräsentationsräume des ‚Patrimoine': Visualisierungen des Mittelalters in den „Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France" (1820–78) », dans *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 47, 2006, p. 271–301 ; id., « „Les planches précèdent toujours le texte…": Bilder vom Mittelalter in den ‚Voyages pittoresques et romantiques' und der ‚Mission héliographique' », dans Ernő Marosi et Gábor Klaniczay (dir.), *The Nineteenth-Century Process of "musealization" in Hungary and Europe*, Budapest 2006 (Collegium Budapest Workshop Series, 17), p. 277–304 ; id., « Sichtbarkeiten des Mittelalters: die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination », dans id., Daniela Mondini et Matthias Noell (dir.), *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 vol., Göttingen 2006 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 25), vol. 1, p. 11–50 ; id., « Epistemische Stile der Vergegenwärtigung: französisches und ungarisches Mittelalter auf der Pariser Weltausstellung 1900 », dans *Ars* 42/1, 2009, p. 64–80 ; id., « Bauten des Mittelalters in frühneuzeitlicher Wahrnehmung: französische Architekturdarstellungen der Dezennien um 1600 », dans Olaf Wagener (dir.), *Symbole der Macht? Aspekte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur*, Francfort sur le Main / etc. 2012 (Beihefte zur Mediaevistik, 17), p. 269–288 ; id., *Die ikonische Repräsentation materieller Relikte. Eine visuelle Gedächtnisgeschichte des Mittelalters im Frankreich der Neuzeit und Moderne*, mémoire d'habilitation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2015.

358 Sylvain Amic et Ségolène Le Men (dir.), *Cathédrales 1789–1914. Un mythe moderne*, cat. exp. Rouen, Musée des Beaux-Arts, Paris 2014 ; version all. Dagmar Kronenberger-Hüffer (dir.), *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*, cat. exp. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Munich 2014.

359 Christian Nille, *Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen*, Francfort sur le Main 2016 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 443).

360 Renate Bergius, *Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrhundert*, Würzburg 1937.

361 Johann Georg von Hohenzollern, *Die Königsgalerie der französischen Kathedrale. Herkunft, Bedeutung, Nachfolge*, Munich 1965.

362 Robert Suckale, « Thesen zum Bedeutungswandel der gotischen Fensterrose », dans Clausberg et Kimpel 1981 (note 181), p. 259–294.

363 Uwe Albrecht, *Von der Burg zum Schloss. Französische Schlossbaukunst im Spätmittelalter*, Worms 1986 ; id., *Der Adelssitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa*, Munich / Berlin 1995.

et 2006[364]. Les remplages furent le thème d'un livre de Günther Binding en 1989[365], d'un article de Jürgen Michler en 2001 pour la France du nord au XIII^e siècle[366] et en 2003 d'un livre de Jürgen Wiener soulignant leur rôle, comme ornement, dans l'innovation architecturale[367]. Les baldaquins ont inspiré un article à Wolfgang Schöller en 1998[368]. Le développement du triforium en France est l'objet de la thèse de Hans Jürgen Greggersen publiée en 2000[369], l'articulation des tours et façades de Laon à Reims, soit du XI^e au XIII^e siècle, de celle de Bernd Röder parue en 2011[370].

Plusieurs travaux considèrent des thèmes iconographiques. Ingrid Westerhoff a dédié un article de 1989 aux images de Job dans la sculpture monumentale des cathédrales[371]. Les images courtoises des XIII^e et XIV^e siècles sont l'objet d'un livre de 1996 par Markus Müller, issu de sa thèse[372], la « guerre des signes » entre armagnacs et bourguignons au début du XV^e siècle celui la thèse de Simona Slanička, publiée en 2002[373]. Les représentations de la vie de saint Thomas aux XII^e et XIII^e siècles, notamment dans les sculptures monumentales et les verrières, ont été étudiées par Margarete Zink dans sa thèse puis un livre de 2003[374]. Willibald Sauerländer et Martin Büchsel ont exploré la physionomie aux XII^e et XIII^e siècles dans deux articles de 2003[375]. Peter Kurmann a consacré un article de 2005 à l'humanisation

364 Peter Kurmann, « Un Colosse aux pieds d'argile : la chronologie de la sculpture française du XIII^e siècle repose-t-elle sur des dates assurées ? », dans Robert Favreau (dir.), Épigraphie et iconographie, Poitiers 1996 (Civilisation médiévale, 2), p. 143–151 ; id., « Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhütten des 13. Jahrhunderts », dans Bruno Klein et Bruno Boerner (dir.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, p. 137–149.

365 Günther Binding, *Maßwerk*, Darmstadt 1989.

366 Jürgen Michler, « Fenster- und Masswerksysteme in der nordfranzösischen Gotik des 13. Jahrhunderts », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 62, 2001, p. 59–141.

367 Jürgen Wiener, *Die Macht des Maßwerks. Die Erfindung der Hochgotik durch das Ornament*, Düsseldorf 2003 (Düsseldorfer kunsthistorische Schriften, 5).

368 Wolfgang Schöller, « Beobachtungen an Baldachinen: ein Beitrag zur gotischen Skulptur in Frankreich », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, p. 190–205

369 Hans Jürgen Greggersen, *Die Entwicklung des Triforiums in Frankreich*, Cologne 2000 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 74).

370 Bernd Röder, *Türme und Fassaden von Laon bis Reims*, Trèves 2011.

371 Ingrid Westerhoff, « Hiob in der französischen Kathedralskulptur », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 50, 1989, p. 39–68.

372 Markus Müller, *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Cologne 1996 (Pictura et poesis, 7) ; également id., « Fonctions du profane et du "ridiculum" dans l'enluminure médiévale », dans *Histoire de l'art* 29/30, 1995, p. 23–31 ; id., « Ein neuerlicher Angriff auf die Minneburg: Sprachbilder und Bildsprache der Minne », dans Elisabeth Vavra (dir.), *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, Klagenfurt 1999 (Schriftenreihe der Akademie Friesach, 6), p. 89–109.

373 Simona Slanička, *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg*, Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 182).

374 Margarete Zink, *Thomaszyklen im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich*, Göttingen 2003.

375 Sauerländer 2003 (note 98) ; Martin Büchsel, « Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht: Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland », dans id. et Schmidt 2003 (note 98), p. 123–140.

du message divin dans les sculptures[376]. Dans un article de 2009, Bruno Boerner a étudié les images monumentales des vices[377]. Cornelia Logemann a présenté en 2018 un mémoire d'habilitation, inédit, sur le principe de la personnification entre 1300 et 1600[378].

Les travaux sur les vitraux ont été marqués par Brigitte Kurmann-Schwarz, dont l'étude d'un atelier à Bourges et Riom vers 1450, issue de sa thèse, est parue en 1988[379]. Elle a depuis publié nombre d'articles sur les vitraux, surtout en français pour ceux situés en France. Certains sont de portée plus générale, ainsi en 1997 avec Peter Kurmann sur les évêques français comme commanditaires et donateurs de vitraux, en 2009 et 2010 avec Claudine Lautier à propos des recherches sur le vitrail en Europe dans la décennie 2000, et d'autres sur les représentations d'architectures en 2002, le retour à la pleine couleur à la fin du Moyen Âge en 2014, l'appréhension globale des vitraux dans les grandes églises en 2017[380]. En 1987, Wolfgang Kemp avait publié à propos de vitraux un livre influent sur la narrativité des images médiévales, notamment à Chartres et Bourges[381]. Gabriela Dreßel a analysé les structures narratives de récits de miracles dans huit verrières du XIII^e^ siècle en France dans un livre tiré en 1993 de sa thèse[382]. Une thèse inédite avait été consacrée en

376 Peter Kurmann, « Die Vermenschlichung der Heilsbotschaft: französische Skulptur der Gotik 1140 bis 1260 zwischen Realitätsnähe und hieratischer Feierlichkeit », dans Martin Büchsel et Peter Schmidt (dir.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 1), p. 103–116.

377 Bruno Boerner, « Lasterdarstellungen in der mittelalterlichen Monumentalkunst Frankreichs », dans Christoph Flüeler (dir.), *Laster im Mittelalter / Vices in the Middle Ages*, Berlin / etc. 2009 (Scrinium Friburgense, 23), p. 65–103.

378 Cornelia Logemann, *Prinzip Personifikation. Frankreichs Bilderwelten im europäischen Kontext von 1300 bis 1600*, mémoire d'habilitation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2018.

379 Brigitte Kurmann-Schwarz, *Französische Glasmalereien um 1450. Ein Atelier in Bourges und Riom*, Berne 1988.

380 Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann, « Französische Bischöfe als Auftraggeber und Stifter von Glasmalereien. Das Kunstwerk als Geschichtsquelle », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, p. 429–450 ; Brigitte Kurmann-Schwarz et Claudine Lautier, « Le vitrail médiéval en Europe : dix ans d'une recherche foisonnante », dans *Perspective*, 2009/1, p. 99–130 ; id., « Recherches récentes sur le vitrail médiéval 1998–2009 », dans *Kunstchronik* 63, 2010, p. 261–284 et 313–338 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les architectures peintes dans le vitrail allemand et français à la fin du Moyen Âge », dans Robert Tollet (dir.), *Représentations architecturales dans les vitraux*, Liège 2002 (Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 9), p. 153–162 ; id., « Le vitrail en France à la fin du Moyen Âge : le retour à la verrière de pleine couleur », dans Daniela Mondini et Vladimir Ivanovici (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio 2014 (Da Ravenna a Vals, 1), p. 287–299 ; id., « Ordnungsplan als Form und Inhalt gotischer Glasmalerei? Zur Wahrnehmung der gläsernen Bilder in den Großkirchen Frankreichs », dans Kornelia Imesch, Karin Daguet, Jessica Dieffenbacher et Deborah Strebel (dir.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen 2017 (Artificium, 65), p. 247–257.

381 Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählungen der mittelalterlichen Glasfenster*, Münster 1987 ; trad. angl. *The Narration of Gothic Stained Glass*, Cambridge 1997.

382 Gabriela Dreßel, *Strukturen mittelalterlicher Mirakelerzählungen in Bildern. Ausgewählte Beispiele der französischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts*, Munich 1993 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 28).

1981 à Guillaume de Marcillat (vers 1470–1529), français actif en Italie, qui fut maître de Giorgio Vasari[383].

À Paris, la cathédrale Notre-Dame a fait l'objet pour ses portails occidentaux d'un article de Willibald Sauerländer en 1959[384]. Le portail central à l'image du Jugement dernier a été étudié par Bruno Boerner, avec les autres portails de même type en France, dans un livre de 1998 tiré de sa thèse[385]. Les transepts et leurs sculptures ont donné lieu à la thèse inédite de Dieter Kimpel en 1971[386], à un article de Lena Klahr en 2016[387] puis aux recherches collectives dirigées par Stephan Albrecht publiées en allemand en 2021 et en français en 2022[388]. Christian Freigang a étudié les chapelles latérales dans un article de 2002[389]. Un petit livre de synthèse a été publié par Thomas W. Gaehtgens en 2020[390].

La Sainte-Chapelle de Paris a été avec les chapelles palatines médiévales en France le thème de la thèse d'Inge Hacker-Sück, commencée à Paris en 1953, soutenue à Francfort en 1956, inédite mais suivie d'un article en français en 1962[391]. Ruth Wessel reprit cette question

383 Susan L. Atherly, *Studien zu den Glasfenstern Guillaume de Marcillats (1470?–1529)*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1981.

384 Willibald Sauerländer, « Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 17, 1959, p. 1-56. Cf. aussi id., « Les modèles de la Renaissance macédonnienne dans la sculpture de Paris et d'Amiens au début du XIII[e] siècle », dans *Actes du XIX[e] Congrès international d'histoire de l'art. Paris, 8–13 septembre 1958. Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen Âge jusqu'à la fin du XIX[e] siècle*, Paris 1959, p. 125–133 ; id., « Zu den neu gefundenen Fragmenten von Notre-Dame in Paris », dans *Kunstchronik* 30, 1977, p. 297–302.

385 Bruno Boerner, *„Par caritas par meritum". Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Fribourg 1998 (Scrinium Friburgense, 7) ; cf. aussi id. 2009 (note 377).

386 Dieter Kimpel, *Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen*, Bonn 1971. Cf. Alain Erlande-Brandenburg et Dieter Kimpel, « La statuaire de Notre-Dame de Paris avant les destructions révolutionnaires », dans *Bulletin monumental* 136, 1978, p. 213–266.

387 Lena Klahr, « Entwurf von Figurenportalen als kooperatives Werk? Architektur und Bildhauerkunst am Nordquerhausportal von Paris », dans Grandmontagne et Kunz 2016 (note 346), p. 58–71.

388 Stephan Albrecht, Stefan Breitling et Rainer Drewello (dir.), *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit*, Petersberg 2021 (Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, 4) ; trad. fr. *Les portails du transept de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Architecture, sculpture, polychromie*, Petersberg 2022.

389 Christian Freigang, « Chapelles latérales privées : origines, fonctions, financement. Le cas de Notre-Dame de Paris », dans Bock, Kurmann, Romano et Spieser 2002 (note 292), p. 525–544.

390 Thomas W. Gaehtgens, *Notre-Dame. Geschichte einer Kathedrale*, Munich 2020.

391 Inge Hacker-Sück, *Die Pariser Sainte-Chapelle und die französischen Palastkapellen*, thèse, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Francfort sur le Main, 1956 ; id., « La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France », dans *Cahiers archéologiques* 13, 1962, p. 217–257, ici p. 217.

dans sa thèse de 2003[392]. En 1995, Beat Brenk avait publié un article sur la Sainte-Chapelle parisienne comme programme politique capétien[393] et en 1996 Matthias Müller un autre sur son rapport à Jérusalem, en particulier avec les chapelles du Golgotha[394]. Les figures d'apôtres sont étudiées par Helmut Bauer dans sa thèse inédite de 1983[395]. Annette Weber en a traité dans des articles en français en 1997 et en allemand en 2007[396], ce dernier dans un volume accueillant aussi des textes de Willibald Sauerländer sur l'architecture quant à la mise en scène des reliques[397], Peter Kurmann sur des figures d'anges en lien avec celles de la cathédrale d'Amiens[398], et Christine Hediger sur le vitrail des Juges comparé à celui de Samson à la cathédrale d'Auxerre[399]. Johannes Tripps a dédié un article de 2008 à divers usages dans la chapelle à la fin du Moyen Âge[400], Peter Kováč un autre en 2011 au prix payé pour la couronne d'épines du Christ, à la date de consécration de la Sainte-Chapelle construite pour l'abriter et à l'illumination de l'édifice[401]. La Sainte-Chapelle de Paris détermina des constructions à Aix-la-Chapelle et Prague : sa réception dans l'Empire

392 Ruth Wessel, *Die Sainte-Chapelle in Frankreich. Genese, Funktion und Wandel eines sakralen Raumtyps*, Düsseldorf 2003, URL: https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2978/978.pdf [dernier accès : 18/06/2023].

393 Beat Brenk, « The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program », dans Chieffo Raguin et Brush 1995 (note 99), p. 195–213 et 341–348.

394 Matthias Müller, « Paris, das neue Jerusalem? Die Ste-Chapelle als Imitation der Golgatha-Kapellen », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, 1996, p. 325–336.

395 Helmut Bauer, *Der Apostelzyklus der Sainte-Chapelle in Paris. Studien zur Ortung eines Bildmotivs*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1983.

396 Annette Weber, « Les grandes et les petites statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris : hypothèses de datation et d'interprétation », dans *Bulletin monumental* 155, 1997, p.81–101 ; id., « Apostel für König Louis IX: neue Überlegungen zu den Apostelstatuen der Sainte-Chapelle », dans Christine Hediger (dir.), *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?*, Turnhout 2007 (Culture et société médiévales, 10), p. 363–392.

397 Willibald Sauerländer, « Architecture gothique et mise en scène des reliques : l'exemple de la Sainte-Chapelle », ibid., p. 113–136.

398 Peter Kurmann, « Himmelsboten aus Amiens: Bemerkungen zu den Engeln der Blendarkatur in der oberen Sainte-Chapelle », ibid., p. 393–411.

399 Christine Hediger, « Samson: ‚Typus Christi' oder Verkörperung des durch das Fleisch verführten Verstandes? Das Samsonfenster der Kathedrale von Auxerre und das Richterfenster der Sainte-Chapelle in Paris », ibid., p. 315–343.

400 Johannes Tripps, « Wunderheilungen, mechanische Reliquiare und heiliges Spiel: zum Leben in der Pariser Sainte-Chapelle am Ausgang des Mittelalters », dans Werner Rösener et Carola Fey (dir.), *Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter*, Göttingen 2008 (Formen der Erinnerung, 35), p. 109–124.

401 Peter Kováč, « Die Dornenkrone Christi und die Sainte-Chapelle in Paris: der wahre Preis der Dornenkrone Christi, Konsekrationsdatum der Kapelle und festliche Beleuchtung der Sainte-Chapelle », dans *Umění* 59/6, 2011, p. 462–479. Cf. déjà id., « Notes on the Description of the Sainte-Chapelle in Paris from 1378 », dans Jiří Fajt (dir.), *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and Their Artistic Decoration*, Prague 2003, p. 162–170 et 413–418 ; id. et al., *Paříž, Sainte-Chapelle a dvorské umění svatého Ludvíka*, Prague 2009 (Stavitelé katedrál, 2).

est abordée par Marc Carel Schurr dans deux articles de 2006 et 2010[402]. Christian Freigang a présenté la chapelle comme espace sacré et reliquaire bâti dans sa contribution à un volume de 2021 sur la notion de « palais sacré ». Dans la sienne, Matthias Müller en étudie l'imaginaire via l'enluminure et la tapisserie en France vers 1400[403].

Les retables en pierre et la sculpture vers 1300 en Île de France avaient été étudiés par Hermann Bunjes dans un livre de 1937[404]. Gerhard Schmidt a consacré deux articles de 1971 à trois sculpteurs sur marbre parisiens du XIV^e^ siècle et à Jean de Liège en particulier[405]. La sculpture entre 1230 et 1300, notamment les statues de la Vierge à l'enfant, a fait l'objet de la thèse de Robert Suckale en 1970, inédite mais suivie d'articles, et d'un livre de 2013 sur une statue de reine de France au Bode-Museum de Berlin, identifiée comme le portrait de la reine Jeanne de Navarre en fondatrice du collège éponyme, provenant de sa façade, vers 1310[406]. L'architecture des ordres mendiants à Paris, Bologne et Cologne fit l'objet de la thèse de Wolfgang Schenkluhn publiée en 1985[407].

---

402 Marc Carel Schurr, « Zu den Nachfolgebauten der Sainte-Chapelle im Heiligen Römischen Reich: die Palastkapellen von Aachen und Prag und das Problem des Architekturzitats », dans Gasser, Freigang et Boerner 2006 (note 200), p. 163–181 ; id., « Kopie, Zitat, Mode: die Pariser Sainte-Chapelle und die Rezeption der Gotik in Deutschland », dans Wolfgang Augustyn et Ulrich Söding (dir.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung, Formen der Überlieferung*, Passau 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 26), p. 37–49. À ce sujet en français, Mathieu Piavaux, « Transfert et adaptations d'un modèle emblématique : l'imitation de la Sainte-Chapelle de Paris dans le Saint-Empire au XIII^e^ siècle », dans Dubois, Guillouët et Van den Bossche 2014 (note 343), p. 57–66.

403 Christian Freigang, « *Capella sacrosancta*. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar », dans Manfred Luchterhandt et Hedwig Röckelein (dir.), *Palatium sacrum. Sakralität am Hof des Mittelalters. Orte – Dinge – Rituale*, Ratisbonne 2021, p. 323–352 ; Matthias Müller, « Heilige Paläste als bildliche Imaginationen. Zum Weiterleben des *palatium sacrum* in der französischen Buchmalerei und Tapisseriekunst um 1400 », ibid., p. 353–376.

404 Bunjes 1937 (note 20).

405 Gerhard Schmidt, « Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 24, 1971, p. 161–177 ; id., « Beiträge zu Stil und Œuvre des Jean de Liège », dans *Metropolitan Museum Journal* 4, 1971, p. 81–107.

406 Robert Suckale, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Skulptur in der Ile-de-France zwischen 1230–1300 unter besonderer Berücksichtigung der Statuen der Muttergottes mit dem Kind*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1970 ; id. 1979/1980 (note 338) ; id., « Réflexions sur la sculpture parisienne à l'époque de Saint Louis et de Philippe le Bel », dans *Revue de l'art* 128, 2000, p. 33–48 ; version all. « Überlegungen zur Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen (1236–70) und König Philipp dem Schönen (1285–1314) », dans id., *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, p. 123–171 ; id., « Eine Pariser Marmorstatue der hl. Barbara auf Gotland », dans Gasser, Freigang et Boerner 2006 (note 200), p. 529–537 ; id., *Auf den Spuren einer vergessenen Königin. Ein Hauptwerk der Pariser Hofkunst im Bode-Museum*, Petersberg 2013.

407 Wolfgang Schenkluhn, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin 1985. A suivi un ouvrage élargissant ce thème à une perspective explicitement européenne : id., *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000.

Willibald Sauerländer s'est interrogé dans un article de 1988 sur la réputation artistique de Paris au Moyen Âge[408].

Le palais du roi sur l'Île de la Cité et les images royales sur différents supports à la cour, dans la ville de Paris et au-delà, à la fin du XIII[e] et au XIV[e] siècle, ont donné lieu à diverses études sur le thème de la représentation du pouvoir, ainsi deux articles par Uwe Bennert en 1992 et 2004[409]. La sculpture de cour au château de Vincennes et à Paris entre 1360 et 1420 a été étudiée par Ulrike Heinrichs dans un livre tiré en 1997 de sa thèse[410]. Les rapports entre style et mémoire, les questions de la visibilité par un grand nombre ont été explorés par Bernd Carqué dans un livre et des articles entre 2002 et 2009[411]. Dans un livre issu en 2005 de sa thèse, Wolfgang Brückle met en

408 Willibald Sauerländer, « Medieval Paris: Center of European Taste. Fame and Realities », dans George Mauner, Jeanne Chenault Porter, Elizabeth Bradford Smith et Susan S. Munshower (dir.), *Paris. Center of Artistic Enlightenment*, University Park 1988, p. 12–45.

409 Uwe Bennert, « Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel : le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité », dans *Revue de l'Art* 97, 1992, p. 46–59 ; id., « Ideologie in Stein: zur Darstellung französischer Königsmacht im Paris des 14. Jahrhunderts », dans Katharina Corsepius, Daniela Mondini, Darko Senekovic, Lino Sibillano et Samuel Vitali (dir.), *Opus Tesselatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim / Zurich / New York 2004, p. 153–163.

410 Ulrike Heinrichs, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997. Sur le château, cf. déjà François Enaud, *Le château de Vincennes*, Paris 1964 ; trad. all. *Das Schloss Vincennes*, Paris 1965.

411 Carqué 2004 (note 357) ; id., « Begnadete Künstler, verfluchte Könige? Fragen an die Hofkunst Philipps IV. von Frankreich », dans Hülsen-Esch et Schmitt 2002 (note 112), vol. 1, p. 69–116 ; id., « Bauwerk und Bedeutungsträger: französische Residenzarchitektur und Königsherrschaft im 14. Jahrhundert », dans Joseph Maran (dir.), *Constructing Power. Architecture, Ideology and Social Practice*, Hambourg 2006 (Geschichte / Forschung und Wissenschaft, 19), p. 241–259 ; id., « *Non erat homo, nec bestia, sed imago*: vollplastische Bildwerke am Hof Philipps IV. von Frankreich und die Medialität der Gattung », dans Otto Gerhard Oexle et Michail A. Bojcov (dir.), *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland*, Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 226), p. 187–241 ; id., « Krise des Königtums – Krise der Repräsentation? Höfische Kunstaufträge unter den Bedingungen polyzentrischer Herrschaft in Frankreich um 1400 », ibid., p. 315–360 ; id., « Orte und Zeichen der Herrschaft im spätmittelalterlichen Paris: Probleme der Sichtbarkeit um 1400 und heute », dans Caspar Ehlers (dir.), *Places of Power / Orte der Herrschaft / Lieux du pouvoir*, Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 11, Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung, 8), p. 101–153 (trad. fr. abrégée : « "Paris 1377–1378" : un lieu de pouvoir et sa visibilité entre Moyen Âge et temps présent », dans *Médiévales* 53, 2007, p. 123–142) ; id., « Aporien des Kulturtransfers: bau- und bildkünstlerische Zeichen von Herrschersakralität in Prag und Paris », dans Eva Schlotheuber et Hubertus Seibert (dir.), *Böhmen und das Deutsche Reich*, Munich 2009 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 116), p. 35–62 ; id., « Leitbilder in Paris? Stilmerkmale und der Grad an Öffentlichkeit unter den letzten Kapetingern », dans Jiří Fajt et Andrea Langer (dir.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin / Munich 2009, p. 56–66.

lumière le rôle de l'aristotélisme politique quant au développement de nouvelles formes liées à la royauté[412]. Les images monumentales de Louis IX sont étudiées dans une thèse inédite de 2007 par Tanja Praske, qui montre une césure liée à sa canonisation en 1297[413]. Dans un article de 2017, Christian Freigang a comparé l'art de cour en France et dans l'Empire au XIVe siècle[414].

À la basilique de Saint-Denis, la réorganisation des tombes royales sous Louis IX est étudiée par Andrea Teuscher dans un article de 1994[415]. Eva Leistenschneider considère la nécropole royale dionysienne de 1223 à 1461 dans sa thèse et son livre de 2008[416]. Les images des tombes de rois de Louis XI (1461–1483) à François II (1559–1560) sont étudiées par Joseph Lammers dans sa thèse inédite de 1972[417]. Dans un article de 2013, Stephan Albrecht interroge les tombes de souverains à Saint-Denis et à la cathédrale de Spire quant au rapport entre individu et institution[418]. Le tombeau d'Isabelle d'Aragon, épouse de Philippe III le Hardi morte en 1271, est examiné par Michael Grandmontagne dans un article de 2016[419]. Tobias Kunz a traité des tombes de la fin du XIIIe siècle dans

412 Wolfgang Brückle, *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst, 1270–1380*, Munich 2005 (Kunstwissenschaftliche Studien, 124). Cf. aussi id., « Revision der Hofkunst. Zur Frage historistischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, p. 404–434 ; id., « Paris als Denkmal guter Herrschaft unter Karl V. von Valois: die Entfaltung öffentlichen Raums im Mittelalter », dans Stephan Albrecht (dir.), *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, Cologne / etc. 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 24), p. 287–309 ; id., « Gab es Stillagen in der französischen Skulptur der Gotik? », dans Grandmontagne et Kunz 2016 (note 346), p. 98–123.

413 Tanja Praske, *Ludwig IX. der Heilige, eine Zäsur für die monumentale französische Königsdarstellung. Bildkonzepte der Zeit Philipps IV.*, thèse, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Francfort sur le Main, 2007. Cf. aussi id., « Bildstrategien unter Philipp IV. dem Schönen (1285–1314) und Karl V. dem Weisen (1364–1380). Das französische Königsbild im Wandel », dans Martin Büchsel et Peter Schmidt (dir.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005, p. 147–170.

414 Christian Freigang, « Zur Frage der Hofkunst im Reich und in Frankreich im 14. Jahrhundert », dans Matthias Becher et Harald Wolter von dem Knesebeck (dir.), *Die Königserhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314. Krönung, Krieg und Kompromiss*, Cologne / etc. 2017, p. 289–301.

415 Andrea Teuscher, « Saint-Denis als königliche Grablege: die Neugestaltung in der Zeit König Ludwigs IX. », dans Beck et Hengevoss-Dürkop 1994 (note 97), vol. 1, p. 617–631.

416 Eva Leistenschneider, *Die französische Königsgrablege Saint-Denis im ausgehenden Mittelalter. Strategien herrschaftlicher Repräsentation (1223–1461)*, Weimar 2008. Cf. aussi id., « Die Grabkapellen des 14. Jahrhunderts im Querhaus von Saint-Denis », dans Freigang et Schmitt 2005 (note 106), p. 327–347.

417 Joseph Lammers, *Zum figürlichen Programm der Grabmäler der französischen Könige von Ludwig XI. bis zu Franz II.*, thèse, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 1972.

418 Stephan Albrecht, « Speyer und Saint-Denis: Das Herrschergrab zwischen individueller Memoria und institutioneller Selbstdarstellung », dans Müller, Untermann et Winterfeld 2013 (note 191), p. 225–241.

419 Michael Grandmontagne, « In glänzender Erinnerung: Überlegungen zum Grabmal der Isabella von Aragón in Saint-Denis », dans id. et Kunz 2016 (note 346), p. 72–97.

un article de 2021[420]. Les images médiévales de saint Denis en France, tous supports confondus, sont examinées dans le livre d'Ingeborg Bähr issu en 1984 de sa thèse[421].

À la cathédrale de Chartres, le jubé et les sculptures du transept firent l'objet d'articles par Hermann Bunjes et Gottfried Schlag en 1943[422]. Willibald Sauerländer a discuté les tombeaux dans un article de 1964[423]. Au transept sud, les sculptures du « maître du Jugement » ont été étudiées par Martin Gosebruch dans un article de 1970[424]. Les porches des façades du transept suscitèrent une enquête sur ce type architectural, remontant au XII^e siècle, publiée en 1975 par Peter Cornelius Claussen à partir de sa thèse[425]. En 1989, Jürgen Michler présentait dans un article une étude de la polychromie intérieure originale, ce qui détermina d'importants travaux de restauration[426]. Il en a écrit un autre sur les systèmes de contrefort, paru en 2006[427]. Les sculptures du transept sont l'objet d'un livre de Martin Büchsel, tiré en 1995 de son habilitation[428]. Les vitraux du transept sont commentés en lien avec l'historiographie capétienne par Beat Brenk dans un article de

420 Tobias Kunz, « Saint-Denis und die Öffentlichkeit von Grab, Heiligengrab und Familienmemoria im späten 13. Jahrhundert », dans Wolfgang Augustyn et Ulrich Söding (dir.), *Bildnis – Memoria – Repräsentation. Beiträge zur Erinnerungskultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2021 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 56), p. 147–169.

421 Ingeborg Bähr, *Saint Denis und seine Vita im Spiegel der Bildüberlieferung der französischen Kunst des Mittelalters*, Worms 1984 (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 1) ; également id., « Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozess des Jahres 1410 », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45, 1984, p. 41–57.

422 Bunjes 1943 (note 20) ; Schlag 1943 (note 21).

423 Willibald Sauerländer, « Tombeaux chartrains du premier quart du XIIIe siècle », dans *L'Information d'histoire de l'art* 9, 1964, p. 47–60. Cf. aussi son attribution à un tombeau de Saint-Père de Chartres : « Zu einem unbekannten Fragment im Museum in Chartres », dans *Kunstchronik* 12/11, 1959, p. 298–304.

424 Martin Gosebruch, « Zur Bedeutung des Gerichtsmeisters am südlichen Querhaus der Kathedrale von Chartres », dans Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann (dir.), *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag*, Cologne 1970, p. 142–163.

425 Peter Cornelius Claussen, *Chartres-Studien. Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*, Wiesbaden 1975 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 9). Cf. aussi id., « Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200 », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 35, 1973, p. 83–108.

426 Jürgen Michler, « La cathédrale Notre-Dame de Chartres : reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur », dans *Bulletin monumental* 147, 1989, p. 117–131. Cf. aussi id., « Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39, 1977, 29–64 ; id., « Altbekannte Neuigkeiten über die Farbigkeit der Kathedralen von Chartres, Amiens, Köln », dans *Kunstchronik* 62, 2009/8, p. 353–363 ; Peter Kurmann, « Jürgen Michler (1936–2015) et Chartres », dans *Bulletin monumental* 173/3, 2015, p. 197–199 et 297–299.

427 Jürgen Michler, « Die Strebesysteme der Kathedrale von Chartres: „man kann das alles aber auch ganz anders sehen" », dans Gasser, Freigang et Boerner 2006 (note 200), p. 63–85.

428 Martin Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlin 1995. Cf. aussi à propos du portail nord id., « Das Hiob-Salomo-Portal: stilistische Typologie, typologischer Stil », dans Beck et Hengevoss-Dürkop 1994 (note 97), vol. 1, p. 413–429.

1991[429], celui du Bon Samaritain et son donateur par Wilhelm Schlink dans un autre en 1995[430], ceux du chœur en rapport avec des textes théologiques par Ivo Rauch en 2004[431], outre deux articles de Brigitte Kurmann-Schwarz en 1996 et 2000[432]. Auteur d'une thèse sur le portail occidental, Roland Halfen publia de 2001 à 2011 quatre forts volumes traitant aussi des portails du transept, de l'architecture et des vitraux, de l'école cathédrale et de son environnement[433]. Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann ont fait paraître en 2001 un livre également traduit aux éditions Zodiaque[434], et Bruno Boerner en 2015 un article posant la question du regard sur les portails du transept[435]. De 2011 à 2014, Janet Aleemi a publié quatre petits livres sur différentes verrières[436].

La cathédrale de Reims, depuis son bombardement par l'armée allemande en septembre 1914, est plus que d'autres un élément des rapports entre la France et l'Allemagne. Les conséquences de cet évènement pour les deux pays sont décrites par Thomas W. Gaehtgens, le fondateur et premier directeur du Centre allemand d'histoire de l'art (1997–2007), dans un livre publié en trois langues en 2018, année du centenaire de la fin de la guerre et, pour lui personnellement, celle où il prit sa retraite de la direction du Getty Research Institute à Los Angeles[437]. Ce livre rend explicite la dimension symbolique du

429 Beat Brenk, « Bildprogrammatik und Geschichtsverständnis der Kapetinger im Querhaus der Kathedrale von Chartres », dans *Arte medievale* sér. 2, 5, 1991, p. 71–95.

430 Wilhelm Schlink, « Der Stifter schleicht sich in die Heilsgeschichte ein: zum Chartreser Samariterfenster », dans Hans-Rudolf Meier et Carola Jäggi (dir.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlin 1995, p. 203–211.

431 Ivo Rauch, « Die Bundeslade und die wahren Israeliten. Anmerkungen zum mariologischen und politischen Programm der Hochchorfenster der Kathedrale von Chartres », dans Hartmut Scholz, Ivo Rauch et Daniel Hess (dir.), *Glas, Malerei, Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin 2004, p. 61–71.

432 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Récits, programme, commanditaires, concepteurs, donateurs : publications récentes sur l'iconographie des vitraux de la cathédrale de Chartres », dans *Bulletin monumental* 154, 1996, p. 55–71 ; id., « Zwei Rundscheiben aus Chartres im Historischen Museum zu Basel », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54, 2000, p. 265–274.

433 Roland Halfen, *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, 4 vol., 2001–2011.

434 Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann, *Chartres. Die Kathedrale*, Ratisbonne 2001; trad. fr. *Chartres. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban 2001 (Le ciel et la pierre, 5). Cf. déjà id., « Chartres Cathedral as a Work of Artistic Integration: Methodological Reflexions », dans Chieffo Raguin et Brush 1995 (note 99), p. 131–152 et 313–322.

435 Bruno Boerner, « Die Chartreser Querhausportale und ihre Betrachter », dans Kristin Marek et Martin Schulz (dir.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, 4 vol., Paderborn 2015, vol. 1, *Mittelalter*, p. 175–191.

436 Janet Aleemi, *Johannes der Evangelist in der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 2011 ; id., *Maria Magdalena in der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 2012 ; id., *Der Mensch als Pilger und der Barmherzige Samariter in der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 2012 ; id., *Karl der Große in der Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 2014.

437 Thomas W. Gaehtgens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, Munich 2018 ; trad. fr. *La cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914*, Paris 2018 ; trad. angl. *Reims on Fire: War*

discours prononcé par Willibald Sauerländer pour les 800 ans de l'édifice en 2011, et paru lui aussi en trois langues, dont l'allemand et le français dans une série du Centre allemand d'histoire de l'art[438]. Une ambition de ce texte était de rétablir l'édifice dans ses enjeux du XIII^e^ siècle, pour le sortir du XX^e^ siècle : Sauerländer évoque les « publications d'histoire de l'art qui, depuis cent ans, se sont enlisées » à propos des phases de construction, des datations et des attributions[439]. Sa distanciation vise aussi les recherches germanophones, au moins en partie. Depuis les années 1930, la cathédrale avait fait l'objet des travaux de Richard Hamann-Mac Lean, parus sous leur forme ultime en collaboration avec Ise Schüssler entre 1993 et 2008[440]. Elle a retenu l'attention d'autres auteurs, ainsi Hans Reinhardt pour un livre en français en 1963[441]. Hans-Joachim Kunst lui a consacré plusieurs articles à partir de 1968, a commenté en 1987 la réédition du livre de Hans Jantzen sur Chartres, Reims et Amiens et publié l'année suivante, avec Wolfgang Schenkluhn, un livre où l'architecture apparaît comme lieu de mises en scène politiques[442]. La galerie des rois est étudiée par Gerhard Schmidt dans un article de 1977[443]. En 1987 paraissait en traduction française un ouvrage de Peter Kurmann sur la façade, issu de son mémoire

and Reconciliation Between France and Germany, Los Angeles 2018. Cf. ensuite sur Notre-Dame de Paris, après l'incendie de 2019, id. 2020 (note 390).

438 Sauerländer 2012, 2013 et 2018 (note 100).

439 Sauerländer 2018 (note 100), p. 99 et 100 (« des querelles de bac à sable »). Lui-même avait déjà publié sur Reims : « Les statues royales du transept de Reims », dans *Revue de l'art* 27, 1975, p. 9–30 ; id. 1976 (note 335) et 1992 (note 99) ; id., « Antiqui et moderni at Reims », dans *Gesta* 42/1, 2003, p. 19–37 ; version all. « „Antiqui et Moderni" in der Skulptur der Kathedrale von Reims », dans Hans-Joachim Krause et Andreas Ranft (dir.), *Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte*, Stuttgart / etc. 2009 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse, 81,3), p. 7–35 et 94–129.

440 Hamann-Mac Lean et Schüssler 1993–2008 (note 39). Auparavant, cf. surtout Richard Hamann–Mac Lean, « Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims », dans Margarete Kühn et Louis Grodecki (dir.), *Gedenkschrift Ernst Gall*, Munich / etc. 1965, p. 195–234 ; id., « Die Kathedrale von Reims: Bildwelt und Stilbildung », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, p. 21–54 ; Ise Schüssler, « Die Reimser Visitatio-Madonna als erste Trumeau-Madonna », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 18, 1969, p. 119–142.

441 Hans Reinhardt, *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris 1963. Cf. aussi id., « Nikolaus von Verdun und die Kunst in Reims », dans *Kölner Domblatt* 26/27, 1967, p. 125–132.

442 Hans-Joachim Kunst, « Der Chor von Westminster-Abbey und die Kathedrale von Reims », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31, 1968, p. 122–142 ; id., « Eine Anmerkung zur Kathedrale von Reims », dans *Kritische Berichte* 4, 1976/4, p. 19–25 ; trad. fr. « Une remarque sur la cathédrale de Reims », dans *Histoire et critique des arts* 1, 1977, p. 13–16 et 45 ; id., « Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jh.: die Kathedrale von Reims », dans Clausberg et Kimpel 1981 (note 181), p. 87–102 ; Jantzen [1957] 1987 (note 42) ; Hans-Joachim Kunst et Wolfgang Schenkluhn, *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Francfort sur le Main 1988 (Fischer-Taschenbücher, 3936) ; 1994.

443 Gerhard Schmidt, « Bemerkungen zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, 96–106.

d'habilitation et présenté comme une « étude archéologique et stylistique »[444]. Il a publié de 1979 à 2019 nombre d'articles, en allemand ou en français, à propos de la cathédrale ou de ses rapports avec d'autres édifices[445]. Brigitte Kurmann-Schwarz a étudié la cathédrale dans plusieurs textes depuis 1998[446]. Le topos de la « cathédrale royale » est interrogé par Wolfgang Schöller dans un article de 1995[447]. Les chapiteaux de la cathédrale sont

444 Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, 2 vol., Lausanne / Paris 1987. Cf. aussi un livre de vulgarisation : id. et Alain Villes, *Reims. La cathédrale Notre-Dame*, Paris 2001.

445 Peter Kurmann, « Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims », dans Renzo Petraglio (dir.), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III^e–XIII^e siècles*, Genève 1979, p. 245–282 ; id., « L'église Saint-Jacques de Reims », dans *Congrès Archéologique de France. 135^e session*, 1977, Champagne, Paris 1980, p. 134–161 ; id., « Die Pariser Komponenten in der Architektur und Skulptur der Westfassade von Notre Dame zu Reims », dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 35, 1984, p. 41–82 ; id., « Nachwirkungen der Amienser Skulptur in den Bildhauerwerkstätten der Kathedrale zu Reims », dans Friedrich Möbius et Ernst Schubert (dir.), *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, p. 121–183 ; id., « Le Couronnement de la Vierge du grand portail de Reims : clef du système iconographique de la cathédrale des sacres », dans Yves Christe (dir.), *De l'art comme mystagogie. Iconographie du jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers 1996 (Civilisation médiévale, 3), p. 95–104 ; id., « Mobilité des artistes ou mobilité des modèles ? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle », dans *Revue de l'art* 120, 1998, p. 23–34 ; id., « Sens, Reims, Magdeburg und Prag: echte und unechte gotische Zwerggalerien als politische Würdeformel? », dans Jürgen Petersohn (dir.), *Mediaevalia Augiensia*, Stuttgart 2001 (Vorträge und Forschungen, 54), p. 439–449 ; id. 2004 et 2007 (note 336) ; id., « Köln und Reims im 13. Jahrhundert », dans *Kölner Domblatt* 72, 2007, p. 97–114 ; id., « Du "rémocentrisme" à l'approche pluridisciplinaire : en guise de conclusion », dans Bruno Decrock et Patrick Demouy (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Langres 2008, p. 193–203 ; id., « Zur Rolle der Kathedrale von Reims in der deutschen Gotik », dans Krause et Ranft 2009 (note 439), p. 36–52 et 130–156 ; id., « Baustelle und Barrikaden: die Kathedrale von Reims im Spannungsfeld kirchlichen Machtanspruchs und unternehmerischer Freiheit », dans Schröck, Klein et Bürger 2013 (note 115), p. 73–87 ; id., « Reflex oder Vorläufer der Pariser Hofkunst um 1300? Zur Skulptur am Rosengeschoss der Westfassade von Notre-Dame zu Reims und zu ihrer kirchenpolitischen Aussage », dans Grandmontagne und Kunz 2016 (note 346), p. 152–169 ; id., « Les "identités" de la cathédrale de Reims et leurs conséquences sur la conservation du monument », dans Demouy 2017 (note 100), p. 491–496 ; id., « *Ego sum ostium. Per me si quis introierit, salvabitur* (Joh 10,9): Bildstrategien an Portalen und Fassaden einander konkurrierender Kathedralen. Der Fall der Kathedrale zu Reims », dans Albrecht, Breitling et Drewello 2019 (note 199), p. 34–45.

446 Patrick Demouy et Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux du chevet de la cathédrale de Reims. Une donation de l'archevêque Henri de Braine », dans Pierre Desportes (dir.), *Le diocèse de Reims*, Turnhout 1998 (Fasti ecclesiae Gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500, 3), p. 45–52 ; Peter Kurmann et Brigitte Kurmann-Schwarz, « La sculpture : le triomphe de l'église de Reims », dans Thierry Jordan (dir.), *Reims*, Strasbourg 2010 (La Grâce d'une cathédrale, 2), p. 175–228 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « L'archivolte du portail de la Passion : un récit sculpté dans la pierre », dans Demouy 2017 (note 100), p. 373–389.

447 Wolfgang Schöller, « Die französische Königskathedrale: Revision eines Topos », dans Meier et Jäggi 1995 (note 430), p. 213–226.

étudiés par Oxana Schrimf dans sa thèse inédite de 2008[448], les motifs de masques dans celle de Dagmar Schmengler publiée en 2016[449]. Dans deux articles de 2017, Marc Carel Schurr discute les liens de la cathédrale de Reims et du Saint-Empire, et Bruno Boerner l'iconographie des portails de la façade nord[450], objet par ailleurs de la contribution de Lukas Huppertz au présent volume.

À la cathédrale d'Amiens, objet d'articles d'Adolf Katzenellenbogen en 1952 et 1961[451], l'atelier de la vierge dorée au portail Saint-Honoré inspira un article à Dieter Kimpel et Robert Suckale en 1973[452]. Wilhelm Schlink a dédié un livre de 1991 à la statue du « Beau-Dieu » au trumeau du portail central de la façade occidentale et un article de 1994 à cette façade[453]. Les prophètes du portail central sont le thème d'un article d'Andreas Bräm en 2003[454]. Dans un livre tiré en 2001 de sa thèse, Detlef Knipping étudie la clôture de chœur, créée entre 1489 environ et 1532, en lien avec les reliques et leur liturgie, juste avant leur remise en cause liée à la Réforme, et montre qu'il s'agit d'un point culminant dans l'histoire des clôtures de chœur, retracée à partir du XIII^{e} siècle[455].

Suivent ici les édifices situés dans une large zone entre Chartres, Reims et Amiens, et autour. Richard Hamann s'était interrogé dans un article de 1935 sur la présence à

448 Oxana Schrimf, *Die Kapitelle der Kathedrale von Reims im Kontext der Ornamentik der gotischen Architektur im französischen Kronland*, thèse, Technische Universität Dresden, Dresde, 2008.

449 Dagmar Schmengler, *Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin / Munich 2016 (Kunstwissenschaftliche Studien, 187) ; cf. aussi id., « Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser „Ausdrucksmotive" im Wandel », dans Krohm et Kunde 2011–2012 (note 38), vol. 1, p. 187–194 ; id., « Das „Baukastenprinzip" der Reimser Bildhauer und das „Naturstudium": zur Konstruktion von Gesichtern », ibid., vol. 3, p. 168–179 ; id., « „Le Sourire de Rouffach": mimisches Ausdruckspotential in der Nachfolge von Reims », dans Rebecca Müller, Anselm Rau et Johanna Scheel (dir.), *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, Berlin 2015 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 16), p. 29–36.

450 Schurr 2017 (note 345) ; Bruno Boerner, « Jugement dernier et saints locaux : l'iconographie des portails de la façade nord dans le contexte de la sculpture des grandes cathédrales gothiques », dans Demouy 2017 (note 100), p. 359–371

451 Katzenellenbogen 1952 et 1961 (note 66).

452 Dieter Kimpel et Robert Suckale, « Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, p. 217–266.

453 Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale. Eine Kunst-Monographie*, Francfort sur le Main / etc. 1991 (Insel-Taschenbuch, 1316) ; id., « Planung und Improvisation an der Westfassade der Kathedrale von Amiens », dans Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 vol., Francfort sur le Main 1994, vol. 1, p. 75–85.

454 Andreas Bräm, « Zu den Prophetenreliefs der Kathedrale von Amiens: Heilsgeschichte – Kirchenpolitik – Pastoraltheologie », dans *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9/10, 2002/2003, p. 46–77.

455 Detlef Knipping, *Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens. Funktion und Krise eines mittelalterlichen Ausstattungstypus*, Munich / etc. 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien, 97). Cf. aussi id., « Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens und ihre Rolle in Liturgie und Reliquienkult », dans *Gesta* 38, 1999, p. 171–188.

Noyon du « maître de Naumbourg »[456]. Les vitraux du chœur de la cathédrale de Laon sont étudiés par Florens Deuchler dans sa thèse inédite de 1956 ; un dessin d'architecture au transept sud de la cathédrale de Soissons est l'objet d'un article de Wolfgang Schöller en 1980[457]. Dans un livre de 1990 issu de sa thèse, Andrea Teuscher étudie entre Soissons et Reims le monastère prémontré de Saint-Yved à Braine comme lieu de sépulture des comtes de Dreux : neuf tombes constituaient en France au XIII^e^ siècle le plus grand ensemble non royal ; détruites, elles sont connues par des dessins de François Roger de Gaignières (1642–1715)[458]. Dans le sud de la Champagne, les églises-halles tardo-médiévales sont l'objet de la thèse de Rosita Nenno et de son livre de 1988[459]. À Troyes, les parties anciennes de la cathédrale, du XIII^e^ siècle, sont étudiées par Norbert Bongartz dans un livre de 1979 tiré de sa thèse[460], et de même pour Christine Onnen en 2004 l'église Saint-Urbain fondée en 1262 par le pape Urbain IV dans sa ville d'origine[461]. Bruno Klein a dédié un article de 2006 à l'église de Mussy-sur-Seine, Eric Hold un autre en 2008 au portail sud de Notre-Dame de l'Épine[462]. La cathédrale de Meaux est l'objet de la thèse de Peter Kurmann, publiée en traduction française en 1971 et suivie de plusieurs articles, parfois en collaboration[463]. Il traite des piliers de la nef de la collégiale de

456 Richard Hamann, « Der Naumburger Meister in Noyon », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2, 1935, p. 425–430.

457 Florens Deuchler, *Die Chorfenster der Kathedrale in Laon. Ein ikonographischer und stilgeschichtlicher Beitrag zur Kenntnis der nordfranzösischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts*, thèse, Universität Bonn 1956. Wolfgang Schöller, « Eine mittelalterliche Architekturzeichnung im südlichen Querhausarm der Kathedrale von Soissons », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, p. 196–202.

458 Andrea Teuscher, *Das Prämonstratenserkloster Saint-Yved in Braine als Grablege der Grafen von Dreux. Zu Stifterverhalten und Grabmalgestaltung im Frankreich des 13. Jahrhunderts*, Bamberg 1990 (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 7).

459 Rosita Nenno, *Die spätgotischen Hallenkirchen in der Südchampagne*, St. Ingbert Röhrig 1988 (Saarbrücker Hochschulschriften, 7). Cf. aussi id., « Die Kirche von Les Grandes Chapelles (Aube) », dans Franz J. Much (dir.), *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1988, p. 569–574.

460 Norbert Bongartz, *Die frühen Bauteile der Kathedrale in Troyes. Architekturgeschichtliche Monographie*, Stuttgart 1979 (Hochschulsammlung Philosophie: Kunstgeschichte, 2).

461 Christine Onnen, *Saint-Urbain in Troyes. Eine päpstliche Stiftung im 13. Jh.*, Kiel 2004 (Kieler kunsthistorische Studien, N.F., 4).

462 Bruno Klein, « Die Kirche von Mussy-sur-Seine: methodische Überlegungen zur französischen Architektur um 1300 », dans Gasser, Freigang et Boerner 2006 (note 200), p. 183–205; Eric Hold, « Saint-Jean-Baptiste intercesseur : l'iconographie et la topographie du portail méridional de Notre-Dame de l'Épine (vers 1450) », dans *Études marnaises* 123, 2008, p. 11–37.

463 Peter Kurmann, *Die Kathedrale von Meaux*, thèse, Universität Basel, Bâle 1967 ; id., *La cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale*, Genève 1971 (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, 1) ; Peter Kurmann et Dethard von Winterfeld, « Gautier de Varinfroy, ein „Denkmalpfleger" im 13. Jahrhundert », dans Lucius Grisebach et Konrad Renger (dir.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Francfort sur le Main 1977, p. 101–159 ; Peter Kurmann et Brigitte Kurmann-Schwarz, « Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux: Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem

Saint-Quentin dans un article de 2011[464]. En Artois, les automates du parc ducal à Hesdin sont étudiés par Birgit Franke dans un article de 1997[465], les sculptures des portails de Thérouanne et Saint-Omer dans un autre par Ludovic Nys en 2016[466].

La Sainte-Chapelle de Bourges fut étudiée pour des sculptures dans un article de Georg Troescher en 1942[467]. Georg Zeman l'a considérée en rapport au duc Jean de Berry dans un autre en 1996[468]. Après sa thèse publiée en 1988 sur un atelier de vitrail vers 1450 à Bourges et Riom, Brigitte Kurmann-Schwarz est revenue dans des articles en français sur les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges en 2010[469], sur ceux de la cathédrale de Bourges entre 1996 et 2019[470], et sur ceux de la Sainte-Chapelle de Riom entre 1999 et

2. Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43/1, 1986 (*Nobile claret opus. Festgabe für Ellen Judith Beer*), p. 37–57 ; Peter Kurmann, « Gautier de Varinfroy et le problème du style personnel d'un architecte au XIII^e siècle », dans Roland Recht (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg 1989, p. 186–194 ; id., « Die älteste exakte Kopie in der Monumentalkunst des Mittelalters: das Tympanon am Südquerhausportal der Kathedrale von Meaux und sein Vorbild in Paris », dans Augustyn et Söding 2010 (note 402), p. 51–72 ; id., « Meaux, cathédrale Saint-Étienne : un monument gothique construit deux fois », dans *Congrès Archéologique de France. 174^e session, 2008/2014, Seine-et-Marne*, Paris 2015, p. 197–210 ; id., « Pariser Rayonnant als Zierde: die Arkadenzwickel im Langhaus der Kathedrale von Canterbury und ihr Vorbild in Meaux », dans Stefan Bürger et Ludwig Kallweit (dir.), *Capriccio & Architektur. Das Spiel mit der Baukunst. Festschrift für Bruno Klein*, Berlin / Munich 2017, p. 101–106.

464 Peter Kurmann, « From a Restoration to a Peculiar Design: The Form of the Piers in the Nave of the Collegiate Church at Saint-Quentin (the First Third of the Fourteenth Century) » dans Zoë Opačić et Achim Timmermann (dir.), *Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley*, Turnhout 2011, p. 275–282.

465 Birgit Franke, « Gesellschaftsspiele mit Automaten: „Merveilles" in Hesdin », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, p. 135–158.

466 Ludovic Nys, « Im Norden des Artois: die Skulpturen der Portale von Therouanne und Saint-Omer », dans Grandmontagne et Kunz 2016 (note 346), p. 136–151.

467 Troescher 1942 (note 25).

468 Georg Zeman, « Jean de Berry und die Sainte-Chapelle in Bourges », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, p. 235–273. Cf. aussi id., « Studien zur Skulptur am Hof des Jean de Berry: Stilfragen », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 48, 1995, p. 165–214.

469 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges », dans Alain Salamagne (dir.), *Le Palais et son décor. Au temps de Jean de Berry*, Tours 2010, p. 171–181.

470 Kurmann-Schwarz 1988 (note 379) ; id., « Le vitrail de Simon Aligret de la cathédrale de Bourges et les artistes au service de Jean de Berry », dans Philippe Goldman et Christian-E. Roth (dir.), *En Berry, du Moyen-Âge à la Renaissance. Pages d'histoire et d'histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Bourges 1996, p. 213–219 ; id., « Les verriers à Bourges dans la première moitié du XV^e siècle et leurs modèles : tradition et renouveau », dans Michel Hérold et Claude Mignot (dir.), *Vitrail et arts graphiques. XV^e–XVI^e siècles*, Paris 1999 (Les cahiers de l'École nationale du patrimoine, 4), p. 137–149 ; id., « Les vitraux du XV^e siècle des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges et leurs commanditaires », dans Andreas Bräm et Pierre Alain Mariaux (dir.), *À ses bons commandements... La commande artistique en France au XV^e siècle*, Neuchâtel 2014, p. 255–273 ; id., « Les vitraux de la fin du Moyen Âge des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges : commande et fonctions », dans Irène Jourd'heuil, Sylvie Marchant et Marie-Hélène Priet (dir.), *Cathédrale de Bourges*, Tours 2017, p. 423–438 ; id. « Jacques Cœur et les commandes de vitraux pour

2003[471]. La cathédrale de Bourges est le thème d'un article de 1980 par Jürgen Michler[472]. Ses vitraux du XIII[e] siècle ont aussi donné lieu aux thèses inédites de Kurt Haselhorst en 1974[473] et Rudolf Velhagen en 2003 pour le déambulatoire[474].

Plus à l'ouest, le chœur de la cathédrale de Tours inspira la thèse et en 1997 un livre de Rupert Schreiberl[475], ses vitraux un article d'Angela Schiffhauer en 2016[476]. Saint-Aignan d'Orléans et tout près Notre-Dame de Cléry ont été étudiés dans un livre tiré en 1996 de sa thèse par Jürgen Hugger[477], puis en 2014 dans un article de Peter Kurmann[478]. Il a traité des cathédrales d'Orléans et Cologne dans un article de 1979, et de celle de Châlons-en-Champagne dans des articles de 2001 et 2010[479]. Actif notamment dans cette région, le sculpteur Michel Colombe (vers 1430 – vers 1514) est l'objet du mémoire d'habilitation d'Alexander Markschies de 2008, inédit[480]. Dans les Côtes-d'Armor, les peintures

---

la cathédrale de Bourges (1451–1455) », dans Frédéric Elsig (dir.), *Peindre à Bourges aux XV[e]–XVI[e] siècles*, Milan 2018, p. 58–71 ; id., « La cathédrale de Bourges : les vitraux des chapelles latérales et de l'église inférieure », dans *Congrès Archéologique de France. 176[e] session, 2017, Cher*, Paris 2019, p. 353–368.

471 Id., « Les vitraux de la Sainte-Chapelle », dans Frank Delmiot et al., *Riom. Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle (Puy-de-Dôme)*, Clermont-Ferrand 1999 (Images du patrimoine, 192), p. 12–14 et 26–31 ; id., « Compléter ou rassembler. La restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom d'Étienne Thevenot (1853–1856), dans *Corpus Vitrearum Newsletter* 48, 2001, p. 44–48 ; id., « La Sainte-Chapelle de Riom et ses vitraux », dans *Congrès Archéologique de France. 158[e] session, 2000, Basse-Auvergne Grande Limagne*, Paris 2003, p. 339–349.

472 Jürgen Michler, « Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 41, 1979/1980, p. 27–86.

473 Kurt Haselhorst, *Die hochgotischen Glasfenster der Kathedrale von Bourges. Studien zur Geschichte der Glasfensterkunst des 13. Jahrhunderts in den Kathedralen Frankreichs*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich 1974.

474 Rudolf Velhagen, *Ammoniciones lucis. Die Ermahnungen des Lichtes. Bildprogrammatik und Auftraggeber der Glasfenster im Chorumgang der Kathedrale von Bourges*, 2 vol., thèse, Universität Zürich, Zurich, 2003.

475 Rupert Schreiber, *Reparatio ecclesiae nostrae. Der Chor der Kathedrale in Tours*, Messkirch 1997.

476 Angela Schiffhauer, « Die Kompositverglasungen im Chor der Kathedrale von Tours: Bischöfe und Kanoniker im Licht », dans Katharina Georgi (dir.), *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Petersberg 2016 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 138), p. 195–207.

477 Jürgen Hugger, *Substitution statt Reduktion. Notre-Dame in Cléry und Saint-Aignan in Orléans. Eine Studie zur Flamboyantarchitektur im Orléanais*, Francfort sur le Main 1996.

478 Peter Kurmann, « Louis XI et les collégiales : Notre-Dame de Cléry et Saint-Aignan d'Orléans », dans Bräm et Mariaux 2014 (note 470), p. 147–164.

479 Cf. note 339 et id., « La cathédrale idéale face à la diversité de l'architecture gothique arrivée à son apogée », dans Brigitte Prévot (dir.), *La cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne*, Châlons-en-Champagne 2001, p. 1–41 ; id., « Kathedralen auf Säulen: zur Frage nach einer möglichen Verbindung zwischen Saint-Etienne in Châlons-en-Champagne und Altenberg » dans Norbert Nußbaum (dir.), *1259 – Altenberg und die Baukultur im 13. Jahrhundert*, Ratisbonne 2010 (Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins, 10), p. 223–240.

480 Alexander Markschies, *Inter statuarios et plastas exitit Michael Columbus. Studien zu Leben und Werk des französischen Bildhauers Michel Colombe (um 1430 – um 1514)*, mémoire d'habilitation, Universität Basel, Bâle, 2008.

de l'église Saint-Gobrien de Morieux sont étudiées en français par Bruno Boerner dans un article de 2015[481].

En Normandie, la cathédrale de Rouen est présentée dans un livret de Jean Lafond traduit du français en 1939[482]. Ses façades de transept ont suscité un article de Hartmut Krohm en 1971 à partir de sa thèse[483], sa nef celui d'Emmanuel Roth en 1988[484]. L'histoire de l'édifice entre 1145 et 1237 est étudiée par Dorothee Heinzelmann dans sa thèse et un livre de 2003[485]. Stephan Albrecht s'est penché sur les tombeaux de souverains pour un article de 2004[486], Peter Kurmann sur des statues au transept sud dans un autre en 2005, et Markus Schlicht sur la cathédrale vers 1300 dans sa thèse rédigée en français et publiée en 2005[487]. L'église abbatiale Saint-Ouen de Rouen, dont le chœur date du XIVe siècle et le reste fut complété dans la même manière aux XVe et XVIe siècles, est le thème d'un livre de Peter Seyfried publié en 2002 après sa thèse[488], et d'articles de Peter Kurmann de 2001 et 2005[489]. La cathédrale de Sées est étudiée dans sa thèse de 1997 par Christiane Olde-Choukair[490]. Le chœur de l'église abbatiale de Saint-Étienne de Caen, inspiré de celui de la cathédrale de Canterbury où Thomas Becket avait été assassiné en 1170, fut l'objet de la thèse et en

481 Bruno Boerner, « Morieux, église Saint-Gobrien : les cycles peints », dans *Congrès Archéologique de France. 173e session, 2013, Côtes-d'Armor*, 2015, p. 291–301.

482 Jean Lafond, *La cathédrale de Rouen*, Paris 1936 ; trad. all. *Die Kathedrale von Rouen*, Berlin 1939.

483 Hartmut Krohm, « Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen », dans *Aachener Kunstblätter* 40, 1971, p. 40–153.

484 Emmanuel Roth, « Das Langhaus der Kathedrale von Rouen. Ein Wandaufbau im viergeschossigen Aufrisssystem ? », dans Much 1988 (note 459), p. 351–370.

485 Dorothee Heinzelmann, *Die Kathedrale Notre-Dame in Rouen. Untersuchungen zur Architektur der Normandie in früh- und hochgotischer Zeit*, Münster 2003 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 9). Cf. aussi id., « Rouen, transept et choeur de la cathédrale au XIVe siècle », dans *Congrès archéologique de France. 161e session, 2003, Rouen et Pays de Caux*, 2005, p. 163–172.

486 Stephan Albrecht, « Das Grabmal als Politikum: die mittelalterlichen Herrschergrabmäler in der Kathedrale von Rouen », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, p. 83–103.

487 Peter Kurmann, « 'Et angeli tui custodiant muros eius' : un cycle de statues méconnu au transept sud de Notre-Dame de Rouen. Modèle ou reflet du cortège des anges de Reims ? », dans Christine Hediger (dir.), *"Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté". Mélanges offerts à Yves Christe pour son 65ème anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Turnhout 2005 (Culture et société médiévales, 8), p. 113–124 ; Markus Schlicht, *La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen 2005.

488 Peter Seyfried, *Die ehemalige Abteikirche Saint-Ouen in Rouen*, Weimar 2002.

489 Peter Kurmann, « Filiation ou parallèle ? À propos des façades et des tours de Saint-Guy de Prague et de Saint-Ouen de Rouen », dans *Umění* 49, 2001, p. 211–219 ; id., « Rouen, abbatiale Saint-Ouen : une plaque tournante du gothique européen autour de 1400. La façade du bras sud et son portail », dans *Congrès Archéologique de France. 161e session, 2003, Rouen et Pays de Caux*, Paris 2005, p. 239–247.

490 Christiane Olde-Choukair, *Die Kathedrale Notre Dame in Sées. Untersuchung der Restaurierungsgeschichte und stilkritische Betrachtung der Architektur*, thèse, Universität Heidelberg, 1997; URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/14658/ [dernier accès : 19/06/2023].

2000 d'un livre de Matthias Noell[491]. L'église Saint-Jacques de Dieppe, construite du XII^e^ au XVI^e^ siècle, est étudiée par Claude Dupuis dans sa thèse de 2007[492].

Dans le sud-ouest de la France, la sculpture entre 1170 et 1240, notamment aux clefs de voûte, a inspiré la thèse de Ludwig Schreiner publiée en 1963[493]. La sculpture sur pierre en Languedoc et en Avignon de 1280 à 1380 fut le thème de la thèse de Barbara Mundt en 1962, inédite mais suivie d'articles sur Carcassone et Rieux en 1965 et 1967[494]. Les cathédrales de Narbonne, Toulouse et Rodez et l'adoption en Languedoc de formes constructives venues d'Île de France dans les dernières décennies du XIII^e^ siècle et au XIV^e^ siècle sont étudiées par Christian Freigang dans sa thèse et un livre de 1992, puis dans des articles en français[495]. La cathédrale de Lodève est considérée dans la même perspective

491 Matthias Noell, *Der Chor von Saint-Etienne in Caen. Gotische Architektur in der Normandie unter den Plantagenêt und die Bedeutung des Thomas-Becket-Kultes*, Worms 2000.

492 Claude Dupuis, *„Monasterium Sancti Jacobi". Die Baugeschichte von Saint-Jacques zu Dieppe im Spannungsfeld der normannischen Architektur des 12. bis 16. Jahrhunderts*, thèse, Universität Trier, Trèves, 2007; URL: https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/563/file/dieppe_vollstAndiger_online_version.pdf [dernier accès : 19/06/2023].

493 Ludwig Schreiner, *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet zwischen 1170 und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlußsteinzyklen*, Cologne 1963. Cf. aussi id., « Style Plantagenêt: Entwicklung und Deutung. 1180–1220 und die Rezeption in Westfalen », dans *Westfalen* 45, 1967, p. 1–21.

494 Barbara Mundt, *Betrachtungen zur Steinskulptur im Languedoc und in Avignon (1280–1380)*, thèse, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Francfort sur le Main, 1962 ; id., « Der Statuenzyklus von Carcassonne », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 27, 1965, p. 31–54 ; id., « Der Zyklus der Chapelle de Rieux und seine künstlerische Nachfolge », dans *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 9, 1967, p. 26–80.

495 Christian Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms 1992 ; id., « Organisation d'un chantier en France méridionale au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle : l'exemple de Narbonne », dans Francesco Aceto et al., *Chantiers médiévaux*, Saint-Léger-Vauban 1996 (Présence de l'art, 2), p. 169–193 ; id., « Les rois, les évêques et les cathédrales de Narbonne, de Toulouse et de Rodez », dans *Cahiers de Fanjeaux* 30, 1995 (*La cathédrale. XII^e^–XIV^e^ siècle*), p. 145–183 ; id., « La cathédrale gothique septentrionale dans le Midi : symbole royaliste ou formule ambitieuse ? », dans Myriam Demore (dir.), *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne. Les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction*, Narbonne 1994 (Connaissance de Narbonne, 4), p. 15–26 ; id., « Les tours de transept autour de 1300 : remarques sur la différenciation architecturale de la liturgie dans les cathédrales gothiques du midi de la France », dans *Umění* 49, 2001, p. 235–245 ; id., « La construction de la cathédrale gothique », dans Benoît Brouns, Jean-Michel Matz et Laurent Vallière (dir.), *Diocèse de Narbonne*, Tournhout 2019 (Fasti ecclesiae gallicane, Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines des diocèses de France de 1200 à 1500, 19), p. 29–45 ; id., « L'architecture gothique à la cathédrale de Toulouse aux XIV^e^ et XV^e^ siècles », dans Virginie Czerniak et Charlotte Riou (dir.), *Toulouse au XIV^e^ siècle. Histoire, arts et archéologie. Une floraison d'exception au temps de la peste et de la guerre de Cent Ans*, Toulouse 2021, p. 46–61. Cf. aussi id., « L'ancienne église collégiale Notre-Dame de l'Assomption du Vigan : l'histoire de sa construction et son importance pour l'architecture gothique du Quercy », dans *Congrès Archéologique de France. 147^e^ session, 1989, Quercy*, 1993, p. 517–542, puis son bilan « Von Toulouse bis Avignon: neue Forschungen zur südfranzösischen Gotik. Forschungsberichte », dans *Kunstchronik* 58/8, 2005, p. 383–394.

par Andreas Curtius dans sa thèse publiée en 2002[496]. Andreas Hartmann-Virnich a traité dans un article de 2001 du « devenir du gothique » dans les constructions ecclésiastiques provençales du XIII^e siècle, et en 2010 du dortoir de l'abbaye de Lagrasse[497]. Les restes du cloître du monastère cistercien de Berdoues acquis par Hermann Göring durant la seconde guerre mondiale et restités en 2003 par le Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg sont présentés par Jacques Lapart dans un article de 2014[498]. L'architecture des couvents de cisterciennes à Saint-Pons et Vignogoul, du XIII^e siècle, a inspiré la thèse de Wolf-Heinrich Kulke, publiée en 2006[499]. À propos de la cathédrale de Bordeaux, Markus Schlicht a dirigé en 2016 un volume sur le portail royal, et publié la même année un article sur la porte des Flèches[500].

Les rapports entre cérémonial et architecture aux palais des papes, tant à Avignon que dans l'état pontifical, et à ceux des rois de Majorque dont celui de Perpignan, sont examinés par Gottfried Kerscher dans son mémoire d'habilitation et un livre de 2000[501]. Au palais d'Avignon, les fresques de Matteo Giovanetti ont inspiré des articles de Dieter Blume en 2015 et Hanna Christine Jacobs en 2019[502]. Tanja Hinterholz a examiné celles de la

496 Andreas Curtius, *Die Kathedrale von Lodève und die Entstehung der languedokischen Gotik*, Hildesheim / New York 2002 (Studien zur Kunstgeschichte, 143).

497 Andreas Hartmann-Virnich, « Das Werden der Gotik im provençalischen Sakralbau des 13. Jahrhunderts », dans Lieb 2001 (note 296), p. 142–156 ; id., « Der Dormitoriumsbau der Benediktinerabtei Lagrasse (Aude): ein Beispiel für modulare Proportionierung und Serienfertigung im gotischen Languedoc », dans Nußbaum 2010 (note 479), p. 163–182.

498 Jacques Lapart, « Le cloître cistercien de Berdoues (Gers) vendu, dispersé, en partie acquis par Goering et restitué en 2003 à la France », dans Nivet 2014 (note 18), p. 367–381.

499 Wolf-Heinrich Kulke, *Zisterzienserinnenarchitektur des 13. Jahrhunderts in Südfrankreich die Frauenklöster Saint-Pons und Vignogoul zwischen Ordenstradition und Stifterrepräsentation*, Munich / Berlin 2006 (Kunstwissenschaftliche Studien, 122).

500 Markus Schlicht (dir.), *Le portail royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef-d'œuvre*, Bordeaux 2016 (Ausonius éditions / Mémoires, 44), notamment Peter Kurmann, « À propos de l'architecture du portail royal de Bordeaux », ibid., p. 75–85 ; Markus Schlicht, « Die Baumeisterfamilie Deschamps, Papst Clemens V. und der letzte Schrei aus Paris: Bemerkungen zur Porte des Flèches der Kathedrale von Bordeaux », dans Grandmontagne et Kunz 2016 (note 346), p. 208–231.

501 Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen. Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen / etc. 2000 ; cf. aussi entre autres id., « Roma nova – Virtuelles Rom: die Palastkapellen in Avignon und das Zeremoniell der Päpste », dans Bock, Kurmann, Romano et Spieser 2002 (note 292), p. 584–594. Sur Avignon en allemand, cf. déjà Sylvain Gagnière, *Le Palais des Papes d'Avignon*, Paris 1965 ; trad. all. *Der Papstpalast von Avignon*, Paris 1965.

502 Dieter Blume, « Rom im Exil: die fiktiven Räume des Matteo Giovanetti in Avignon », dans Ivan Foletti et Herbert L. Kessler (dir.), *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* 2/1, 2015, p. 74–87 ; Hanna Christine Jacobs, « Transformationen des Erzählraums: Matteo Giovannettis Fresken in der Johanneskapelle des Papstpalastes in Avignon », dans Ulrike Heinrichs et Katharina Pick (dir.), *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, Ratisbonne 2019, p. 123–131 et 246–255.

chambre du pape dans un article de 2021[503]. Dans des articles de 2018, Christian Freigang étudie l'art de la cour papale au temps du schisme[504], et Melanie Brunner comment Rome fut imitée et adaptée au palais d'Avignon[505].

L'art en Bourgogne à la fin du Moyen Âge avait inspiré trois ouvrages à Georg Troescher en 1940, 1941 puis 1966[506]. La thèse de Claude Schaefer publiée en 1954 portait sur la sculpture de la région au XIV[e] siècle[507]. Notre-Dame de Dijon fut le thème de la thèse de Marie Luise Springer publiée en 1934[508] et de celle inédite d'Albrecht Gill en 1996[509]. Hans Jantzen traita du « gothique bourguignon » dans un petit livre de 1949[510]. La cathédrale de Sens fut étudiée par Willibald Sauerländer en 1966[511], par Irene Plein pour sa thèse publiée en 2005[512] et dans un article de Brigitte Kurmann-Schwarz sur un vitrail en 2017[513]. Celle d'Auxerre a fait l'objet de la thèse d'Ursula Quednau et de son livre de 1979 pour ses portails occidentaux[514] puis d'analyses d'archéologie du bâti dans les

503 Tanja Hinterholz, « Inhaltliche Vielfalt durch motivische Zurückhaltung: zur Wandmalerei in der „camera pape" im Papstpalast von Avignon », dans Christine Beier, Tim Juckes et Assaf Pinkus (dir.), *How Do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art. Proceedings from a Conference in Honour of Michael Viktor Schwarz*, Turnhout 2021, p. 213–228. Cf. aussi id., « Engaging Spaces: Matteo Giovannetti's Frescoes at the Papal Court of Avignon », dans Armin Bergmeier et Andrew Griebeler (dir.), *Time and Presence in Art. Moments of Encounter (200–1600 CE)*, Berlin / Boston 2022 (Sense, Matter, and Medium, 5), p. 175–198.

504 Christian Freigang, « Päpstliche Hofkunst in Avignon in der Zeit des Schismas », dans Jiří Fajt et Markus Hörsch (dir.), *Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova*, Vienne / Cologne / Weimar 2018 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 19), p. 89–96.

505 Melanie Brunner, « Rom in Avignon: Imitation und Adaption im Papstpalast », dans Andreas Büttner, Birgit Kynast, Gerald Schwedler et Jörg Sonntag (dir.), *Nachahmen im Mittelalter: Dimensionen – Mechanismen – Funktionen*, Cologne / Weimar / Vienne 2018 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 82), p. 135–151.

506 Troescher 1940 sur la peinture ; 1941 sur la « composante allemande » et 1966 pour la peinture vers 1400 (note 25).

507 Schaefer 1954 (note 72).

508 Marie Luise Springer, *Notre Dame in Dijon. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der burgundischen Gotik*, Stettin [Szczecin] 1934.

509 Albrecht Gill, *Notre-Dame in Dijon. Eine baumonographische Untersuchung*, thèse, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Fribourg en Brisgau, 1996.

510 Hans Jantzen, *Burgundische Gotik. Vorgelegt am 2. Mai 1947*, Munich 1949 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1948, 5).

511 Sauerländer 1966 (note 87).

512 Irene Plein, *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster 2005 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 12).

513 Brigitte Kurmann-Schwarz, « La Vierge de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale de Sens : une reine des anges donnée par le chanoine Manuel de Jaune en 1334 », dans Jean-Luc Dauphin, Claire Pernuit-Farou et Lydwine Saulnier-Pernuit (dir.), *Saint-Étienne de Sens. La première cathédrale gothique dans son contexte*, Sens 2017, p. 312–331.

514 Ursula Quednau, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, Wiesbaden 1979 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 10).

années 2000[515]. Publiée en 1984, la thèse de Sabine Enders porte sur la sculpture architecturale gothique bourguignonne[516]. Peter Kurmann a dédié en 1989 un article à l'église de Saint-Seine-L'Abbaye et un autre avec Christian Freigang au prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois[517]. Notre-Dame de Saint-Père-sous-Vézelay est examinée avec Saint-Martin de Clamecy et Saint-Pierre de Varzy par Walter Appel dans sa thèse sur l'architecture dans le diocèse d'Auxerre publiée en 1993[518]. Dans le livre tiré de sa thèse en 1999, Ulrike Laule traite des maisons fortes et résidences nobles de Bourgogne au temps des princes de Valois, avec une typologie et un catalogue de 54 bâtiments[519]. Willibald Sauerländer avait présenté dans un article de 1965 un sculpteur rémois à Cluny[520]. Gabriel Dette envisage Notre-Dame de Cluny pour ses liens avec la cathédrale de Reims dans sa contribution à un volume de 2008 où Annette Windisch présente Notre-Dame de Semur-en-Auxois en son contexte bourguignon[521]. L'église du monastère de Brou près de Bourg-en-Bresse est discutée par Christian Freigang dans un article de 2003[522]. L'hôtel-Dieu de Tonnerre est le thème d'un article de 2007 par Brigitte Kurmann-Schwarz[523]. Les pleurants des tombeaux

515 Dieter Kimpel et Heike Hansen, « Bauforschung an der Kathedrale Auxerre », dans *WechselWirkungen Jahrbuch 2005*, p. 42–48 ; Heike Hansen, « Beispiel Auxerre – eine Chronologie der fünf Portale », dans *Bauwelt* 96 (40–41), 2005, p. 27–31 ; Stefan King, « Bauforschung an der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre – Die Dachwerke der Hauptschiffe », dans *architectura. Zeitschrift für Geschichte und Baukunst* 41/2, 2011, p. 113–140.

516 Sabine Enders, *Die hochgotische Bauskulptur in Burgund*, Tübingen 1984.

517 Peter Kurmann, « L'église de Saint-Seine-L'Abbaye : sa chronologie, ses restaurations et sa place dans l'architecture du XIII^e siècle », dans *Congrès Archéologique de France. 144^e session, 1986, Auxois et Châtillonnais*, Paris 1989, p. 257–269 ; Christian Freigang et Peter Kurmann, « L'église de l'ancien prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois : sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique », ibid., p. 271–290.

518 Walter Appel, *Notre-Dame in Saint-Père-sous-Vézelay und die gotische Baukunst in der Diözese Auxerre. Studien zur gotischen Baukunst in Burgund*, Cologne 1993 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 48).

519 Ulrike Laule, *Kastell und Donjon. Burgundische Architektur im Zeitalter der Valois-Herzöge*, Fribourg en Brisgau 1999 (Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte, 12).

520 Willibald Sauerländer, « Über einen Reimser Bildhauer in Cluny », dans Margarete Kühn et Louis Grodecki (dir.), *Gedenkschrift Ernst Gall*, Munich / Berlin 1965, p. 255–268.

521 Gabriel Dette, « Notre-Dame in Cluny und die Kathedrale von Reims: gotische Architektur im südlichen Burgund zwischen Formtransfer, regionaler Stilprägung und lokaler Bautradition », dans id., Laura Heeg et Klaus T. Weber (dir.), *Magister operis. Beiträge zur mittelalterlichen Architektur Europas. Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 70. Geburtstag*, Ratisbonne 2008, p. 391–426 ; Annette Windisch, « Notre-Dame in Semur-en-Auxois und die burgundische Gotik », ibid., p. 371–390.

522 Christian Freigang, « Chöre als Wunderwerke: Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche von Brou bei Bourg-en-Bresse », dans Anna Moraht-Fromm (dir.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Ostfildern 2003, p. 59–83.

523 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Des œuvres d'art commanditées pour un hôpital. L'exemple de Notre-Dame des Fontenilles à Tonnerre », dans Gisela Drossbach (dir.), *Hôpitaux au Moyen Âge et aux Temps modernes. France, Allemagne et Italie. Une histoire comparée*, Munich 2007, p. 175–191.

des ducs de Bourgogne ont été présentés en 2012 dans le catalogue d'une exposition à Paris, à Berlin et aux États-Unis[524]. Plus à l'ouest, le tombeau d'un duc de Bourbon à Souvigny avait été étudié par Antje-Fee Köllermann dans un article de 1998[525], et les vitraux de la cathédrale de Moulins ainsi que ceux commandités par les ducs de Bourbon au XV^e^ siècle par Brigitte Kurmann-Schwarz dans des articles de 1991 et 2001[526]. Les clôtures de chœur de Bourgogne sont étudiées dans une perspective européenne par Jan Schirmer dans sa thèse et son livre de 2016[527].

Plusieurs travaux sur le sculpteur Claus Sluter (vers 1355–1406), et sur la chartreuse de Champmol où il fut notamment actif, lieu de sépulture des ducs de Bourgogne près de Dijon, suivirent un article de Wolfgang Medding et 1934 et le livre sur l'artiste publié par Aenne Liebreich en 1936[528]. Le portail de l'église fut étudié par Volker Himmelein dans sa thèse inédite de 1966[529]. Les rapports de Sluter et du sculpteur Jacques de Baerze ont fait l'objet d'un article de Wiltrud Topić-Mersmann en 1969[530], la base de calvaire que l'on appelle puits de Moïse d'un autre par Gert Kreytenberg en 1985[531]. En 1987, Hella Schreckenberg publia à partir de sa thèse un livre sur l'artiste[532]. Ses sculptures pour le château de Vincennes ont été étudiées par Ulrike Heinrichs en

524 Sophie Jugie, *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne*, cat. exp. New York, The Metropolitan Museum of Art / Saint Louis Art Museum / Dallas Museum of Art / Minneapolis Institute of Arts / Los Angeles County Museum of Art / San Francisco, Fine Arts Museums / Richmond, Virginia Museum of Fine Arts Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Bruges, Sint-Janshospitaal - Hospitaalmuseum / Paris, Musée de Cluny - Musée National du Moyen Âge /, Tielt 2012 ; trad. all. *Pleurants. Die Klagefiguren an den Grabmälern der burgundischen Herzöge*, Cologne 2012 ; trad. angl. *The Mourners: Tomb Sculptures from the Court of Burgundy*, New Haven 2010.

525 Antje-Fee Köllermann, « Das Grabmal des Herzogs Louis II de Bourbon (1336–1410) und seiner Gemahlin Anne d'Auvergne (1358–1416) in Souvigny », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 51, 1998, p. 33–62.

526 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de la cathédrale de Moulins », dans *Congrès archéologique de France. 146^e^ session, 1988*, Paris 1991, p. 21–49 ; id., « Les vitraux commandités par les ducs de Bourbon au XV^e^ siècle », dans *Le duché de Bourbon, des origines au Connétable*, Saint-Pourçain-sur-Sioule 2001, p. 138-144.

527 Jan Schirmer, *Gotische Chorabschrankungen in Burgund. Studien zur Entstehung und architektonischen Entwicklung der Lettner in Frankreich*, Göttingen 2016 (Göttinger Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur des Mittelalters, 5). Sur les clôtures de chœur, cf. aussi Knipping 2001 (note 455).

528 Wolfgang Medding, « Herkunft und Jugendwerk des Claus Sluter », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1934, p. 341–359 ; Liebreich 1936 (note 65).

529 Volker Himmelein, *Das Portal der Kartause von Champmol. Untersuchungen zu Stifterfigur, Grabmal und Epitaph*, thèse, Eberhard Karls Universität Tübingen, 1966.

530 Wiltrud Topić-Mersmann, « Jacques de Baerze und Claus Sluter », dans *Aachener Kunstblätter* 39, 1969, p. 149–159.

531 Gert Kreytenberg, « Zur Komposition des Skulpturenzyklus am sogenannten Mosesbrunnen von Claus Sluter », dans *Bruckmanns Pantheon* 43, 1985, p. 15–20.

532 Hella Schreckenberg, *Claus Sluter*, Bochum 1987 (Bochumer historische Studien. Mittelalterliche Geschichte, 6).

1997[533]. L'histoire de la chartreuse entre 1364 et 1477 a motivé une étude substantielle par Renate Prochno-Schinkel pour son habilitation et un livre de 2002 où elle mobilise les textes (comptes d'artisans, chartes, testaments) et considère la sculpture bourguignonne en général[534]. En 2005 est paru un livre tiré de la thèse de Michael Grandmontagne, à partir du portail de Champmol, sur la « lisibilité » de la sculpture médiévale[535]. Un ensemble de près de vingt statues créées dans la suite de Sluter pour plusieurs églises de Poligny, le centre politique et administratif de la Franche-Comté, fut étudié par Sabine Witt dans sa thèse et un livre de 2009[536].

La cathédrale de Strasbourg, ville d'Empire au Moyen Âge, a été présentée avec force photographies dans un livre de Georg Dehio réimprimé en 1941, dans un autre de Richard Hamann et Hans Weigert republié en 1935 et 1942[537] et dans ceux de Hans Jantzen en 1933[538] et Walter Hotz en 1944[539]. Un livre collectif lui fut dédié en 1939[540]. Les sculptures du transept ont été étudiées en rapport à celles de Dijon par Lisa Schürenberg dans un article de 1937[541], le clocher dans un autre par Hans-Adalbert von Stockhausen en 1939[542]. Kurt Bauch publia un article sur les sculptures de la cathédrale en 1933 et de même Wolfgang Kleiminger en 1939 puis Hubert Schrade en 1941, année où il fut nommé professeur d'histoire de l'art à l'« Université du Reich » de Strasbourg nouvellement créée pour

533 Heinrichs 1997 (note 410).

534 Renate Prochno-Schinkel, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477*, Berlin 2002.

535 Michael Grandmontagne, *Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur: das Portal der Kartause von Champmol*, Worms 2005 ; cf. aussi id., « Von der Anverwandlung eines Stils: die Vierge dorée und ihre Nachahmung durch Claus Sluter », dans Klein et Boerner 2006 (note 364), p. 205–228 ; id., « „Lesen in Marmor" oder: vom erkenntnisstiftenden Sehen: Lesevorgänge im Werk von Claus Sluter », dans Eckart Conrad Lutz, Martina Backes et Stefan Matter (dir.), *Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften*, Zurich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 11), p. 59–87.

536 Sabine Witt, *Die Skulpturen der Sluter-Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Freigrafschaft Burgund unter den Herzögen aus dem Hause Valois*, Korb 2009 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 4). Cf. aussi id., « „Le lobby polinois": Stiftungen und Skulpturen der Sluter-Nachfolge in der Franche-Comté », dans Freigang et Schmitt 2005 (note 106), p. 139–160.

537 Georg Dehio, *Das Straßburger Münster*, Munich 1922 ; 1941 ; Richard Hamann et Hans Weigert, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928 (Deutsche Dome) ; 1935 ; 1942. Sur la notion de « cathédrale allemande » à l'époque nazie, Bruno Reudenbach, « Wilhelm Pinder über Deutsche Dome », dans Steinkamp et Reudenbach 2013 (note 19), p. 1–11.

538 Hans Jantzen, *Das Münster zu Strassburg. Mit 84 Abbildungen*, Burg bei Magdeburg 1933 (Deutsche Bauten, 21).

539 Walter Hotz, *Das Münster zu Strassburg*, Berlin 1944 (Führer zu großen Baudenkmälern, 17).

540 Joseph Lefftz (dir.), *Unserer Frauen Münster zu Strassburg. Eine Festgabe zur 500-Jahrfeier der Vollendung des Turmes*, Guebwiller 1939 (Schriften der Elsass-Lothringischen wissenschaftlichen Gesellschaft zu Strassburg).

541 Schürenberg 1937 (note 26).

542 Hans-Adalbert von Stockhausen, « Der erste Entwurf zum Strassburger Glockengeschoss und seine künstlerischen Grundlagen », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12, 1938/1939, p. 579–618.

nazifier les savoirs face à la France[543]. Les vitraux romans firent l'objet d'un livre de Fridtjof Zschokke en 1942, issu de sa thèse ; le portail sud, du début du XIII^e siècle, est le thème de celle d'Adolf Weis de 1946, restée inédite[544]. Attribuées à un « maître de l'*ecclesia* », ses sculptures fournirent celui d'un petit ouvrage de Lucien Hell en 1950[545] puis d'un livre de Willibald Sauerländer en 1966[546] et d'un article de Martin Gosebruch en 1975[547]. Victor Beyer a fait paraître en allemand un volume sur les vitraux en 1969 ; Roland Recht un livre en allemand en 1971 ; Hans Reinhardt a publié en français un livre sur la cathédrale en 1972 et plusieurs articles entre 1951 et 1984[548]. En 1983, Barbara

543 Kurt Bauch, « Zur Chronologie der Strassburger Münsterplastik im XIII. Jahrhundert », dans *Oberrheinische Kunst* 6, 1934, p. 3–8 ; Wolfgang Kleiminger, « Die Strassburger Münsterplastik und die Entwicklung der Muttergottesfigur am Oberrhein im späten 13. Jahrhundert », ibid. 1939, p. 37–46 ; Hubert Schrade, « Plastik des Strassburger Münsters », dans *Das Elsass. Jahrbuch der Stadt Freiburg i.Br.* 4, 1941, p. 61–84 ; cf. Nicola Hille, « „Deutsche Kunstgeschichte" an einer „deutschen Universität": die Reichsuniversität Straßburg als nationalsozialistische Frontuniversität und Hubert Schrades dortiger Karriereweg », dans Heftrig, Peters et Schellewald 2008 (note 18), p. 87–102.

544 Fridtjof Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Bâle 1942 ; cf. aussi id., « Un vitrail de la cathédrale romane de Strasbourg retrouvé en 1933 », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art* 14, 1935, p. 159–164 ; à propos des vitraux de Saint-Étienne de Mulhouse id., *Die mittelalterlichen Glasgemälde der Stephanskirche in Mülhausen*, cat. exp. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Bâle 1948 ; Victor Beyer, Christiane Wild-Block et Fridtjof Zschokke, *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris 1986 (Corpus vitrearum. France, 9,1 : Département du Bas-Rhin) ; Adolf Weis, *Zur Symbolik der Bildwerke am Südportal des Münsters von Straßburg*, thèse, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Fribourg en Brisgau, 1946 ; version augmentée *Die Kunst der Ekklesiameister am Südportal des Münsters zu Straßburg*, 2 vol., s.l. 1948 ; cf. aussi id., « Das Freiburger Schöpfungsportal u. das Musterbuch von Strassburg », dans *Das Münster* 5, 1952, p. 181–193.

545 Lucien Hell, *Der Ecclesiameister und sein Werk. Eine Studie zur Bildhauerkunst des Strassburger Münsters am Anfang des 13. Jahrhunderts Strasbourg*, Strasbourg 1950 ; cf. aussi id., « Unbekannte Meisterwerke Strassburger Plastik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts », dans Hans Wentzel (dir.), *Form und Inhalt: kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950*, Stuttgart 1950, p. 159–163 et Hans Haug, « Der Strassburger Lettner im Frauenhaus-Museum », ibid., p. 139–144 ; Rudolf Schnellbach, « Zwei unbekannte Strassburger Skulpturen der Spätgotik », ibid., p. 211–216.

546 Sauerländer 1966 (note 87). Cf. aussi id., « Strasbourg, cathédrale : le bras sud du transept ; architecture et sculpture », dans *Congrès Archéologique de France. 162^e session, 2004, Strasbourg et le Bas-Rhin*, 2006, p. 171–184.

547 Martin Gosebruch, « Aus dem Kreis um den Strassburger Ekklesiameister – oder vom Entgegenwachsen in der Geschichte », dans Rüdiger Becksmann, Ulf-Dietrich Korn et Johannes Zahlten (dir.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin 1975, p. 53–64.

548 Victor Beyer, *Das Strassburger Münster (Glasmalereien einer bedeutenden Kirche)*, Augsbourg 1969 ; cf. déjà id., « Eine Strassburger Glasmaler-Werkstätte des 13. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu den Rheinlanden », dans *Saarbrücker Hefte*, 1956, 4, p. 49–62 ; Roland Recht, préface de Louis Grodecki, *Das Strassburger Münster*, Stuttgart 1971 (Große Bauten Europas, 2) ; cf. aussi id., *Straßburg und sein Münster*, Strasbourg 1994 ; Hans Reinhardt, *La cathédrale de Strasbourg*, Paris 1972 ; cf. aussi id., « Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises », dans *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg* 2^e sér. 6, 1951, p. 19–28 ; id., « Les textes relatifs à l'histoire de la cathédrale de Strasbourg depuis les origines jusqu'à l'année 1522 », ibid. 7, 1960, p. 11–29 ; id., « Les textes relatifs

Schock-Werner tirait de sa thèse un livre sur la cathédrale au XV^e siècle[549]. Une statue de Virgile au portail central est étudiée par Norberto Gramaccini dans un article de 1994[550]. Après un livre sur Goethe et la cathédrale en 1985, Reinhard Liess a publié jusqu'en 2002 une série d'articles sur celle-ci, principalement à partir des dessins d'architecture[551]. L'un d'eux est examiné par Bruno Klein dans un article de 2001[552]. Wilhelm Schlink s'est interrogé dans un article de 2002 sur les rapports entre Fribourg et Strasbourg en matière d'architecture[553]. Peter Kurmann en a publié en 2002 et 2011 sur le jubé et sur un type de pile[554] et un autre en 2005 sur l'église Saint-Pierre-le-Jeune, dans un volume auquel Brigitte Kurmann-Schwarz contribua sur le même édifice[555]. Elle a publié entre 2007 et

---

à l'histoire de la cathédrale : additions et rectifications », ibid. 10, 1972, p. 69–71 ; id., « Le trône de l'évêque et le lutrin du XIII^e s. à la cathédrale de Strasbourg », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 2^e sér. 16, 1984, p. 31–38.

549 Barbara Schock-Werner, *Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms*, Cologne 1983 (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln, 23).

550 Norberto Gramaccini, « Eine Statue Vergils im Straßburger Prophetenportal », dans Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 vol., Francfort sur le Main 1994, vol. 1, p. 739–761.

551 Reinhard Liess, *Goethe vor dem Strassburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Weinheim 1985 ; id., « Die Entstehung des Strassburger Risses mit dem Glockengeschoss und seine Stellung im Gesamtbild der Münsterfassade, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 37, 1986, p. 33–112 ; id., « Der Riß A 1 der Straßburger Münsterfassade im Kontinuum der Entwürfe Magister Erwins », dans *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 21, 1985, p. 47–121 et XXV-XL ; id., « Der Riß C der Straßburger Münsterfassade: J. J. Arhardts Nürnberger Kopie eines Originalrisses Erwins von Steinbach », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 46, 1985, p. 75–117 ; id., « Der Riss B der Strassburger Münsterfassade: eine baugeschichtliche Revision », dans Günter Brucher et Wolfgang T. Müller (dir.), *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, Graz 1986 (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 7), p. 171–202 ; id., « Das „Kreßberger Fragment" im Hauptstaatsarchiv Stuttgart: ein Gesamtentwurf der Straßburger Münsterfassade aus der Erwinzeit », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 23, 1986, p. 6–31 ; id., « Zur Entwurfseinheit der Portale der Straßburger Westfassade: Skulptur und Architektur », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 24, 2000, p. 23–120 ; id., « Eine Beobachtung am Sockel der Strassburger Westfassade / Observations sur le socle de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg », ibid. 25, 2002, p. 213–217.

552 Bruno Klein, « Der Fassadenplan 5 für das Straßburger Münster und der Beginn des fiktiven Architekturentwurfes », dans Lieb 2001 (note 296), p. 166–174.

553 Wilhelm Schlink, « Les rapports entre Fribourg et Strasbourg dans le domaine de l'architecture gothique », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 25, 2002, p. 135–150.

554 Peter Kurmann, « Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la filiation rémoise de ses statues », ibid., p. 83–102 ; id., « De l'abbatiale de Saint-Denis à la cathédrale de Strasbourg : remarques sur la fortune d'un type de pile "roman" à l'époque du gothique rayonnant », dans Yves Gallet (dir.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout 2011, p. 125–138.

555 Id., « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune : "à la manière d'Erwin de Steinbach". Le grand portail sud et sa sculpture », dans *Congrès Archéologique de France, 162^e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*,

2022 trois articles sur les vitraux de la cathédrale[556]. Bruno Boerner a considéré les images des portails dans les siens en 2006 et 2008[557]. Les parties orientales de la cathédrale et l'atelier venu de France créer son transept sud sont étudiés par Sabine Bengel dans sa thèse et dans un livre de 2011[558]. Côté nord, le portail Saint-Laurent, vers 1500, est l'objet d'un article de Markus Thome et Eva Maria Breisig en 2008[559]. Jürgen Wiener en a publié un en 2014 sur les liens entre Giovanni Pisano et Strasbourg[560]. Marc Carel Schurr en a dédié en 2020 aux rapports de Strasbourg avec la région du Rhin moyen et en 2021 à l'évêque Berthold II de Bucheck (1328–1353) et à sa chapelle Sainte-Catherine au bas-côté

Paris 2006, p. 233–243 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « Saint-Pierre-le-Jeune : le monument gothique et ses restaurations », ibid., p. 219–225.

556 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Die mittelalterlichen Glasmalereien des Straßburger Münsters, dans Sabine Bengel (dir.), *Dombaumeistertagung in Straßburg / Colloque des architectes de cathédrales à Strasbourg 2006*, Strasbourg 2007, p. 49–55 ; id., « Les vitraux du chœur et du transept de la cathédrale de Strasbourg », dans Jean-Philippe Meyer et id., *La cathédrale de Strasbourg, chœur et transept. De l'art roman au gothique 1180–1240*, Strasbourg 2010 (Bulletin de la cathédrale de Strasbourg. Supplément, 28), p. 225–279 ; id., « Les vitraux de la cathédrale de l'évêque Werner et le phénomène du remploi de verrières romanes dans les cathédrales gothiques », dans Marc Carel Schurr et Jean-Michel Spieser (dir.), *L'évêque Werner de Strasbourg et la cathédrale ottonienne = Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 35, 2022, p. 91–99.

557 Bruno Boerner, « Strasbourg, cathédrale : l'iconographie des portails de la façade », dans *Congrès Archéologique de France. 162e session, 2004, Strasbourg et le Bas-Rhin*, 2006, p. 201–209 ; id., « Programmes sculptés et catéchèse populaire : l'exemple des portails de la cathédrale de Strasbourg », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 28, 2008, p. 33–48.

558 Sabine Bengel, *Das Strassburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 84). Cf. aussi entre autres id., « Die Baugeschichte des Straßburger Münsters und seine Restaurierungsgeschichte: ein Überblick », dans id. 2007 (note 556), p. 37–48 ; id., « Das Südquerhaus des Strassburger Münsters », dans Krohm et Kunde 2011–2012 (note 38), vol. 1, p. 382–396 ; id. et al., *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg, mille ans de chantiers*, Strasbourg 2014 (La grâce d'une cathédrale, 16) ; trad. all. *Erbauer einer Kathedrale: 1000 Jahre Straßburger Münster*, Oppenheim 2019 ; Sabine Bengel, « Réinterpréter le Moyen Âge : l'exemple de la cathédrale de Strasbourg », dans Georges Bischoff, Jérôme Schweitzer et Florian Siffer (dir.), *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880–1930)*, cat. exp. Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg 2017, p. 67–80 ; id., *Des pierres et des hommes. Le chantier de la cathédrale de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame*, Strasbourg 2020 ; id., « Le chantier cathédral de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame : une institution multiséculaire au chevet de la cathédrale », dans Isabelle Chave, Étienne Faisant et Danny Sandron (dir.), *Le chantier cathédral en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, Paris / New York 2020, p. 99–107. Sabine Bengel est responsable du fonds documentaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

559 Markus Thome et Eva Maria Breisig, « Das Laurentiusportal des Straßburger Münsters: zu Entwurfsprozess und Portalinszenierung um 1500 », dans Dette, Heeg et Weber 2008 (note 521), p. 155–202.

560 Jürgen Wiener, « Giovanni Pisano und Straßburg », dans Wolfgang Augustyn et Ulrich Söding (dir.), *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2014 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 33), p. 153–187.

sud[561]. Les figures de saints, empereurs et rois dans la cathédrale sont l'objet d'un article par Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann en 2021[562]. Elle a étudié dans un article de 2012 les vitraux de l'église des Dominicains de Strasbourg, dont Hartmut Scholz a montré en 2016 qu'ils purent en inspirer un autre à l'église Saint-Thomas[563]. Près de la ville, le couple a étudié la nef et les vitraux de Saint-Florent de Niederhaslach dans deux articles de 2006[564].

Actif à Strasbourg dans les années 1460, le sculpteur Nicolas Gerhaert de Leyde a notamment inspiré des articles d'Aenne Liebreich et de Franz Klimm en 1936[565], un livre de Lilli Fischel en 1944[566], un article de Jörg Rosenfeld en 1995[567], la thèse de Susanne Schreiber publiée en 2004[568] et le catalogue d'une exposition à Francfort et Strasbourg en 2011–2012[569]. Le sculpteur Conrad Sifer, actif à Sélestat et notamment à Strasbourg à la fin du XV^e^ siècle, a été étudié dans sa thèse publiée en 1960 par Marie-Luise Hauck, qui consacra jusqu'en 1970 une série d'articles à des églises et des vitraux en Alsace et Lorraine[570].

561 Marc Carel Schurr, « Strassburg und der Mittelrhein », dans Hauke Horn et Matthias Müller (dir.), *Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch*, Berlin / Boston 2020 (Phoenix, 5), p. 171–179 ; id., « Bilder und Kult als Ausdruck bischöflicher Macht: Berthold von Buchegg und die Katharinenkapelle im Straßburger Münster », dans Beier, Tim et Pinkus 2021 (note 503), p. 165–175. Cf. déjà id., « L'architecture de Peter Parler et ses rapports avec la cathédrale de Strasbourg », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 27, 2006, p. 113–128.

562 Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann, « Heilige Kaiser und Könige im Straßburger Münster: staufische Bildpropaganda oder lebendige Steine der Kirche? », dans Francesco Gangemi et Tanja Michalsky (dir.), *Federico II e l'architettura sacra tra regno e impero*, Cinisello Balsamo 2021 (Studi della Biblioteca Hertziana, 14), p. 95–113.

563 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de l'église des Dominicains de Strasbourg : leur importance et leur historiographie », dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 30, 2012, p. 139–148 ; Hartmut Scholz, « Dem leuchtenden Beispiel der Dominikaner folgend? Zur Gestalt des typologischen Bibelfensters der Thomaskirche in Straßburg », dans Georgi 2016 (note 476), p. 208–216.

564 Peter Kurmann, « Niederhaslach, la nef de l'église Saint-Florent : 'nec plus ultra' du modernisme autour de 1300 », dans *Congrès Archéologique de France. 162^e^ session, 2004, Monuments de Strasbourg et du Bas-Rhin*, Paris 2006, p. 79–89 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « Niederhaslach, les vitraux de Saint-Florent », ibid., p. 91–101.

565 Liebreich 1936 (note 65) ; Franz Klimm, « Der Kopf der Frauenbüste des Strassburger Kanzleiportals von Nicolaus Gerhaert (1464) wiedergefunden », dans *Oberrheinische Kunst* 7, 1936, p. 106–112.

566 Fischel 1944 (note 62).

567 Jörg Rosenfeld, « Niclaus Gerhaert von Leiden in Straßburg: Bemerkungen zum Bürger, Künstler und Werk unter besonderer Berücksichtigung der Weißenburger Büsten », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 32, 1995, p. 13–32.

568 Susanne Schreiber, *Studien zum bildhauerischen Werk des Niclaus (Gerhaert) von Leiden*, Francfort sur le Main / etc. 2004.

569 Stefan Roller (dir.), *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, cat. exp. Francfort sur le Main, Liebighaus Skulpturensammlung / Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Petersberg 2011 ; version fr. Roland Recht, Cécile Dupeux et Stefan Roller (dir.), *Nicolas de Leyde, sculpteur du XV^e^ siècle. Un regard moderne*, cat. exp. id., Strasbourg 2012.

570 Marie-Luise Hauck, « Der Bildhauer Conrad Sifer von Sinsheim und sein Kreis in der oberrheinischen

La statue de la Vierge provenant de Dangolsheim à l'ouest de Strasbourg, du XV^e siècle et conservée à Berlin, est étudiée dans deux articles de 1936 et 1966 par Lilli Fischel[571]. Elle en publia d'autres en 1935 sur les sources du maître E.S. (vers 1420 – vers 1468), graveur installé sans doute à Strasbourg, en 1950 sur un atelier de peinture strasbourgeois vers 1400, en 1951 sur le panneau de la Vierge au jardin de Paradis peint probablement à Strasbourg vers 1410/1420 et conservé à Francfort, avant ses livres de 1952 sur le Maître de la Passion de Karlsruhe, qu'elle propose d'identifier au strasbourgeois Hans Hirtz (documenté de 1421 à 1462/1465), et de 1963 sur l'illustration des incunables à Ulm et Strasbourg[572]. Mais plus que les œuvres immeubles, la peinture et la gravure des régions aujourd'hui françaises du « Rhin supérieur », ainsi de maître E.S. ou de Martin Schongauer (vers 1445/1450–1491), peintre et graveur à Colmar, sont restées associées au Sud-Ouest de l'Empire, si bien que réunir leur historiographie germanophone ferait ici peu de sens[573]. C'est plutôt l'histoire de cette notion d'*Oberrhein*, parallèlement à

Spätgotik », dans *Annales Universitatis Saraviensis. Serie Philosophie* 9/2–4, 1960, p. 115–368 ; id., « Die Kirchen St. Peter und Paul und St. Adelphi in Neuweiler/Elsass », dans *Saarheimat* 5, 1961, 3/4, p. 34–43 ; id., « Die Kirche zu den Vierzehn Nothelfern in Zettingen », ibid. 9, p. 1–11 ; id., « Die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Settingen/Lothringen », dans *Saarbrücker Hefte* 1962, 15, p. 20–30 ; id., « Le Cycle de la Passion de Saint-Martin de Metz, vitraux du XV^e siècle d'après des gravures du Maitre E. S. », dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 10, 1966, p. 77–88 ; id., « Unbekannte spätgotische Glasmalereien in der Kirche zu Finstingen (Fénétrange) », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 20, 1966, p. 121–134 ; id., « Eine unbeachtete Glasmalerei, von Peter Hemmel in Hagenau (Elsass) », dans *Pantheon* 26, 1968, p. 109–114 ; id., « Glasmalereien von Hermann von Münster im Musée Lorrain in Nancy », dans *Raggi* 8, 1968, p. 44–60 ; id., « Die Glasgemälde der Kirche von Zettingen/Lothringen », dans *Bericht der Staatlichen Denkmalpflege im Saarland* 17, 1970, p. 117–234.

571 Lilli Fischel, « Nouvelles attributions au Maître de la vierge de Dangolsheim », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art* 15, 1936, p. 54–78 ; id., « Zur kunsthistorischen Stellung des Meisters der Dangolsheimer Maria », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 3, 1966, p. 51–68.

572 Fischel 1935 (note 62) ; id., « Eine Strassburger Malerwerkstatt um 1400 », dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3^e sér. 1, 1950, p. 159–169 ; id., « Über die künstlerische Herkunft des Frankfurter „Paradiesgärtleins" », dans Oswald Goetz (dir.), *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*, Berlin 1951, p. 85–95 ; id., *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*, Karlsruhe 1952 ; id., *Bilderfolgen im frühen Buchdruck: Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Strassburg*, Constance / Stuttgart 1963.

573 Sur le Maître de la Passion de Karlsruhe, Friederike Blasius, *Bildprogramm und Realität. Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Beispiel der „Karlsruher Passion"*, Francfort sur le Main 1986 (Europäische Hochschulschriften, 28, Kunstgeschichte, 56) ; Dietmar Lüdke et Stefan Roller (dir.), *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*, cat. exp. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Ostfildern-Ruit, 1996 ; Wilfried Franzen, *Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern". Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2002 ; Dietmar Lüdke, *Die „Geißelung Christi" vom Meister der Karlsruher Passion: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, Berlin 2008 (Patrimonia, 198) ; Markus Hörsch, « Zu Art und Umfang eines Realismus als konstituierendem Merkmal des Werks des Meisters der Karlsruher Passion », dans Fajt et Hörsch 2018 (note 504), p. 327–359. Schongauer a inspiré plusieurs volumes dernièrement, certains franco-allemands : Albert Châtelet (dir.), *Le beau Martin. Études et mises au point*, Colmar 1994 ; Stephan Kemperdick, *Martin*

celle de « paysage artistique », qu'il s'agit d'étudier : particulièrement en vogue entre le retour de l'Alsace à la France en 1919 et la fin de la seconde guerre mondiale en 1945 pour légitimer les prétentions allemandes, elle peut désormais renforcer les liens entre l'Allemagne, la France et la Suisse[574].

La sculpture en Alsace entre 1260 et 1360 inspira la thèse de Wolfgang Kleiminger publiée en 1939, celle de Lorraine fut étudiée pour le XIVe siècle par Annelies Hoffmann dans sa thèse inédite de 1954[575], et pour la période 1390–1520 dans celle d'Helga D. Hofmann, publiée en 1962[576]. Elle l'avait soutenue à Sarrebruck, ville proche de son domaine d'études, où une université fut fondée en 1948, la Sarre étant sous protectorat français (1947–1957). Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth, qui avait servi à Paris durant l'occupation, y fut professeur de 1949 à 1966, créant l'institut d'histoire de l'art en 1951. Dès avant la thèse d'Helga D. Hofmann (qu'il épousa), il engagea des recherches sur la sculpture médiévale

Schongauer. Eine Monographie, Petersberg 2004 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 32) ; Lothar Schmitt, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*, Weimar 2004 (Kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen, 2) ; Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, Munich / etc. 2007 (Kunstwissenschaftliche Studien, 131) ; Pantxika Béguérie-De Paepe et Magali Haas, *Schongauer à Colmar*, Anvers 2011, trad. all. *Schongauer in Colmar*, ibid. ; id., *Schongauer*, Paris 2018, trad. all. idem. À propos de peinture, Daniel Hess, « Die oberrheinische Malerei vom Paradiesgärtlein bis zum jungen Dürer: ein Überblick über die jüngere Forschung », dans *Kunstchronik* 55, 2002, p. 373–385. Récemment sur la gravure, Martin Sonnabend, *Vor Dürer. Kupferstich wird Kunst*, cat. exp. Francfort sur le Main, Städel Museum, Dresde 2022.

574 Cf. Lieselotte E. Stamm [Saurma-Jeltsch], « Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, p. 85–91 ; Peter Kurmann et Thomas Zotz (dir.), *Historische Landschaft, Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern 2007 (Vorträge und Forschungen / Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, 68), notamment Heinz Krieg, « Zur Geschichte des Begriffs „Historische Landschaft" und der Landschaftsbezeichnung „Oberrhein" », p. 31–64 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « Zur Geschichte der Begriffe „Kunstlandschaft" und „Oberrhein" in der Kunstgeschichte », p. 65–90. Voir la revue *Oberrheinische Kunst: Jahrbuch der oberrheinischen Museen*, 1925–1942, la colection éditoriale *Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein* avec neuf volumes entre 1939 et 1967, et encore pour l'orfèvrerie Hans-Jörgen Heuser, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin 1974.

575 Wolfgang Kleiminger, *Die Plastik im Elsaß 1260–1360*, Fribourg en Brisgau 1939 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, 1) ; Annelies Hoffmann, *Studien zur Plastik in Lothringen im 14. Jahrhundert*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1954.

576 Helga D. Hofmann, *Die lothringische Skulptur der Spätgotik. Hauptströmungen und Werke (1390–1520)*, Sarrebruck 1962 (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, 7).

lorraine, publiant régulièrement sur le sujet[577] – elle le fit aussi[578] – jusqu'à un fort volume de 2005 rassemblant 520 sculptures et plus de 900 photos pour la période 1280–1390[579], et à une exposition de 2006 à Sarrebruck, avec un catalogue dirigé par Ralph Melcher[580]. Les sculptures des XIVe–XVe siècles à la collégiale Saint-Thiébaut de Thann sont examinées par Eva Maria Breisig dans sa thèse et un livre de 2017[581].

577 La thèse de Müller-Dietrich 1968 (note 168) sur la sculpture romane de Lorraine est issue du même contexte. Cf. notamment Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, « Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein », dans *Annales Universitatis Saraviensis* 8, 1959/4, p. 279–326 ; id., « Die burgundische Madonna des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Stellung in der Sluter-Nachfolge », dans *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 6, 1961, p. 7–28 ; id., « Lothringische Madonnen-Statuetten des 14. Jahrhunderts », dans id., Peter Ludwig, Hermann Schnitzler et Hans Wetzel (dir.), *Festschrift Friedrich Gerke. Variae formae, veritas una. Kunsthistorische Studien*, Baden-Baden 1962, p. 119–148 ; id., « Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290–1350): Entstehung, Datierung, Differenzierung und Ausstrahlung bis zum Rhein und darüberhinaus », dans *Aachener Kunstblätter* 30, 1965, p. 49–99 ; id., « Lothringen und die Rheinlande: ein Forschungsbericht zur Lothringischen Skulptur der Hochgotik (1280–1340) », dans *Rheinische Vierteljahrsblätter* 33, 1969, p. 60–77 ; id., « Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Frommen in Metz », dans *Aachener Kunstblätter* 45, 1974, p. 75–96 ; Helga Schmoll gen. Eisenwerth et Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, « Eine Madonna des frühen 15. Jahrhunderts aus Ostfrankreich (Joinville-Atelier) in München », dans Hans-Walter Stork (dir.), *Ars et ecclesia: Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag*, Trèves 1989 (Veröffentlichungen des Bistumsarchivs Trier, 26), p. 332–350 ; Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, « Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts: eine Skizze zum neuesten Forschungsstand », dans Jean Schroeder (dir.), *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, Luxembourg 1994 (Publications de la Section Historique de l'Institut G.-D. de Luxembourg, 110 / Centre Luxembourgeois de Documentation et d'Études Médiévales : publications du CLUDEM, 8), p. 115–135 ; id., « Zur Parler-Strömung in der lothringischen Skulptur der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Stilistische Beobachtungen und Fragen an die Historiker », dans Wolfgang Haubrichs, Wolfgang Laufer et Reinhard Schneider (dir.), *Zwischen Saar und Mosel. Festschrift für Hans-Walter Herrmann*, Sarrebruck 1995, p. 121–148.

578 Notamment : Helga D. Hofmann, « Die Grablegung von Pont-à-Mousson: ein Meisterwerk der Sluter-Nachfolge, und die thematisch verwandten Gruppen in Lothringen », dans *Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie, lettres* 8,4, 1959, p. 299–323 ; id., « Die Vignory-Werkstatt: neue Beiträge zum Umfang und zur Bedeutung einer Bildhauerwerkstatt des Weichen Stiles an der oberen Marne mit Ausstrahlung bis nach Nordlothringen », dans *Bericht der staatlichen Denkmalpflege im Saarland* 10, 1963, p. 147–170 ; id., « Eine Nachlese zur lothringischen Skulptur des 15. Jahrhunderts », dans *Bericht der Staatlichen Denkmalpflege im Saarland* 12, 1965, p. 159–192 ; id., « Der Niederländer Jan Crocq, Hofbildhauer in Bar-le-Duc und Nancy: sein lothringisches Oeuvre (1486–1510) », dans *Aachener Kunstblätter* 32, 1966, p. 106–125 ; sous le nom d'Helga Schmoll gen. Eisenwerth, « Lothringische Skulptur des 15. Jahrhunderts », dans Schroeder 1994 (note 577), p. 137–170.

579 Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts. Ihre Voraussetzungen in der Südchampagne und ihre außerlothringischen Beziehungen*, Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 29). Cf. *J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs*, Sarrebruck 2003 (Interviews, 11), p. 52–53 et 61.

580 Ralph Melcher (dir.), *Lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, cat. exp. Sarrebruck, Museum in der Schlosskirche, Petersberg 2006.

581 Eva Maria Breisig, *Die Bauplastik von Saint Thiébaut in Thann und die spätgotische Skulptur am Oberrhein*, Petersberg 2017 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 150).

À propos d'architecture, après la présentation de la cathédrale de Metz par Lisa Schürenberg en 1940[582], puis un livre sur la collégiale Saint-Martin de Colmar publié par Peter Anstett d'après sa thèse en 1966, les parties orientales de la cathédrale de Toul furent examinées avec d'autres édifices du XIII^e siècle par Rainer Schiffler pour sa thèse et son livre de 1977[583]. L'architecture des églises messines au milieu du XIII^e siècle est étudiée par Christoph Brachmann dans sa thèse, un livre de 1998 et des articles[584]. Il a traité de l'architecture en Alsace, en Lorraine et dans le sud de l'Allemagne vers 1300 dans un livre de 2008, centré sur l'église des Antonins de Pont-à-Mousson (aujourd'hui Saint-Martin), avec un chapitre sur la cathédrale de Metz au milieu du XIV^e siècle et là encore dans une approche tant formelle qu'historique[585]. Peter Kurmann a exploré des liens entre les cathédrales de Metz et Ratisbonne dans un article de 2000[586]. Érigée à l'initiative du duc René II de Lorraine suite à sa victoire à Nancy en 1477 sur le duc de Bourgogne Charles le Téméraire, l'église de Saint-Nicolas-de-Port est l'objet de la thèse d'Andreas Förderer et de son livre de 2007[587]. La mémoire de cette victoire dans la politique artistique des ducs de Lorraine est étudiée jusqu'en 1525 par Christoph Brachmann dans un livre de 2006, suite à son habilitation[588]. Thomas Biller a

582 Schürenberg 1940 (note 26).

583 Peter Anstett, *Das Martinsmünster zu Colmar. Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus im Elsass*, Berlin 1966 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, 8) ; Rainer Schiffler, *Die Ostteile der Kathedrale von Toul und die davon abhängigen Bauten des 13. Jahrhunderts in Lothringen*, Cologne 1977 (Hefte des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, 2).

584 Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin 1998 ; id., « Das Metzer Liebfrauenportal (Portail-de-la-Vierge) und die Madonna im Schloßgarten von Aschhausen: einige Bemerkungen zum Problem des „Naumburger Meisters" », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53, 1998/1999, p. 261–298 ; id., « Le portail de la Vierge de la Cathédrale de Metz et la Vierge du Jardin du Château d'Aschhausen », dans *Les cahiers lorrains*, 2005, 2/3, p. 166–181 ; id., « Tradition and Innovation: Archbishop Chrodegang (742–66) and the Thirteenth-Century Family of Churches at Metz », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63, 2000, p. 24–58.

585 Id., *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsaß, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 1) ; cf. aussi id., « The Crusade of Nicopolis, Burgundy, and the Entombment of Christ at Pont-à-Mousson », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 74, 2011, p. 155–190 ; id., « Kaiser Karl IV. und der Westrand des Imperiums: politischer und künstlerischer Austausch mit einer Innovations- und Transferregion », dans Fajt et Langer 2009 (note 411), p. 89–100 ; id., « Pierre Perrat († 1400): „maistre de louraige" der Trois-Evêchés; Quellen und Befunde », dans Stefan Bürger et Bruno Klein (dir.), *Werkmeister der Spätgotik*, 2 vol., Darmstadt 2009–2010, vol. 2, *Personen, Amt und Image*, p. 61–84 ; id., « Tendances historicistes dans l'œuvre de Pierre Perrat : la cohérence comme principe », dans *Revue de l'art* 168, 2010, p. 11–21.

586 Peter Kurmann, « Metz et Ratisbonne : la flèche de la tour de Mutte et son relief en Allemagne autour de 1400 », dans *Bulletin monumental* 158, 2000, p. 298–304.

587 Andreas Förderer, *Saint-Nicolas-de-Port. Eine spätgotische Wallfahrtskirche in Lothringen*, Karlsruhe 2007.

588 Christoph Brachmann, *Memoria Fama Historia. Schlachtengedenken und Identitätsstiftung am lothringischen Hof (1477–1525) nach dem Sieg über Karl den Kühnen*, Berlin 2006 ; cf. aussi id., « Bild gewordene Herrschaftslegitimation: das Diurnale Georges Truberts (1492/3) für René II., Enkel König Renés I. d'Anjou », dans Tobias Kunz (dir.), *Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. West-*

publié une monographie sur les châteaux de Windstein en 1985 et avec Bernhard Metz deux volumes sur l'architecture castrale en Alsace au XIII^e siècle, parus en 1995 et 2007[589]. Le château du Haut-Koenigsbourg et sa restauration pour l'empereur Guillaume II entre 1901 et 1908 ont inspiré depuis 1968 une série d'études, dont un livre par Thomas Biller en 2020[590].

europäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit. Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm, Petersberg 2008, p. 120–138, pl. VII-VIII.

589 Thomas Biller, *Die Burgengruppe Windstein und der Burgenbau in den nördlichen Vogesen. Untersuchungen zur hochmittelalterlichen Herrschaftsbildung und zur Typenentwicklung der Adelsburg im 12. und 13. Jahrhundert*, Cologne 1985 (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln, 30) ; Biller et Metz 1995–2018 (note 181), vol. 2, *Der spätromanische Burgenbau im Elsass (1200–1250)*, 2007, vol. 3, *Der frühe gotische Burgenbau im Elsaß (1250–1300)*, 1995. Cf. aussi Thomas Biller, « *Castrum novum ante Girbaden noviter edificatum*: ein Saalbau Kaiser Friedrichs II. im Elsaß », dans *Forschungen zu Burgen und Schlössern* 2, 1996, p. 159–176 ; trad. fr. « 'Castrum novum ante Girbaden noviter edificatum' : un bâtiment d'apparat (Saalbau) de l'empereur Frédéric II en Alsace », dans *Châteaux forts d'Alsace* 8, 2006, p. 5–26.

590 Werner Korn, « Die Hohkönigsburg: eine Attraktion für Touristen oder mehr? », dans *Burgen und Schlösser* 9, 1968, p. 50–54 ; Hans Zumstein, « Die Hohkönigsburg im Lichte neuerer archäologischen Betrachtung », ibid. 15, 1974, p. 115–122 ; Günter Stein, « Trifels und Hohkönigsburg: Zitate und Gedanken zum Wiederaufbau zweier Burgruinen », dans *Oberrheinische Studien* 3, 1975, p. 373–404 ; Dankwart Leistikow, « Die romanischen Architekturteile der Hohkönigsburg », dans *Burgen und Schlösser* 18, 1977, p. 121–128 ; Thomas Biller, « Bemerkungen zu Bestand und Entwicklung der Hohkönigsburg im 12. und 13. Jahrhundert », ibid., 20, 1979, p. 2–10 ; Malte Bischoff, « Sturm bringt Kaiser-Dokument ans Licht: Adler von der Turmspitze der Hohkönigsburg im Elsaß gestürzt », ibid. 36, 1995, 2, p. 115–117 ; Elisabeth Castellani Zahir, « Echt falsch und doch schön alt: die Wiederherstellung der Hohkönigsburg im Elsass 1900 bis 1908 », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54, 1997, p. 141–152 ; id., « Zur Apotheose der Hohkönigsburg unter Wilhelm II. », dans Volker Herzner et Jürgen Krüger (dir.), *Burg und Kirche zur Stauferzeit*, Ratisbonne 2001, p. 284–298 ; id., sous le nom d'Elisabeth Crettaz-Stürzel, « Eine feste Burg – ein festes Reich: die Rekonstruktion der Marienburg und der Hohkönigsburg als symbolische Grenzfesten des Deutschen Kaiserreichs und die politische Burgenrenaissance in Europa », dans Arnold Bartetzky avec la collaboration de Madlen Benthin (dir.), *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, Cologne / Weimer / Vienne 2017 (Visuelle Geschichtskultur, 17), p. 62–90 ; Monique Fuchs, « Versuch einer Rechtfertigung der Restaurierung der Hohkönigsburg oder die wissenschaftlichen Prinzipien einer Restaurierung um 1900 », dans *Burgen und Schlösser* 45, 2004, 3, p. 167–170 ; id., « Helden, Heilige und Haudegen auf der Hohkönigsburg: eine neue Sicht auf die Bedeutung der Ausstattung », dans *Forschungen zu Burgen und Schlössern* 10, 2007, p. 57–65 ; G. Ulrich Großmann, « Die Pläne Bodo Ebhardts zur Restaurierung der Hohkönigsburg », ibid., p. 105–108 ; Ludger Fischer, « Die Hohkönigsburg und der rekonstruierende Burgenwiederaufbau um 1900 », dans *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten* 16, 2012, p. 102–111 ; id., « Die Hohkönigsburg in der Karikatur: Albert Weisgerber, Maler und Karikaturist », dans *Burgen und Schlösser* 57/2, 2016, p. 123–125 ; Thomas Biller (avec une contribution de Bernhard Metz), *Die Hohkönigsburg im Mittelalter. Geschichte und neue Bauforschung*, Ostfildern 2020 ; id., « Neue Untersuchungen am „Großen Bollwerk" der Hohkönigsburg: zum Konzept des Neubaues ab 1479 », dans Guido von Büren, G. Ulrich Großmann et Christian Ottersbach (dir.), *Von der Burg zur Festung. Der Wehrbau in Deutschland und Europa zwischen 1450 und 1600*, Petersberg 2021 (Forschungen zu Burgen und Schlössern, 18), p. 255–267.

Livres enluminés

Dès la fin des années 1950, Florentine Mütherich (1915–2015) fréquenta assidûment le département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Ayant refusé durant la guerre de rejoindre à Paris les historiens d'art allemands profitant de l'occupation, employée depuis 1949 au nouveau Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich, elle y travaillait au corpus des enluminures carolingiennes, commencé au début du siècle pour le Deutscher Verein für Kunstwissenschaft par Wilhelm Koehler, qui depuis son exil américain avait rétabli dès 1955 cette collaboration scientifique avec l'Allemagne[591]. Que ce projet dépasse les frontières allemandes dut être une motivation politique, pleinement révélée dans l'exposition européaniste d'Aix-la-Chapelle sur Charlemagne en 1965[592]. Mütherich fut élue en 1968 à la Société nationale des Antiquaires de France ; le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France sur les manuscrits carolingiens en 2007 lui est dédié[593]. Après la mort de Koehler en 1959, achever le corpus fut l'effort d'une vie : les derniers volumes parurent en 2009 et 2013, avec l'aide d'anciens étudiants[594].

Les études sont présentées ici chronologiquement, en commençant par celles générées plus ou moins directement en marge et à la suite des volumes du corpus carolingien. La production du scriptorium de l'abbaye de Luxeuil autour de 700, environ vingt-cinq manuscrits conservés, certains fragmentaires et certains décorés, est rassemblée et située entre Antiquité tardive et réforme carolingienne par Babette Tewes dans sa thèse parue en 2011[595]. Les initiales ornées d'un psautier réalisé à l'abbaye de Corbie au début du IX^{e} siècle ont été étudiées par Ulrich Kuder dans sa thèse de 1977, inédite, et dans un

591 Cf. plus haut, notes 59–60. Sur Mütherich, notamment : Willibald Sauerländer, « Hüterin der Miniaturen. Die unbeirrbare Kunsthistorikerin Florentine Mütherich feiert ihren hundertsten Geburtstag », dans *Süddeutsche Zeitung*, 26 janv. 2015, p. 11 (« Das Angebot, sich den damals in Paris wirkenden deutschen Kunsthistorikern beizugesellen, schlug sie aus. Das entsprach nicht ihrer Vorstellung von Ausland ») ; Matthias Exner, « Mütherich, Florentine », dans *NDB-online*, 2022, URL: https://www.deutsche-biographie.de/dbo M4902-6.html#dbocontent [dernier accès : 24/01/2023].

592 Cf. Florentine Mütherich, « Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen », dans Braunfels et Schnitzler 1965 (note 161), p. 9–53, et mon article sur l'exposition dans ce volume.

593 Marie-Pierre Laffitte et Charlotte Denoël (dir.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2007, p. 4. Sur Mütherich et la Bibliothèque nationale de France, François Avril, « Florentine Mütherich (1915–2015) », dans *Francia* 43, 2016, p. 453–455. En français, elle a notamment publié « Peinture », dans Louis Grodecki, Florentine Mütherich, Jean Taralon et Francis Wormald, *Le siècle de l'an mil*, Paris 1973, p. 85–225.

594 Koehler et Mütherich 1930–2013 (note 60), vol. 7, *Die Frankosächsische Schule* et vol. 8, *Nachträge und Gesamtregister* avec la collaboration de Katharina Bierbrauer, Fabrizio Crivello et Matthias Exner. Cf. aussi les articles réunis dans Florentine Mütherich, *Studies in Carolingian Manuscript Illumination*, Londres 2004.

595 Babette Tewes, *Die Handschriften der Schule von Luxeuil. Kunst und Ikonographie eines frühmittelalterlichen Skriptoriums*, Wiesbaden 2011 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 22).

article de 1993[596]. Enluminé dans la région de Reims vers 816–835, le psautier d'Utrecht fut reproduit en fac-similé avec un commentaire en 1982–1984[597]. Un manuscrit rémois peu antérieur a été discuté par Katharina Bierbrauer dans un article de 1985[598]. Le psautier richement enluminé vers 830 sans doute à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés de Paris, aujourd'hui à Stuttgart, fut publié en fac-similé et commenté par un groupe d'auteurs en 1965–1968, analysé dans sa conception exégétique par Felix Heinzer dans un livre de 2005 et exploré dans sa matérialité pour une exposition de 2011 à Stuttgart sous la direction de Vera Trost. Ses représentations d'objets sont commentées d'un point de vue archéologique par Timm Weski dans un article de 2015[599]. Le sacramentaire créé au milieu du IXe siècle pour l'évêque Drogon de Metz, fils de Charlemagne, fut publié en fac-similé en 1974 avec un commentaire de Wilhelm Koehler ; Franz Unterkircher l'a étudié 1977 pour l'iconographie et la liturgie[600]. La reliure du Codex Aureus de Saint-Emmeran, faite vers 870 pour le roi de Francie occidentale Charles le Chauve, est l'objet de la thèse d'Otto Karl Werckmeister publiée en 1963[601]. Un riche fragment de sacramentaire sans doute prévu lui aussi pour Charles le Chauve vers 870, mais inachevé, a été publié en fac-similé et commenté en 1972[602], et de même une Apocalypse

596 Ulrich Kuder, *Die Initialen des Amienspsalters (Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 18). Ikonographie und Stil*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1977 ; id., « Les initiales ornées du Psautier de Corbie (Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 18) », dans Dominique Poulain (dir.), *L'art du haut Moyen Âge dans le Nord-Ouest de la France*, Greifswald 1993 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, 8), p. 239–261, fig. 70–77.

597 Koert van der Horst, Jacobus H. A. Engelbregt, *Utrecht-Psalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32 aus dem Besitz der Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Utrecht*, 2 vol., Graz 1982–1984 (Codices selecti, 75) ; Koert van der Horst, *Der Utrecht-Psalter: Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Hs. 32*, Graz 2015 (Glanzlichter der Buchkunst, 24), avec trad. angl.

598 Katharina Bierbrauer, « Reims vor Ebo: zu einer Handschrift in London, British Library Harley 1772 », dans id., Peter K. Klein et Willibald Sauerländer (dir.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag*, Munich 1985, p. 29–48.

599 *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. fol. 23 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, 2 vol., Stuttgart 1965–1968 ; Felix Heinzer, *Wörtliche Bilder. Zur Funktion der Literal-Illustration im Stuttgarter Psalter (um 830)*, Berlin / etc. 2005 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur, 13) ; Vera Trost (dir.), *Kupfergrün, Zinnober & Co. Der Stuttgarter Psalter*, cat. exp. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart 2011 ; Timm Weski, « Der Stuttgarter Psalter – (K)eine Quelle für die Archäologie des Frühmittelalters? », dans *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 62/1, 2015, p. 425–457. Voir encore Mechthild Clauss, *Illustration als Textgestaltung. Der karolingische Stuttgarter Bilderpsalter um 830*, St. Ottilien 2019.

600 Wilhelm Koehler, éd. par Florentine Mütherich, *Drogo-Sakramentar. Manuscrit latin 9428, Bibliothèque Nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat*, 2 vol., Graz 1974 (Codices selecti, 49) ; Franz Unterkircher, *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars*, Graz 1977 (Interpretationes ad codices, 1).

601 Otto Karl Werckmeister, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeran: ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1963 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 332).

602 Florentine Mütherich, *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. Lat. 1141*, 2 vol., Graz 1972 (Codices selecti phototypice impressi, 28).

copiée et peinte à la fin du IXe siècle dans le nord de la France, peut-être à Cambrai, en 2017[603].

La synthèse de Jean Porcher sur l'enluminure en France de la fin du Xe au début du XVIe siècle fut traduite en allemand dès sa parution en 1959[604]. Les livres peints au XIe siècle à l'abbaye Saint-Vaast d'Arras sont l'objet de la thèse de Sigrid Schulten en 1954, inédite[605]. Du milieu du XIe siècle, le manuscrit de l'Apocalypse de l'abbaye de Saint-Sever a été étudié dans des articles en 1973 par Otto Karl Werckmeister puis en 1986 et 2016 par Peter K. Klein, également auteur en 2012 d'un livre sur la réception de ce manuscrit par Picasso pour *Guernica*[606]. Les enluminures peintes à Verdun aux XIe–XIIe siècles furent étudiées dans un article par Franz Ronig en 1969[607], celles des abbayes de Saint-Sauveur d'Anchin et Saint-Amand par Pavol Černý, dans un article de 1985 et sa thèse inédite de 1988[608]. Martin Büchsel a publié en 2006 un article sur les instructions pour la réalisation d'un crucifix rédigées au début du XIe siècle par Adémar de Chabannes, moine de Saint-Martial de Limoges, et sur ses dessins[609]. La tradition du *Liber floridus* composé au début du XIIe siècle par le chanoine Lambert de la cathédrale de Saint-Omer, en particulier trois manuscrits réorganisant texte et images conservés à Wolfenbüttel, Leyde et Tongerlo, est étudiée par Hanna Vorholt dans sa thèse publiée en 2017 en traduction anglaise[610].

Créé vers 1175, le manuscrit riche d'images de l'*Hortus Deliciarum*, encyclopédie composée par Herrade de Landsberg, qui dirigeait le couvent féminin de Hohenbourg sur le

603 Franck Cinato, Peter K. Klein et Fabien Laforge, *Die Apokalypse von Cambrai: Ms. B 386 Cambrai, Médiathèque d'Agglomération*, 2 vol., Lucerne 2017 (avec trad. fr. et angl.).

604 Jean Porcher, *L'enluminure française*, Paris 1959 ; trad. all. *Französische Buchmalerei*, Recklinghausen 1959.

605 Sigrid Schulten, *Die Buchmalerei in St. Vaast in Arras im 11. Jahrhundert*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich 1954.

606 Otto Karl Werckmeister, « Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever », dans *Studi medievali* 3e sér. 14, 1973, p. 565–626 ; Peter K. Klein, « Les sources non hispaniques et la genèse iconographique du Beatus de Saint-Sever », dans Jean Cabanot (dir.), *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye*, Mont-de-Marsan 1986, p. 317–333 ; id. (introduction d'Otto Karl Werckmeister), *The Saint-Sever Beatus and its Influence on Picasso's Guernica*, Valence 2012 ; id., « Le Beatus de Saint-Sever : contexte historique et iconographique », dans Michelle Fournié, Daniel Le Blevec et Alison Stones (dir.), *Culture religieuse méridionale = Cahiers de Fanjeaux* 51, 2016, p. 13–36.

607 Franz Ronig, « Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun », dans *Aachener Kunstblätter* 38, 1969, p. 7–212. Cf. déjà l'article de Heimann 1938 (note 68).

608 Pavol Černý, « Die romanische Buchmalerei in der Abtei Saint-Sauveur in Anchin », dans *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 36, 1985, p. 31–70 ; id., *Die Buchmalerei im Kloster Saint-Amand während des 12. Jahrhunderts*, thèse, Universiteit van Amsterdam, 1988.

609 Martin Büchsel, « Ademar von Chabannes: aus dem Nachlass eines Fälschers (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Vossianus, lat. 8 15, fol. 212R », dans Peter C. Bol et Heike Richter (dir.), *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck*, Petersberg 2006, p. 13–23.

610 Hanna Vorholt, *Shaping Knowledge. The Transmission of the Liber Floridus*, Londres 2017 (Warburg Institute Studies and Texts, 6). Cf. aussi le fac-similé de Christian Heitzmann et Patrizia Carmassi, *Der Liber floridus in Wolfenbüttel: eine Prachthandschrift über Himmel und Erde*, Darmstadt 2014.

mont Sainte-Odile, a brûlé pendant l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg dans la guerre franco-prussienne en 1870. Il reste connu par des copies du début du XIX[e] siècle. Il fut présenté dans un petit livre paru en allemand en 1944 et en français en 1945 puis dans un fac-similé par Otto Gillen en 1979[611]. Une thèse interrogeant la tension entre aspects contemplatifs et pragmatiques lui fut consacrée en 2006 par Heike Willeke, et depuis plusieurs articles par Michael Embach en 2007 sur la miniature des sept arts libéraux, Katharina Ulrike Mersch en 2012 au regard de la réforme du couvent, Felix Heinzer à propos de diagrammes en 2014 et de l'histoire des savoirs en 2016[612].

Le psautier créé au tournant des XII[e]–XIII[e] siècles pour Ingeburge de Danemark, épouse du roi Philippe Auguste, est étudié dans un livre de 1967 par Florens Deuchler qui commenta ensuite l'édition fac-similée de 1985[613]. Richement enluminées, les Bibles moralisées du XIII[e] siècle ont fait l'objet des mémoires d'habilitation inédits de Reiner Haussherr en 1969[614] et Silke Tammen en 2000[615]. L'un des deux manuscrits aujourd'hui à Vienne, fait à

611 Hans Georg [Jean-Georges] Rott et Georg Wild, *Hortus deliciarum, der „Wonnen-Garten" der Herrad von Landsberg, eine elsässische Bilderhandschrift aus dem 12. Jahrhundert*, Mulhouse 1944 ; Elisabeth Rott et Jean-Georges Rott, *Le jardin des délices de Herrade de Landsberg. Un manuscrit alsacien à miniatures du XII[e] siècle*, Strasbourg 1945 ; Otto Gillen, *Herrad von Landsberg. Hortus Deliciarum*, Neustadt an der Weinstrasse 1979. Cf. déjà Otto Gillen, *Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin 1931 (Kunstwissenschaftliche Studien, 9).

612 Heike Willeke, *Ordo und Ethos im Hortus Deliciarum. Das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltschau und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung*, thèse, Universität Hamburg, Hambourg, 2006, URL: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/1403 [dernier accès : 24/01/2023] ; Michael Embach, « Die Miniatur der Sieben freien Künste im ‚Hortus Deliciarum' Herrads von Hohenburg », dans Karl-Heinz Hellenbrand (dir.), *Rund um den Dom. Kleine Beiträge zur Geschichte der Trierer Bücherschätze. Festschrift für Franz Ronig*, Trèves 2007 (Libri pretiosi, 10), p. 29–42 ; Katharina Ulrike Mersch, « Innovationen auf der Grundlage von Traditionen: Kanonikerreform, Selbstreflexivität und Konventsgeschichte im Miniaturenprogramm des Hohenburger Hortus Deliciarum », dans Mirko Breitenstein, Stefan Burkhardt et Julia Dücker (dir.), *Innovation in Klöstern und Orden des Hohen Mittelalters. Aspekte und Pragmatik eines Begriffs*, Berlin / etc. 2012 (Vita regularis. Abhandlungen, 48), p. 225–246 ; Felix Heinzer, « Diagrammatische Aspekte im „Hortus Deliciarum" Herrads von Hohenburg », dans Eckart Conrad Lutz, Vera Jerjen et Christine Putzo (dir.), *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*, Wiesbaden 2014, p. 157–174 ; id., « Wissen und Weisheit im Frauenkloster. Der Hortus Deliciarum Herrads von Hohenburg als Zeugnis hochmittelalterlicher Bildungsgeschichte », dans Ursula Huggle et Heinz Krieg (dir.), *Schule und Bildung am Oberrhein in Mittelalter und Neuzeit*, Fribourg en Brisgau 2016 (Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte, 60), p. 11–24.

613 Florens Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin 1967 ; *Der Ingeborg-Psalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift Ms 9 olim 1695 aus dem Besitz des Musée Condé-Chantilly*, 2 vol., Graz 1985 (Codices selecti phototypice impressi, 80). Voir aussi Reiner Haussherr, « Der Ingeborgpsalter: Bemerkungen zu Datierungs- und Stilfragen », dans François Avril et al., *The Year 1200. A Symposium*, New York 1975, p. 231–250.

614 Reiner Haussherr, *Die Bible Moralisée. Studien zu den Handschriften des 13. Jahrhunderts*, mémoire d'habilitation, Universität Bonn, 1969. Cf. aussi Blumenkranz 1970 (note 71).

615 Silke Tammen, *Im Meer der Bilder: Ecclesia, die Christen und die Anderen. Studien zu Ideologie, Funktionen und Lesbarkeit der Bible moralisée des 13. Jhs.*, mémoire d'habilitation, Universität Hamburg,

Paris sans doute vers 1215–1230, fut publié en fac-similé commenté par Reiner Haussherr en 1973 et étudié dans sa thèse par Hans-Walter Stork, dont la transcription et traduction du texte moyen français parut dans un livre de 1988, la thèse dans un autre de 1992. Ceci donna lieu à un fac-similé au format réduit, en collaboration avec Reiner Haussherr, en 1992[616]. Stork commenta en 1995 un fac-similé de l'exemplaire dit de saint Louis, daté vers 1230, conservé à Tolède et New York[617]. Dans sa thèse publiée en 2002, Philippe Büttner analyse la représentation de la royauté capétienne dans les bibles moralisées[618]. Onze articles de Reiner Haussherr sur ces manuscrits furent rassemblés en 2009[619].

Le carnet du maître d'œuvre Villard de Honnecourt, actif dans le nord de la France durant le deuxième quart du XIII[e] siècle, a suscité nombre d'articles, appuyés sur l'édition critique avec fac-similé publiée par Hans R. Hahnloser en 1935, rééditée en 1972[620]. Renate Friedländer a étudié un emprunt à un manuscrit carolingien en 1972, Wolfgang Schöller la représentation de l'église abbatiale de Vaucelles en 1978, Cord Meckseper la construction à plan pentagonal en 1983, Alexander Perrig l'image du lion en 1991, Michael Viktor Schwarz la tradition antique en 1993. Wilhelm Schlink a considéré le possible analphabétisme de Villard en 1999 (et son dessin de la cathédrale de Reims en 2008), la même année Hans-Günther Marschall un autre cas en Lorraine et Alsace, Norberto Gramaccini le

---

Hambourg, 1999 ; cf. id., « Bilder der Sodomie in der Bible Moralisée », dans *Frauen. Kunst. Wissenschaft. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 21, 1996, p. 30–48 ; id., « Verkörperungen: Ecclesia und Philosophia in der Bible moralisée (Codex 2554 der Österr. Nationalbibliothek, Wien) », dans *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 52, 2000, p. 6–9 ; id., « Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse: Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der Bibel moralisée (Codex 1179 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien) », dans Jan A. Aertsen et Martin Pickavé (dir.), *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter. Mit einem Beitrag zur Geschichte des Thomas-Instituts der Universität zu Köln anläßlich des 50. Jahrestages der Institutsgründung*, Berlin 2001 (Miscellanea mediaevalia, 29), p. 321–347.

616 *Bible moralisée. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, 2 vol., fac-similé et comm. par Reiner Haussherr, Graz 1973 (Codices selecti, 40) ; Hans-Walter Stork, *Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. Transkription und Übersetzung*, St. Ingbert 1988 (Saarbrücker Hochschulschriften, 9) ; id., *Die Wiener französische Bible moralisée. Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, St. Ingbert 1992 (Saarbrücker Hochschulschriften, 18) ; *Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1992 (Glanzlichter der Buchkunst, 2), fac-similé réduit, comm. par Reiner Haussherr et trad. du texte biblique en français par Hans-Walter Stork.

617 Hans-Walter Stork, *Die Bibel Ludwigs des Heiligen*, 2 vol., Graz 1995 (Codices selecti, 102).

618 Philippe Büttner, *Bilder zum Betreten der Zeit. Bible moralisée und kapetingisches Königtum*, Allschwill 2002. Cf. aussi id., « Bilderzyklen in englischen und französischen Psalterhandschriften des 12. und 13. Jahrhunderts: visuelle Realisationen persönlich gefärbter Heilsgeschichte? », dans Meier et Jäggi 1995 (note 430), p. 131–154.

619 Reiner Haussherr, *Bible moralisée. Prachthandschriften des Hohen Mittelalters. Gesammelte Schriften von Reiner Hausherr*, éd. par Eberhard König, Christian Tico Seifert et Guido Siebert, Petersberg 2009.

620 Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Vienne 1935 ; Graz 1972.

cochon à côté du lion en 2001, Wolfgang Schenkluhn les plans figurés en 2005, Alexander Markschies la logique des images en 2008, Bruno Klein leur fonction didactique en 2011, Anja Rathmann-Lutz leur conception diagrammatique en 2017, Christian Freigang l'identité de Villard et Reinhart Strecke le rapport à la cathédrale de Laon en 2021[621].

La *Bible de Maciejowski* ou *Bible des Croisades*, livre d'images probablement peint dans le nord de la France vers 1250, fut publiée en fac-similé commenté en 1998–1999[622]. Le psautier dit de Saint-Louis à l'usage de la Sainte-Chapelle, réalisé à Paris vers 1274, a été reproduit et étudié en 1985 puis 2011[623]. Un livre de dévotion dit de « Madame Marie »,

621 Renate Friedländer, « Eine Zeichnung des Villard de Honnecourt und ihr Vorbild », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 34, 1972, p. 349–352 ; Wolfgang Schöller, « Eine Bemerkung zur Wiedergabe der Abteikirche von Vaucelles durch Villard de Honnecourt », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, p. 317–322 ; Cord Meckseper, « Über die Fünfeckkonstruktion bei Villard de Honnecourt und im späten Mittelalter », dans *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 13, 1983, p. 31–40 ; Alexander Perrig, « Der Löwe des Villard de Honnecourt. Überlegungen zum Thema „Kunst und Wissenschaft“ », dans Ronald G. Kecks (dir.), *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, Berlin 1991, p. 105–121 ; Michael Viktor Schwarz, « „Li sepoutre dun sarrazin“: Bilder von Antike bei Villard de Honnecourt », dans *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, 1993, p. 31–40 ; Wilhelm Schlink, « War Villard de Honnecourt Analphabet? », dans Joubert et Sandron 1999 (note 342), p. 213–221 ; Hans-Günther Marschall, « Ein Kollege Villards de Honnecourt in Lothringen und im Elsaß? », dans Michael Embach, Christoph Gerhardt, Annette Schommers, Wolfgang Schmid et Hans-Walter Stork (dir.), *Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag*, Trèves 1999, p. 415–424 ; Norberto Gramaccini, « Was bedeutet das Schwein neben dem Löwen in Villard de Honnecourts Zeichnung? », dans Barbara Hüttel, Richard Hüttel et Jeanette Kohl (dir.), *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2001, p. 33–48 ; Wolfgang Schenkluhn, « Die Grundrissfiguren im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt », dans Leonhard Helten, (dir.), *Dispositio. Der Grundriss als Medium in der Architektur des Mittelalters*, Halle 2005 (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte, 7), p. 103–120 ; Wilhelm Schlink, « Villard de Honnecourt, dessinateur de la cathédrale de Reims », dans Decrock et Demouy 2008 (note 445), p. 81–89 ; Alexander Markschies, « Das „carnet“ des Villard de Honnecourt: Aspekte seiner Bildlogik », dans Kunz 2008 (note 588), p. 91–97 ; Bruno Klein, « Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert », dans Krohm et Kunde 2011 (note 38), vol. 1, p. 86–90 ; Anja Rathmann-Lutz, « Ordnen und Verstehen: die Zeichnungen des Villard de Honnecourt in einem diagrammatischen Denkmodell », dans *Das Mittelalter* 22/2, 2017, p. 377–391 ; Christian Freigang, « BNF ms. fr. 19093 als „pädagogisches Skizzenbuch“: wer war Villard? », dans Michail Chatzidakis, Henrike Haug, Lisa Marie Roemer et Ursula Rombach (dir.), *Con bella maniera. Festgabe für Peter Seiler zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2021, p. 19–31, URL: https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/855 [dernier accès : 24/01/2023] ; Reinhart Strecke, « Villards Kathedralturm von Laon und die Hand der Muttergottes », dans *Kunstchronik* 74/5, 2021, p. 222–228 (réplique de Christian Freigang ibid. 74/8, 2021, p. 425–426 ; réponse ibid. 74/11, 2021, p. 570–571).

622 Daniel H. Weiss et al., *Die Kreuzritterbibel. Pierpont Morgan Library, New York, M 638. Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. nouv. acq. lat. 2294. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83. MA. 55*, 2 vol., Lucerne 1998–1999 (avec trad. fr. et angl.).

623 Marcel Thomas, *Scènes de l'Ancien Testament illustrant le Psautier de Saint Louis : reproduction des 78 enluminures à pleine page du manuscrit latin 10525 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Graz 1970 ; trad. all. *Der Psalter Ludwigs des Heiligen: Wiedergabe der 78 ganzseitigen Miniaturen des Manuscrit Latin 10525 aus der Bibliothèque Nationale in Paris*, Graz 1985 ; id. et Patricia Stirnemann, *Der Psalter Ludwigs des Heiligen:*

constitué essentiellement d'images de la vie du Christ et des saints, l'un des principaux livres enluminés dans le nord de la France ou en Flandres à la fin du XIII^e^ siècle, est étudié par Andreas Bräm dans sa thèse parue en 1997. Il identifie la destinatrice comme Marie de Gavre, nonne cistercienne de Wauthier-Braine au nord de Nivelles (Belgique), et montre que le livre fut probablement réalisé à Nivelles en lien avec les productions de Cambrai[624]. Un *Roman d'Alexandre* enluminé dans le nord de la France au début du XIV^e^ siècle fut présenté par Angelica Rieger dans un livre de 2006[625]. Gerhard Schmidt a consacré deux articles en 1975 et 1984 à l'enluminure gothique en France, notamment pour des manuscrits conservés en Autriche[626].

Les écrits et dessins d'Opicinus de Canistris (1296–1353), clerc en Avignon, furent étudiés par l'historien Richard Salomon pour un livre de 1936 avec des contributions d'Adelheid Heimann et Richard Krautheimer[627]. Ernst Kris en traite dans son livre de 1952 sur la psychanalyse de l'art[628]. Le livre des exemples (ou *Ci nous dit*) conservé à Chantilly, du XIV^e^ siècle, est le thème d'un article de 1962 par Lilli Fischel[629]. Dans un article de 1981, Gerhard Schmidt considère plusieurs représentations de donateurs du XIV^e^ siècle en France[630]. Les images de dédicace et de présentation dans l'enluminure

Ms. lat. 10525 der Bibliothèque nationale de France, Graz 2011 (Glanzlichter der Buchkunst, 20), avec texte fr. et angl.

624 Andreas Bräm, *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. fr. 16251. Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1997. Cf. aussi id., « Ein Buchmalereiatelier in Arras um 1274 », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 54, 1993, p. 77–104 ; id., « Architektur im Bild: gotische Bauformen in der Buchmalerei Frankreichs 1200–1380 », dans Christine Kratzke (dir.), *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, Leipzig 2008, p. 499–517 ; id., « Tapferkeit und Müßiggang um 1300. Zu einem Einzelblatt aus einer nordfranzösischen „Somme le Roi" », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 80, 2019, p. 7–12.

625 Angelica Rieger, *Der Alexanderroman. Ein Ritterroman über Alexander den Großen. Handschrift 78.C.1 des Kupferstichkabinetts Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Wiesbaden 2006 ; Darmstadt 2021 ; trad. fr. *Le roman d'Alexandre. Manuscrit 78 C 1 du Kupferstichkabinett (cabinet des estampes) des Musées d'État berlinois*, Paris 2021.

626 Gerhard Schmidt, « Materialien zur französischen Buchmalerei der Hochgotik. I: kanonistische Handschriften », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28, 1975, p. 159–170 ; « II: Bibeln und theologische Handschriften in österreichischen Klosterbibliotheken », ibid. 37, 1984, p. 141–154.

627 Richard Salomon avec des contributions d'Adelheid Heimann et Richard Krautheimer, *Opicinus de Canistris: Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, 2 vol., Londres 1936 (Studies of the Warburg Institute, 1). Sur Heimann, cf. ci-dessus à la note 68 ; sur Krautheimer, note 6.

628 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952 ; trad. all. *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Francfort sur le Main 1977 (Edition Suhrkamp, 867) ; trad. fr. *Psychanalyse de l'art*, Paris 1978. Sur Kris, cf. Wendland 1999 (note 3), vol. 1, p. 387–392.

629 Lilli Fischel, « Das „Buch der Beispiele" in Chantilly », dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 11, 1962, p. 167–184.

630 Gerhard Schmidt, « Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich », dans McKnight Crosby et Chastel 1981 (note 175), p. 269–286.

de la fin du XIII[e] au début du XV[e] siècle à Paris sont l'objet de la thèse d'Evelyn Benesch de 1987, inédite[631].

Un livre de 1978 par François Avril sur l'enluminure à la cour de France au XIV[e] siècle a paru simultanément dans une traduction allemande de Brigitte Sauerländer, épouse de Willibald[632]. Les manuscrits conservés de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, plus de 70 créés de 1250 à 1400 en France, en Italie et à Acre, pour la plupart enluminés, sont étudiés dans la thèse publiée en 1989 de Doris Oltrogge, qui identifie six cycles d'images en partie différents, pour des fonctions et des publics spécifiques[633]. Les enluminures de la *Vie de Saint Denis* offerte par l'abbé de Saint-Denis au roi Philippe V le Long en 1317 sont analysées par Cornelia Logemann dans sa thèse publiée en 2009[634]. Le livre d'heures peint par Jean Pucelle pour Jeanne d'Évreux entre 1325 et 1328 a paru en fac-similé commenté en 1998–2000[635]. Michaela Krieger avait publié en 1995 une réflexion née de ce livre puis étendue à l'Italie, notamment à Giotto, sur la « grisaille » au début du XIV[e] siècle comme métaphore conférant à la peinture les qualités optiques, haptiques et idéelles de l'orfèvrerie, de l'émail, du vitrail ou de la pierre[636]. Une *Vie de sainte Benoîte* du couvent de Sainte-Benoîte d'Origny en Bourgogne, datée de 1312, est étudiée par Ingrid Gardill dans sa thèse, un livre de 2005 et d'autres publications[637]. Quatre légendiers hagiographiques, grands et richement enluminés, commandés entre 1325 et 1348 rue Notre-Dame à Paris pour le roi Charles IV le Bel et ses proches, sont l'objet de la thèse

631 Evelyn Benesch, *Dedikations- und Präsentationsminiaturen in der Pariser Buchmalerei vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1987.

632 François Avril, *L'enluminure à la cour de France au XIV[e] siècle*, Paris 1978 ; trad. all. *Buchmalerei am Hofe Frankreichs. 1310–1380*, Munich 1978.

633 Doris Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur ‚Histoire ancienne jusqu'à César' (1250–1400)*, Francfort sur le Main / Berne / etc. 1989.

634 Cornelia Logemann, *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der „Vie de Saint Denis" (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Cologne 2009 (Pictura et Poesis, 24). Voir aussi id., « Des Königs neue Räume: Genealogie und Zeremoniell in den „Grandes Chroniques de France" des 14. Jahrhunderts », dans Ursula Kundert, Barbara Schmid et Regula Schmidt (dir.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zurich 2007, p. 41–72.

635 Barbara Drake Boehm, Abigail Quandt et William D. Wixom, *Das Stundenbuch der Jeanne d'Evreux. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters, Acc. No. 54.1.2*, 2 vol., Lucerne 1998–2000 (le volume de commentaires est aussi paru en trad. fr. et angl.).

636 Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Vienne 1995 (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, 6).

637 Ingrid Gardill, *Sancta Benedicta. Missionarin, Märtyrerin, Patronin. Der Prachtcodex aus dem Frauenkloster Sainte-Benoîte in Origny*, Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 36) ; cf. aussi id., *Sainte Benoîte. Un manuscrit du XIV[e] siècle*, Dijon 2004 (Art de l'enluminure, 9) ; id., « ‚Sancta benedicta mater mea ora pro nobis'. Zeitdarstellung in der Bilderfolge der Berliner ‚Vie de sainte Benoîte'-Handschrift von 1312 », dans Hülsen-Esch et Schmitt 2002 (note 112), vol. 1, p. 31–67 ; id., « The Representation of Time in Pictorial Cycle of the Berlin "Vie de Sainte Benoîte" - Manuscript of 1312 », dans *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 29/30, 2005, p. 29–42.

de Dominic E. Delarue parue en 2021[638]. Les rapports entre style et mémoire dans l'œuvre pour la cour de l'enlumineur Jean Le Noir, disciple de Jean Pucelle, sont étudiés par Bernd Carqué dans un article de 1997[639]. Anja Rathmann-Lutz a analysé pour sa thèse publiée en 2010 les représentations de saint Louis aux XIV^e^–XV^e^ siècles, qui sont principalement enluminées, et s'est penchée dans un article de 2015 sur les témoins oculaires dans les manuscrits royaux du XIV^e^ siècle[640]. La *Bible historiale*, traduction française commentée de la Bible par Guyart des Moulins à la fin du XIII^e^ siècle, fut très diffusée et souvent enluminée dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle et au tournant de 1400, notamment dans l'entourage royal : ces miniatures sont étudiées par Thomas Flum dans son mémoire d'habilitation de 2012[641]. Le *Livre de chasse* composé entre 1387 et 1389 par le comte Gaston III de Foix-Béarn, dit Gaston Fébus, dont certains exemplaires sont richement enluminés, a souvent été reproduit[642]. Publiée en 2016, la thèse d'histoire de Vanina Kopp sur la bibliothèque des rois de France au Louvre de 1368 à 1429 analyse à partir des inventaires, comptes et manuscrits conservés les pratiques de la commande de livres, notamment de traductions, et de la lecture royale à la cour, qui participent d'une idéologie de la royauté : cette approche stimulera l'étude de certains livres et de leurs enluminures[643].

638 Dominic E. Delarue, *Die Legendare aus der Rue neuve Nostre Dame. Disposition und Bildformeln in der Pariser Buchmalerei, 1325–1348*, Louvain / etc. 2021 (Corpus of Illuminated Manuscripts, 23).

639 Bernd Carqué, « Stil als Memoria: der Buchmaler Jean Le Noir und die Strategien dynastischer Identitätsbildung in der französischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts », dans Ulf Christian Ewert et Stephan Selzer (dir.), *Ordnungsformen des Hofes*, Kiel 1997, p. 78–86.

640 Anja Rathmann-Lutz, *„Images" Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2010 (Orbis mediaevalis, 12) ; id., « Public Relations. Eyewitnesses in 14th Century French Royal Manuscripts », dans Beate Fricke et Urte Krass (dir.), *The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine, Western Medieval and Renaissance Art*, Zurich 2015, p. 189–203.

641 Thomas Flum, « Die Titelbilder der „Bible historiale": zwischen Standardisierung und Personalisierung », dans *Das Mittelalter* 18, 2013/1, p. 62–86 ; id., *Die Miniaturen der Bible historiale. Französische Buchmalerei im Zeitalter Karls V.*, à paraître.

642 Pia Wilhelm, *Das Jagdbuch des Gaston Phoebus*, Hambourg / etc. 1965 (Die Jagd in der Kunst, 8) ; Marcel Thomas et François Avril, *Le livre de la chasse. Das Buch von der Jagd. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des manuscrit français 616 der Bibliothèque Nationale, Paris*, 2 vol., Graz 1976 (Codices selecti, phototypice impressi, 53) ; Gabriel Bise, *Le Livre de la chasse de Gaston Phœbus*, Paris 1978 ; trad. all. *Das Buch der Jagd. Ein klassisches Meisterwerk der Weidmannskunst. Text gemäss Gaston Phoebus, Graf von Foix*, Fribourg / etc. 1978 ; Wilhelm Schlag, Pierre Herzog von Brissac et Marcel Thomas, *Das Jagdbuch des Mittelalters: Ms. fr. 616 der Bibliotheque nationale in Paris*, Graz 1994 (Glanzlichter der Buchkunst, 4) ; 2001 ; François Avril, Yve Christe et William M. Voelkle, *Gaston Febus, Le Livre de chasse, MS M. 1044, The Pierpont Morgan Library, New York, Commentaire / Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd, MS M. 1044, The Pierpont Morgan Library, New York, Kommentar*, Lucerne 2006 ; réimpr. *Le livre de chasse que fit Fébus comte de Foix et seigneur de Béarn*, Paris 2019 ; *Das Buch der Jagd das Phoebus Graf von Foix und Herr des Béarn verfasst hat*, Darmstadt 2021.

643 Vanina Kopp, *Der König und die Bücher. Sammlung, Nutzung und Funktion der königlichen Bibliothek am spätmittelalterlichen Hof in Frankreich*, Ostfildern 2016 (Beihefte der Francia, 80).

Dans un livre de 1938, Paul Leonhard Ganz entendait saisir par l'analyse formelle d'images l'« essence de l'art français » entre 1350 et 1500[644]. Plus récemment, les recherches germanophones sur l'enluminure en France au XV^e siècle ont notamment été marquées par Eberhard König. Ayant publié en 1982 sa thèse sur un groupe de manuscrits associés aux débuts de Jean Fouquet (né vers 1420, mort vers 1480, probablement à Tours)[645], il a dirigé plusieurs travaux universitaires, commenté une abondance de fac-similés[646] et par ailleurs décrit et étudié pour le marchand Heribert Tenschert de nombreux manuscrits parfois importants, dans une trentaine d'ouvrages souvent volumineux[647].

Un livre de Marcel Thomas sur l'enluminure au temps du duc Jean I^er de Berry (1360–1416) parut en 1979 en français et en traduction allemande par Brigitte Sauerländer[648]. Peintes pour le duc entre 1375 et 1390, les *Petites Heures* ont paru en fac-similé commenté en 1988–1989[649]. Les *Très Belles Heures de Notre-Dame*, section d'un manuscrit inachevé qu'il commanda en 1389 et dont la réalisation fut probablement interrompue vers 1409, ont été publiées en fac-similé commenté par Eberhard König en 1992, puis avec les autres sections en 1998[650]. Les frères de Limbourg, nés vers 1380 à Nimègue (Pays-Bas), actifs pour le duc et morts de la peste en 1416, ont fait l'objet à Nimègue en 2005 d'une exposition avec un catalogue dirigé par Rob Dückers[651]. Les *Très Belles Heures* peintes pour le duc de Berry avant 1402 firent

644 Paul Leonhard Ganz, *Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter (1350–1500). Ein Versuch*, Francfort sur le Main 1938 (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, 2).

645 Eberhard König, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982.

646 Tous ne seront pas cités ici. Cf. aussi Joris Corin Heyder, Christine Seidel et Caroline Zöhl (dir.), *Die Kunst der Beschreibung. Handschriften aus fünf Jahrhunderten kommentiert von Eberhard König. Begleitheft zur Faksimile-Ausstellung*, cat. exp. Berlin, Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, Berlin 2012.

647 Cf. URL: http://www.heribert-tenschert.com [dernier accès : 30/06/2023]. Ceci ne sera pas détaillé ici.

648 Marcel Thomas, *L'âge d'or de l'enluminure. Jean de France, duc de Berry, et son temps*, Paris 1979 ; trad. all. *Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry*, Munich 1979.

649 François Avril, Louisa Dunlop et Brunsdon Yapp, *Les Petites Heures du duc de Berry*, 2 vol., Lucerne 1988–1989. Cf. Anton von Euw, « Die Petites Heures des Herzogs von Berry: Lat. 18014 der Bibliotheque Nationale, Paris: ein geistlicher Fürstenspiegel », dans *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde* 13, 1989, p. 23–36.

650 Eberhard König, *Die Très Belles Heures de Notre-Dame des Herzogs von Berry: Handschrift von Nouv. acq. lat. 3093, Bibliothèque Nationale, Paris*, 2 vol., Lucerne 1992 (avec trad. fr.) ; id., *Die Très Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit. Die Très Belles Heures de Notre-Dame, Manuscrit Nouv. acq. lat. 3093, Bibliothèque Nationale, Paris. Das verbrannte Turiner Gebetbuch, K.IV.29, Biblioteca Nazionale, Turin. Die Blätter im Louvre, RF 2022, 2023, 2023v, 2024, 2025, Musée du Louvre, Paris. Der erhaltene Band mit Messen, Museo Civico, Turin*, Lucerne 1998 ; cf. aussi François Boespflug et Eberhard König, *Les « Très belles heures » de Jean de France, duc de Berry. Un chef-d'œuvre au sortir du Moyen Âge*, Paris 1998.

651 Rob Dückers (dir.), *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416)*, cat. exp. Nimègue, Museum Het Valkhof, Stuttgart 2005 ; éd. angl. *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416*, Gand / etc. 2005.

l'objet d'un article d'Adelheid Heimann en 1933 et d'un fac-similé de 1995[652]. Les *Belles Heures* peintes pour lui entre 1405 et 1408 ou 1409 ont été présentées en allemand dans plusieurs publications depuis 1975[653], et plus souvent encore depuis 1960 les *Très Riches Heures* qu'il commanda vers 1410–1411, achevées par Jean Colombe en 1485–1486[654]. Ce dernier manuscrit est aussi l'objet de cinq articles parus entre 2000 et 2010, par Matthias Müller, Felix Thürlemann, Katrin Kärcher, Birgit Franke et Simona Slanička[655]. Un livre d'heures inachevé attribué à l'un des frères de Limbourg, inconnu jusqu'alors, a été introduit en 2016[656]. Le livre de l'apocalypse peint pour le duc à Paris vers 1410 a été reproduit et commenté

652 Heimann 1933 (note 68) ; Pierre Cockshaw, Bernard Bousmanne et Gerhard Schmidt, *Das Brüsseler Stundenbuch. Les Heures de Bruxelles*, 2 vol., Lucerne 1996.

653 Millard Meiss, *Die Belles Heures des Jean Duc de Berry in The Cloisters New York*, Munich 1975 (trad. de l'angl., également en fr.) ; Fritz Winzer, *Die Stundenbücher des Duc de Berry*, Dortmund 1982 (Die bibliophilen Taschenbücher, 289) ; Eberhard König, *Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst*, Stuttgart / Lucerne 2004; trad. fr. *Les Belles heures du Duc de Berry : Acc. No. 54. I. I, Metropolitan museum of art, the Cloisters collection, New York*, Lucerne 2003. Cf. Silke Tammen, « Der Bildzyklus der Heiligen Katharina von Alexandrien in den „Belles Heures" des Duc de Berry: zur Wahrnehmung des sinnlichen Heiligenkörpers », dans *Das Mittelalter* 8, 2003/1, p. 118–140.

654 Franz Hattinger, *Stundenbuch des Herzogs von Berry*, Berne 1960 (Orbis pictus, 31) ; 1965 ; Stuttgart 1979 ; Winzer 1982 (note 653) ; Edmond Pognon, *Les « Très riches heures du duc de Berry » : manuscrit enluminé du XV^e siècle*, Paris 1979 ; trad. all. *Das Stundenbuch des Herzogs von Berry. Ausgemalte Handschrift des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983 ; Raymond Cazelles, Umberto Eco et Johannes Rathofer, *Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Tres Riches Heures*, Lucerne / Munich 1988 ; Wiesbaden 1996 ; 2001 ; 2003 ; Lillian Schacherl, *Luxus des Lebens. Die „Très riches heures" des Herzogs von Berry*, Munich 1997 ; Patricia Stirnemann et Inès Villela-Petit (dir.), *Les très riches heures. Das Meisterwerk für den Herzog von Berry*, 2 vol., Lucerne 2013.

655 Matthias Müller, « Das irdische Territorium als Abbild eines himmlischen: Überlegungen zu den Monatsbildern in den Très Riches Heures des Herzogs Jean de Berry », dans Andreas Beyer (dir.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Munich / etc. 2000 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 2), p. 11–29 ; Felix Thürlemann, « Die Miniatur und ihr Jenseits: zu den Formaterweiterungen in den „Très Riches Heures" der Brüder Limburg », dans David Ganz et Thomas Lentes (dir.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004, p. 240–259 ; Katrin Kärcher, « Der „dunkle Zwilling" im Stundenbuch des Duc de Berry: Überlegungen zu einer Körperdoppelung » dans Kristin Marek, Raphaèle Preisinger, Marius Rimmele et Katrin Kärcher (dir.), *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich 2006, p. 165–184 ; Birgit Franke, « Die Januarminiatur der „Très Riches Heures": die Sprache der Dinge in den Bildern und vor den Bildern », dans Barbara Stollberg-Rilinger et Thomas Weißbrich (dir.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 28), p. 55–90 ; Simona Slanička, « Das Loch in der Hose des Wildschweinjägers: Kleidersymbolik in den „Très Riches Heures du duc de Berry" und der französische Bürgerkrieg », dans Philipp Zitzlsperger (dir.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, Emsdetten / Berlin 2010 (Textile Studies, 1), p. 83–98.

656 Eberhard König, *Das Genie der Zeichnung. Ein unbekanntes Manuskript mit 30 großen Darstellungen von einem der Brüder Limburg – wohl im Auftrag des Herzogs von Berry für Louis d'Orléans & Valentina Visconti*, Ramsen 2016 (Illuminationen, 23), avec trad. angl. Le livre appartenait au marchand Heribert Tenschert. Cf. aussi Christine Seidel, « Images in Pen and Ink: Technical Remarks on the Drawn Van Lymborch Hours », dans *Maelwael van Lymborch Studies* 1, 2018, pp. 99–111.

en 2020[657]. L'exemplaire du *Livre des merveilles du monde* compilé par Jean de Mandeville peint vers 1410–1412 pour le duc de Bourgogne Jean sans Peur (1404–1419) fut plusieurs fois reproduit et commenté entre 1996 et 2022[658]. Le livre d'heures peint à Paris vers 1420 dit de Bedford, pour avoir appartenu au duc de Bedford, régent du royaume de France, a été étudié et publié en fac-similé en 2007[659]. Un *Roman d'Alexandre* peint à Paris vers 1420 le fut en 2014[660]. Un livre-diptyque unique en son genre, élaboré vers 1430 pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon (1419–1467) à partir d'une paire préexistante d'images de dévotion sur bois, à la base desquelles un manuscrit fut fixé, a été publié en 1991[661] et de même en 2006 les *Grandes Heures de Rohan* enluminées sans doute à Angers vers 1430–1435[662].

À propos de Jean Fouquet, après les livres de Paul Wescher en 1945, d'Eberhard König en 1982 et de Claude Schaefer en 1994[663], le diptyque peint vers 1452–1458 pour Étienne Chevalier, trésorier du roi Charles VII, provenant de la collégiale Notre-Dame de Melun et conservé à Anvers et Berlin, a fait l'objet d'une exposition à Berlin en 2017 avec un

657 Richard Kenneth Emmerson, *Die Apokalypse des Herzogs Jean de Berry. Kommentarband zur Faksimile-Edition der Handschrift MS M.133, Morgan Library & Museum, New York*, Simbach am Inn 2020.

658 François Avril, Marie-Thérèse Gousset, Jacques Monfrin, Jean Richard, Marie-Hélène Tesnière et Thomas Reimer, *Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris*, Lucerne 1996 ; François Avril, Marie-Thérèse Gousset et Marie-Hélène Tesnière, *Marco Polo. Le livre des merveilles : extrait du Livre des merveilles du monde (Ms. fr. 2810)*, Tournai 1999 ; trad. all. *Marco Polo. Das Buch der Wunder. Aus „Le livre des merveilles du monde", Ms. fr. 2810 der Bibliothèque Nationale de France, Paris*, Munich 1999 ; Eberhard König, Dieter Röschel et Gabriele Bartz, *Die Wunder der Erde: die Reisen des Ritters Jean de Mandeville. Paris, Bibliothèque nationale de France Fr. 2810, fol. 141–225*, Darmstadt 2022 ; trad. fr. *Le Livre des merveilles. Les Voyages du chevalier Jean de Mandeville*, Paris 2022.

659 Eberhard König, *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters*, Darmstadt 2007.

660 Joanna Fronska, Maud Pérez-Simon et Siegbert Himmelsbach, *Der Pariser Alexanderroman: Royal 20 B. XX, The British Library*, London, 2 vol., Lucerne 2014, avec trad. angl.

661 Otto Mazal et Dagmar Thoss, *Das Buchaltärchen Herzog Philipps des Guten von Burgund. Codex 1800 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, 2 vol., Lucerne 1991 (texte all. et fr.).

662 Eberhard König, *Die Grandes Heures de Rohan. Eine Hilfe zum Verständnis des Manuscrit latin 9471 der Bibliothèque Nationale de France*, Simbach am Inn 2006. Cf. déjà l'article de Heimann 1932 et sur un manuscrit apparenté id. 1937 (note 68).

663 Wescher 1945 (note 64) ; König 1982 (note 645) ; Schaefer 1994 (note 72). Cf. déjà id., « Fouquet "Le Jeune" en Italie », dans *Gazette des Beaux-Arts* 109=70, 1967, p. 189–212 ; id., « Le diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et à Berlin », dans *Jaarboek / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1975, p. 7–100 ; id., « Lemaire de Belges, Fouquet et maître Paoul Goybault : la peinture murale du Jugement Dernier de la Sainte-Chapelle de Châteaudun », dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1985, p. 249–263 ; id., « Jean Fouquet und die Mysterienspiele seiner Zeit: Bild und Wort im französischen Mittelalter », dans *Dezennium 3. VEB Verlag der Kunst, Dresden*, Dresde 1986, p. 45–78, puis id., « L'art et l'histoire : Étienne Chevalier commande au peintre Jean Fouquet le Diptyque de Melun », dans Yves Gallet (dir.), *Art et architecture à Melun au Moyen Âge*, Paris 2000, p. 293–300. Cf. aussi id., « Deux enluminures du maître de Jouvenel des Ursins à la "Biblioteca Nacional" de Lisbonne », dans *Arquivos do Centro cultural português 7*, 1973, p. 117–147 ; id., « Le maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf ?), illustrateur du "Speculum historiale" de Vincent de Beauvais (Ms. 126 de la Biblioteca Nacional à Lisbonne) », ibid. 8, 1974, p. 81–114.

catalogue dirigé par Stephan Kemperdick[664]. Le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* peint par Fouquet entre 1452 et 1460 a été reproduit et étudié en 1971 et 2018[665] et de même en 1987 les *Grandes Chroniques de France* qu'il enlumina vers 1455–1460[666], le rapport entre style et culture historique dans ce manuscrit étant étudié par Bernd Carqué dans un article de 2020[667].

La tradition manuscrite du *Décaméron* de Boccace, dans sa traduction française par Laurent de Premierfait en 1411–1414, a été étudiée dans sa thèse et un livre de 1999 par Christine Schwall-Hoummady, rassemblant 15 manuscrits et analysant la structure narrative de leurs images[668]. Le livre relatant en images le Pas de Saumur, tournoi donné par le duc René d'Anjou en 1446, a été présenté en 1998[669] et de même son roman allégorique, le *Livre du Cœur d'Amour épris*, peint par Barthélemy d'Eyck entre 1457 et 1470, en 1946, 1975 et 1996[670]. Christian Freigang a publié en 2005 et 2011 deux articles sur la

664 Stephan Kemperdick (dir.), *Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun*, cat. exp. Berlin, Gemäldegalerie, Petersberg 2017.

665 Claude Schaefer, préface de Charles Sterling, *« Les Heures d'Étienne Chevalier » de Jean Fouquet*, Paris 1971 ; version all. *Das Stundenbuch des Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly*, Munich / etc. 1971 (trad. de l'angl., également en danois, 1971–1972) ; id., « La conception du temps dans l'illustration du livre français de la seconde moitié du XV^e siècle. L'enluminure représentant l'adoration des mages des Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet », dans *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 83-2, 1976, p. 325–335 ; Eberhard König, *Das Stundenbuch des Étienne Chevalier*, 2 vol., Simbach am Inn 2018.

666 François Avril, Marie-Thérèse Gousset et Bernard Guenée, *Les Grandes chroniques de France. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures de Fouquet. Manuscrit français 6465 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris 1987 ; trad. all. *Jean Fouquet. Die Bilder der Grandes Chroniques de France. Mit der originalen Wiedergabe aller 51 Miniaturen von Manuscrit français 6465 der Bibliothèque Nationale in Paris*, Graz 1987.

667 Bernd Carqué, « Historisches Erzählen für den Königshof: zum Verhältnis von Stil und Geschichtskultur in Jean Fouquets *Grandes Chroniques de France* », dans Wolfgang Augustyn et Andrea Worm (dir.), *Visualisieren – Ordnen – Aktualisieren. Geschichtskonzepte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Bild*, Passau 2020 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 52), p. 435–457.

668 Christine Schwall-Hoummady, *Bilderzählung im 15. Jahrhundert: Boccaccios Decamerone in Frankreich*, Francfort sur le Main 1999 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte, 338).

669 N. Elagina, J. Malinin, T. Voronova et D. Zypkin, *Das Turnierbuch für René d'Anjou (Le Pas de Saumur). Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift Codex Fr. F. XIV. Nr. 4 der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg*, 2 vol., Graz / Moscou 1998 (Codices selecti, 104).

670 Ernst Trenkler, *Das Livre du cuer d'amours espris des Herzogs René von Anjou*, Vienne 1946 (Kunstdenkmäler, 1) (cf. aussi id., « Meisterwerke der französischen Buchmalerei in der Österreichischen Nationalbibliothek », dans *Nationalmusei årsbok* n.s. 17/18, 1947/1948, p. 1–38) ; Franz Unterkircher, *René d'Anjou. Vom liebentbrannten Herzen*, Graz 1975 ; Eberhard König, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996. Cf. aussi Liebreich 1938 (note 65) sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix-en-Provence attribué depuis à Barthélemy d'Eyck, et Svea Janzen, « „Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck" oder für die Wiederaufnahme einiger eingestellter Verfahren? », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78/1, 2015, p. 144–148. À propos d'un autre peintre actif en Provence, Bodo Brinkmann, « Ein Frühwerk von Josse Lieferinxe? », dans id. et Hartmut Krohm (dir.), *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout 2001, p. 33–40.

culture de cour sous René[671]. Le *Grand Armorial équestre de la Toison d'or*, lié au duché de Bourgogne pour la période allant de 1430 à 1461, fut présenté et commenté en 2018[672]. Le texte et les images d'un exemplaire du traité allégorique *Les douze dames de rhétorique*, par lequel George Chastelain, poète à la cour de Bourgogne, répondit dans le cadre d'un débat épistolaire des années 1460 à Jean Robertet, secrétaire du duc de Bourbon, sont étudiés par Karen Straub dans sa thèse et un livre de 2016 : formulant une théorie chrétienne des arts oratoires, ce livre a été enluminé à Bruges en 1467/1468[673]. Un manuscrit créé probablement vers 1465 à Bourges, contenant le *De Curialium miseriis* et l'*Historia de duobus amantibus*, textes rédigés vers 1444 par l'humaniste et diplomate Enea Silvio Piccolomini, a été présenté en 2016 dans un livre issu de sa thèse par Robert Schindler, qui identifie son commanditaire comme le jeune frère du roi Louis XI, Charles de France, dont il reconstitue la bibliothèque et l'intérêt pour les textes antiques[674]. L'*Épistre d'Othea* écrite vers 1400 par Christine de Pizan, présentée comme une lettre de la déesse Othéa envoyée au jeune Hector de Troie pour l'éduquer, fut richement enluminée dans la seconde moitié du XV^e siècle dans un manuscrit publié en 2009[675]. Dans un article de 2005, Antje-Fee Köllermann étudie la représentation de la dynastie des Montfort dans un missel des Carmes de Nantes, vers le troisième quart du XV^e siècle[676].

Les travaux de l'enlumineur Jean Colombe, actif à Bourges de 1462 à 1490, ont été étudiés par Claude Schaefer dans plusieurs articles entre 1971 et 1994[677], puis par Christine

671 Christian Freigang, « „Fantaisie et ymaginacion": Selbstreflexion von Höfischkeit am provençalischen Hof unter René I. », dans Freigang et Schmitt 2005 (note 106), p. 209–243 ; id., « Le tournoi idéal : la création du bon chevalier et la politique courtoise de René d'Anjou », dans Florence Bouchet (dir.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480)*, Turnhout 2011 (Texte, codex & contexte, 13), p. 179–196.

672 Michel Pastoureau et Jean-Charles de Castelbajac, *Le Grand Armorial équestre de la Toison d'or*, Paris 2017 ; trad. all. *Das große Wappenbuch der Ritter vom Goldenen Vlies*, Darmstadt 2018.

673 Karen Straub, *„Les douze dames de rhétorique" in Text und Bild. Allegorisches Manifest und literarische Debatte an den Höfen von Burgund und Bourbon*, Affalterbach 2016 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 15).

674 Robert Schindler, *Die bebilderte Enea Silvio Piccolomini-Handschrift des Charles de France. Ein Beitrag zur Buchmalerei in Bourges und zum Humanismus in Frankreich*, Turnhout 2016.

675 Siegbert Himmelsbach, Eberhard König (dir.), Dieter Röschel et Robert Schindler, *100 Bilder der Weisheit: Épistre Othea. Faksimile-Ed. (Ms 74G27, Königliche Bibliothek, Den Haag)*, Simbach am Inn 2009.

676 Antje-Fee Köllermann, « „Toutes ces chôses la (...) on les voit bien peintes et enluminées": die Dynastie der Montfort im Missale der Nanteser Karmeliter (Garrett MS. 40 der Universitätsbibliothek zu Princeton) », dans Freigang et Schmitt 2005 (note 106), p. 375–402.

677 Claude Schaefer, « Le livre d'Heures dit de Jacques Cœur de la Bibliothèque de Munich » dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1973, p. 143–156 ; id., « Un livre d'heures illustré par Jean Colombe à la Bibliothèque Laurentienne à Florence », dans *Gazette des Beaux-Arts* 82, 1973, p. 287–296 ; id., « Œuvres du début de la carrière de l'enlumineur Jean Colombe », dans *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry* 35, 1973, p. 45–57 ; id., « Les débuts de l'atelier de Jean Colombe : Jean Colombe et André Rousseau prêtre, libraire et "escrivain" », dans *Gazette des Beaux-Arts* 90, 1977, p. 137–150 ; id., « Un livre d'Heures de Jean Colombe ou de son atelier dans la Bibliothèque du Musée Condé », dans *Le Musée Condé* 15, 1978, p. 4–9 ; id., « Nouvelles observations au sujet des Heures de

Seidel dans sa thèse parue en 2017[678]. L'œuvre complet de Jean Poyer, fameux en son temps, actif à Tours à la fin du XV^e siècle, qui livra aussi peintures sur panneau, dessins, projets de vitraux et dont certaines compositions furent gravées à Paris, est reconstitué par Mara Hofmann dans sa thèse publiée en 2004[679]. Le livre d'heures peint par Poyer vers 1485 vraisemblablement pour Guillaume Briçonnet, qui fut trésorier de France, a été publié en fac-similé commenté en 2020[680]. Le vitrail de l'apocalypse créé vers 1490 pour la façade ouest de la Sainte-Chapelle à Paris a été conçu par un artiste par ailleurs enlumineur et qui œuvra aussi pour des livres imprimés, comme l'a montré Ina Nettkoven en 2004 à partir de sa thèse. Elle a consacré un autre ouvrage en 2016 au livre d'heures peint vers 1490 pour le roi Charles VIII[681]. Caroline Zöhl a

Louis de Laval », dans *Arts de l'Ouest. Études et documents* 1-2, 1980, p. 33–68 ; id., « Autour des Heures de Laval. Les activités de l'atelier de Jean Colombe après 1470 », dans Peter Rolfe Monks et Douglas David Roy Owen (dir.), *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation: Studies for Keith Val Sinclair*, Leyde 1994, p. 157–175. Cf. aussi id., « Die Romuléon Handschrift (78 D 10) des Berliner Kupferstichkabinetts », dans *Jahrbuch der Berliner Museen* 23, 1981, p. 125–178.

678 Christine Seidel, *Zwischen Tradition und Innovation: die Anfänge des Buchmalers Jean Colombe und die Kunst in Bourges zur Zeit Karls VII. von Frankreich*, Simbach am Inn 2017. Cf. aussi id., « Un livre d'heures berruyer inédit du milieu du XV^e siècle », dans *Art de l'enluminure* 48, 2014, p. 2–24 ; id., « Tradition and Innovation in the Work of Jean Colombe: The Usage of Models in Late 15th Century French Manuscript illumination », dans Monika E. Müller (dir.), *The Use of Models in Medieval Book Painting*, Newcastle upon Tyne 2014, p. 137–166 ; id., « Les débuts de Jean Colombe », dans Frédéric Elsig (dir.), *Peindre à Bourges aux XV^e–XVI^e siècles*, Cinisello Balsamo / Milan 2018 (Biblioteca d'arte, 58), p. 100–113 ; id., « Picturing and Collecting Virgil in Mid-Fifteenth Century France », dans Jeffrey F. Hamburger, Lisa Fagin Davis, Anne-Marie Eze, Nancy Netzer et William P. Stoneman (dir.), *Beyond Words: New Research on Manuscripts in Boston Collections*, Toronto 2021 (Text, Image, Context, 8), p. 99–113 ; id. et Nicholas Herman (dir.), *French Painting ca. 1500: New Discoveries, New Approaches*, Turnhout 2018 (Ars nova, 18).

679 Mara Hofmann, *Jean Poyer: das Gesamtwerk*, Turnhout 2004 (Ars nova, 7). Cf. aussi id., « Le Maître des Missels della Rovere et les ateliers tourangeaux », dans *Art de l'enluminure* 6, 2003, p. 34–60 ; id., « Jean Poyer im Spektrum seiner Auftraggeber », dans Freigang et Schmitt 2005 (note 106), p. 123–138 ; id., « Haincelin de Haguenau et l'acanthe à Paris », dans id. et Caroline Zöhl (dir.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril. À l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin*, Turnhout / Paris 2007 (Ars nova, 15), p. 98–109 ; id., « Jean Poyer et Jean Bourdichon : peintres de retables à Tours vers la fin du XV^e siècle », dans *Art sacré* 24, 2007, p. 190–205 ; id., « Miniaturen in Inkunabeln: die Grandes Heures des Pariser Verlegers Anthoine Vérard », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 58, 2009, p. 183–203 ; id., « La décoration secondaire dans les manuscrits français : Paris entre 1380 et 1420–1430 », dans Claudia Rabel (dir.), *Le manuscrit enluminé. Études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, Paris 2014 (Cahiers du Léopard d'Or, 16), p. 75–99 ; id., « Un chef-d'œuvre de Jean Poyer peu connu : les "Heures Petau" de la collection Weiller », dans Marion Boudon-Machuel et Pascale Charron (dir.), *Art et societé à Tours au début de la Renaissance*, Turnhout 2016, p. 115–127.

680 Mara Hofmann, Christine Seidel et Pierre-Gilles Girault, *Das Briçonnet-Stundenbuch. Faksimile-Edition der Handschrift Ms. 78, Teylers Museum, Haarlem*, 2 vol., Lucerne 2020.

681 Ina Nettkoven, *Die Apokalypsenrose der Sainte-Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Turnhout 2004 ; id., *J'aime tant fort une. Das Stundenbuch des Königs Charles VIII*, Munich 2016.

étudié Jean Pichore, enlumineur, graveur et éditeur à Paris vers 1500, dans sa thèse et son livre de 2004[682].

Si la numérisation facilite l'étude des manuscrits, celle-ci fut longtemps et reste souvent liée à leur reproduction matérielle, bien plus coûteuse, en fac-similés généralement commentés[683]. Plusieurs éditeurs germanophones s'y consacrent ; leur production est mentionnée ci-dessus. La Wissenschaftliche Buchgesellschaft, dont le siège fut bientôt à Darmstadt, a été fondée en 1949 pour reproduire des ouvrages scientifiques et reconstituer les bibliothèques détruites durant la seconde guerre mondiale : l'expertise technique acquise dans ce but fut ensuite appliquée aux manuscrits. Créée la même année à Graz en Autriche avec une intention identique, l'Akademische Druck- und Verlagsanstalt inaugura en 1960 sa série *Codices selecti* et en 1991 sa collection « Glanzlichter der Buchkunst ». La maison d'édition Müller & Schindler a été fondée à Stuttgart en 1965 directement pour reproduire des manuscrits médiévaux et de même le Faksimile Verlag à Lucerne en 1974, puis le Quaternio Verlag toujours à Lucerne en 2009[684].

Objets précieux

À propos de l'époque mérovingienne, les œuvres d'Éloi (vers 588–660), orfèvre, monnayeur et trésorier du roi Dagobert I[er], conservées ou simplement mentionnées et parfois seulement attribuées au cours du Moyen Âge à l'artiste tenu pour saint, ont été réunies par Hayo Vierck dans un article de 1974[685]. Parmi celles qui sont sûres, le calice de Chelles a fait l'objet d'un dossier interdisciplinaire dans la *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* en 2019, avec reconstitution numérique en trois dimensions[686]. Initiée lors d'une

682 Caroline Zöhl, *Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*, Turnhout 2004 (Ars nova, 8). Cf. aussi id., « Miniaturen und Altarretabel zwischen Allegorie und Emblem. Die Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens », dans Hofmann et Zöhl 2007 (note 679), p. 405–423 ; trad. fr. « Retables et miniatures des chants royaux du Puy de Notre-Dame d'Amiens : iconographie et fonction », dans *Art sacré* 24, 2007, p. 206–223 ; id., « Die Rolle von Buchmalerei und Marginalien in den Dekorordnungen des Pariser Stundenbuchdrucks », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 58, 2009, 161–182.

683 L'histoire des fac-similés, de leurs enjeux intellectuels et sociaux, économiques et techniques est à écrire. De 1600 à 1850 environ, Andrea Worm, « Mittelalterliche Buchmalerei im Spiegel neuzeitlicher Publikationen », dans Carqué, Mondini et Noell 2006 (note 357), vol. 1, p. 153–214.

684 Cf. les sites web de ces maisons d'édition. La plupart des titres concernant la France avant 1500 sont cités ci-dessus.

685 Hayo Vierck, « Werke des Eligius », dans Georg Nossack et Günter Ulbert (dir.), *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, 2 vol., Munich 1974 (Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte. Ergänzungsband, 1), p. 309–380.

686 Des résumés français et anglais accompagnent certains articles. Egon Wamers, « Neue historische und antiquarische Beiträge zu Balthilde und Eligius: Abschluss eines Forschungsprojekts », dans *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 47, 2019, p. 1–5 ; Renate Prochno-Schinkel, « Der Kelch

exposition de Francfort sur le Main en 2012 sur les tombes de reines mérovingiennes à Cologne, Saint-Denis, Chelles et Francfort[687], cette enquête s'étend à la « chemise de sainte Bathilde », épouse du roi Clovis II, fondatrice vers 660 de l'abbaye de Chelles où elle fut enterrée vers 680. L'étude de son décor de lin brodé a permis une suggestion de reconstitution dans l'état original[688].

Comme pour les enluminures carolingiennes, le Deutscher Verein für Kunstwissenschaft avait initié un corpus des ivoires sculptés dont l'ampleur dépasse les frontières allemandes, avec quatre premiers volumes des empereurs carolingiens à l'époque romane publiés par Adolph Goldschmidt de 1914 à 1926. Ce recueil fondateur fut complété par Rainer Kahsnitz dans deux articles en 2010 et 2014[689]. Plus généralement, le livre de synthèse sur les ivoires du Moyen Âge par Danielle Gaborit-Chopin fut traduit dès sa parution en 1978[690]. Les ivoires carolingiens de Metz, surtout, ont fait l'objet de plusieurs publications. Le groupe dit ancien, vers le milieu du IX^e^ siècle, est présenté dans la thèse de Margret Ribbert parue en 1992[691] et par Martin Büchsel dans une monographie de 1994 sur les plaques d'une reliure conservée à Francfort puis dans un

von Chelles: Forschungsgeschichte und Legendenbildung », ibid., p. 63–90 ; Stephan Patscher, « Überlegungen zur Herstellungstechnik des sogenannten „Eligius-Kelches" aus Chelles », ibid., p. 91–109 ; Egon Wamers, « Überlegungen zum Eligius-Kelches von Chelles: Rekonstruktion, Ikonografie, Urheberschaft », ibid., p. 111–119 ; Egon Wamers, « Ein Mainzer Silberbecher aus der Werkstatt des Eligius? », ibid., p. 121–143.

687 Egon Wamers et Patrick Périn (dir.), *Königinnen der Merowinger. Adelsgräber aus den Kirchen von Köln, Saint-Denis, Chelles und Frankfurt am Main*, cat. exp. Francfort sur le Main, Archäologisches Museum / Cologne, Domschatzkammer, Ratisbonne 2012. Cf. déjà Michael Müller-Wille, *Drei Frauengräber der jüngeren Merowingerzeit in den irofränkischen Klöstern von Jouarre, Chelles und Nivelles. Archäologisch-historische Überlieferung und geistiger Hintergrund*, Göttingen 1999.

688 Martina Hartmann, « Die schriftliche Überlieferung zu Königin Bathilde », dans *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 47, 2019, p. 7–12 ; Wolfgang Fels, « Leben und Umbettung der heiligen Balthilde: Übersetzung der Viten A und B sowie der Translatio », ibid., p. 13–30 ; Anja Bayer, Caroline Vogt, « Neue textilkundliche Untersuchungen am sogenannten „Hemd der Bathilde" », ibid., p. 31–52 ; Egon Wamers, « Adoratio crucis: die neuen textilkundlichen Untersuchungen am „Hemd der Balthilde" und Überlegungen zu seiner Ikonografie und Funktion », ibid., p. 53–62. Cf. aussi Carsten Juwig, « Die Gewandreliquie der heiligen Bathilde: Überlegungen zu ihrem Bildstatus und Funktionskontext », dans id. et Catrin Kost (dir.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, Münster 2010 (Tübinger Archäologische Taschenbücher, 8), p. 197–222.

689 Rainer Kahsnitz, « „Die Elfenbeinskulpturen der Adagruppe": hundert Jahre nach Adolph Goldschmidt, Versuch einer Bilanz der Forschung zu den Elfenbeinen Goldschmidt I, 1–39 », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 64, 2010, p. 9–172 ; id., « Goldschmidt Addenda, Teil I: Nachträge zu den Bänden I–III des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt », ibid. 68, 2014, p. 9–78.

690 Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg 1978 ; trad. all. *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978.

691 Margret Ribbert, *Untersuchungen zu den Elfenbeinarbeiten der älteren Metzer Gruppe*, Witterschlick / Bonn 1992 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 7).

article de 1997[692]. Quand le trône sans doute fait pour Charles le Chauve à Metz vers 870 et conservé à Saint-Pierre de Rome put être étudié en 1968, Florentine Mütherich s'est chargée d'un article sur les ivoires[693]. Michael Peter examine dans un article de 1999 un coffret à thème astrologique créé dans le même contexte, aujourd'hui à Quedlinbourg[694]. J'ai suggéré dans un autre en 2021 qu'un peigne d'ivoire orné d'une crucifixion, au Museum Schnütgen de Cologne, fut conçu pour le couronnement de Charles le Chauve à Metz en 869[695].

La statuette de bronze dite « de Charlemagne » conservée au musée du Louvre, sans doute une création messine de même date représentant Charles le Chauve[696], a été étudiée par Florentine Mütherich dans des articles de 1965 et 1973[697]. Présentée à l'exposition universelle de 1867 alors qu'elle appartenait à une collectionneuse anglaise, la statuette fut achetée par la ville de Paris qui l'exposa à l'hôtel de ville. Vint la défaite de la France face à la Prusse en 1870, puis durant la Commune de Paris l'incendie du bâtiment qui endommagea la statuette. La même année, Metz rejoignit l'Empire allemand, jusqu'en 1918. Restant propriété de la ville de Paris, la statuette fut déposée par le musée Carnavalet au Louvre en 1934, ce qui renforça encore sa popularité. Dans un article de 2008, Achim T. Hack retrace ces évènements et montre leur influence sur le débat scientifique : le maintien de l'attribution à Charlemagne, attestée dès le XVI[e] siècle à la cathédrale de Metz mais aucunement assurée, fut lié à l'instrumentalisation de l'empereur carolingien dans les rapports franco-allemands[698].

---

692 Martin Büchsel, *Das Zeugnis des Johannes*, Francfort sur le Main 1994 (Liebieghaus-Monographie, 16) ; id., « Antikenrezeption und Kompositionsweise der Älteren Metzer Schule », dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50, 1997, p. 9–44.

693 Florentine Mütherich, « Der Elfenbeinschmuck des Thrones », dans Michele Maccarrone et al., *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, Rome 1971 (Atti della R. Accademia dei Lincei, Serie terza, Memorie ser. in 4, 10 / Memorie. Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 10), p. 253–273. Sur les recherches ultérieures, cf. Kahsnitz 2010 (note 689), p. 21–31.

694 Michael Peter, « Das karolingische Elfenbeinkästchen im Schatz der Quedlinburger Stiftskirche », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53, 1998/1999, p. 53–92.

695 Philippe Cordez, « Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme », dans id. et Ivan Foletti (dir.), *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* 8/1, 2021, p. 102–131.

696 En dernier lieu, avec des arguments complémentaires : ibid., p. 118–119.

697 Florentine Mütherich, « Die Reiterstatuette aus der Metzer Kathedrale », dans Kurt Martin et Halldor Soehner (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, Munich 1965, p. 9–16 ; id., « Bemerkungen zur Metzer Reiterstatuette », dans Vladimir Milojčić (dir.), *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, Mayence 1973 (Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur, 3), p. 39–43.

698 Achim T. Hack, « Karl der Große hoch zu Ross: zur Geschichte einer (historisch falschen) Bildtradition », dans *Francia* 35, 2008, p. 349–380. Cf. aussi sur Charlemagne mon article dans le présent volume.

Le trône dit « de Dagobert » provenant de l'abbaye de Saint-Denis et conservé à la Bibliothèque nationale de France est étudié dans des articles de Konrad Weidemann et d'Hilmar Staude en 1977[699] puis avec ses modifications et interprétations par Katharina Corsepius en 2004[700]. Le reliquaire anthropomorphe de sainte Foy de Conques, pour l'essentiel du IXe siècle et des alentours de l'an mil, est au centre d'un livre publié par Beate Fricke en 2007 à propos des débats du haut Moyen Âge sur les images[701]. Détruite en 1792, la statue de la Vierge de Clermont fut peu après sa création au milieu du Xe siècle la protagoniste d'un récit de vision examiné par Rebecca Müller dans un article de 2010[702].

L'antependium d'or du début du XIe siècle provenant de la cathédrale de Bâle conservé depuis 1854 au musée de Cluny, dont les nazis voulurent s'emparer pendant la guerre[703], fut prêté dès 1956 pour une exposition au musée historique de Bâle. Il a fait l'objet de la thèse de Tilmann Buddensieg publiée sous forme d'article en 1957 et a régulièrement été étudié depuis, jusqu'à une nouvelle exposition à Bâle et à un livret trilingue en 2019[704].

699 Konrad Weidemann, « Zur Geschichte der Erforschung des Dagobert-Thrones », dans *Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz* 23/24, 1976/1977, p. 257–260 ; id., « Untersuchungen zur Ornamentik und Datierung des Dagobert-Thrones », ibid., p. 267–274 ; Hilmar Staude, « Untersuchungen zur Mechanik und technischen Geschichte des Dagobert-Thrones », ibid., p. 261–266.

700 Katharina Corsepius, « Der Dagobertthron in Saint-Denis als „profane Reliquie" », dans id., Mondini, Senekovic, Sibillano et Vitali 2004 (note 409), p. 139–151.

701 Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Munich 2007 ; trad. angl. *Fallen Idols, Risen saints. Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*, Turnhout 2015 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 7).

702 Rebecca Müller, « Das geträumte Bild: die Marienstatue in Clermont. Mit einer Übersetzung der *visio Rotberti* », dans Büchsel et Müller 2010 (note 290), p. 99–132.

703 Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite. 1940–1944*, Paris 1993 ; 2010, p. 40–43 ; Elizabeth Karlsgodt, *Defending National Treasures. French Art and Heritage Under Vichy*, Redwood City 2011, p. 249–253.

704 Hans Reinhardt, *Der Basler Münsterschatz*, cat. exp. Bâle, Barfüsserkirche, Bâle 1956 (Schriften des Historischen Museums Basel, 2), nº 1, p. 7 et 11–13 ; Tilmann Buddensieg, « Die Basler Altartafel Heinrichs II. », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 19, 1957, p. 133–192 ; Hans F. Haefele, « Die metrische Inschrift auf der Altartafel Heinrichs II. », dans *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 56, 1957, p. 25–34 ; Joachim Wollasch, « Bemerkungen zur Goldenen Altartafel von Basel », dans Christel Meier und Uwe Ruberg (dir.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, p. 383–407 ; Julia Gauss, « Zur Bestimmung und Herkunft der Basler Goldenen Altartafel. Eine Hypothese », dans *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 81, 1981, p. 5–24 ; Burkard von Roda, *Die Goldene Altartafel*, Bâle 1999 (Basler Kostbarkeiten, 20) ; plusieurs textes dans Brigitte Meles (dir.), *Der Basler Münsterschatz*, cat. exp. Bâle, Historisches Museum Basel / New York, Metropolitan Museum of Art / Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Bâle 2001 ; Hermann Fillitz, « Die Basler Altartafel: eine Stiftung Kaiser Heinrichs II.? », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 61, 2007, p. 9–23 ; plusieurs contributions à Marc Fehlmann, Michael Matzke et Sabine Söll-Tauchert (dir.), *Gold & Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II.*, cat. exp. Bâle, Historisches Museum Basel im Kunstmuseum Basel, Munich 2019 ; Sabine Söll-Tauchert, Christine Descatoire, Julie Schröter, Juliette Zelinsky et Anne-Marie Geffroy, *Die Goldene Altartafel aus dem Basler Münsterschatz / Le devant d'autel en or du trésor de la cathédrale de Bâle / The Golden Altar Frontal from the Basel Cathedral Treasury*, Bâle 2019.

La broderie de Bayeux, réalisée dans les années 1070 ou 1080 et qui pendant l'occupation avait attiré une attention soutenue de la part des nazis, a été régulièrement reproduite entre 1947 et 2018[705] et étudiée sous divers aspects dans une quinzaine d'articles[706].

La synthèse de Marie-Madeleine Gauthier sur les reliquaires et les routes de pèlerinage est parue en traduction allemande dès 1983[707]. Heide Buschhausen, après sa thèse inédite

705 Cf. note 23 ; André Lejard, *La tapisserie de Bayeux*, Lausanne 1947 ; trad. all. *Der Bildteppich von Bayeux*, Sarrebruck 1947 ; Frank M. Stenton et al., *Der Wandteppich von Bayeux. Ein Hauptwerk mittelalterlicher Kunst. Gesamtwiedergabe auf 71 Tafeln*, Cologne 1957 (trad. de l'angl.) ; Anna Maria Cetto, *Der Wandteppich von Bayeux*, Berne 1969 (Orbis pictus, 53) ; David M. Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, Francfort sur le Main 1985 (trad. de l'angl.) ; Mogens Rud, *Der Teppich von Bayeux und die Schlacht bei Hastings 1066. Die vollständige, farbige Wiedergabe des wichtigsten Ereignisses der späten Wikingerzeit*, Copenhague 1992 (trad. du danois) ; Wolfgang Grape, *Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen*, Munich 1994 ; Ulrich Kuder, *Der Teppich von Bayeux oder: Wer hatte die Fäden in der Hand?*, Francfort sur le Main 1994 (Kunststück, 1890) ; Pierre Bouet et François Neveux, *La « Tapisserie de Bayeux » : révélations et mystères d'une broderie du Moyen Âge*, Rennes 2013 ; trad. fr. *Der Teppich von Bayeux. Ein mittelalterliches Meisterwerk*, Darmstadt 2018.

706 Cf. Richard Drögereit, « Bemerkungen zum Bayeux-Teppich », dans *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Richard Geschichtsforschung* 70, 1962, p. 257–293 ; Hermann Hinz, « Zu zwei Darstellungen auf dem Teppich von Bayeux », dans *Château Gaillard. Études de castellologie médiévale* 6, 1973, p. 107–120 ; Otto Karl Werckmeister, « The Political Ideology of the Bayeux Tapestry », dans *Studi medievali* 3e sér. 17, 1976, p. 535–595 ; Sabine Teubner-Schoebel, « Das Zusammenwirken von Schrift und Bild auf dem Teppich von Bayeux », dans Franz Neiske, Dietrich W. Poeck et Mechthild Sandmann (dir.), *Vinculum Societatis. Joachim Wollasch zum 60. Geburtstag*, Sigmaringendorf 1991, p. 314–325 ; Andreas Kuhn, « Der Teppich von Bayeux in seinen Gebärden: Versuch einer Deutung », dans *Studi medievali* 3e sér. 33, 1992/1, p. 1–71 ; Werner Telesko, « Bildgeschichte und Geschichtsbild. Untersuchungen zur Vorbildlichkeit christologischer Bildtypen vom „Teppich von Bayeux" bis zur „Historia Troiana" », dans Manfred Bietak (dir.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter*, Vienne 2002, p. 201–225 ; Ulrich Kuder, « Der Teppich von Bayeux: Bildgeschichte und Geschichtsbild », dans Christina Jostkleigrewe, Christian Klein, Kathrin Priezel, Peter F. Saeverin et Holger Südkamp (dir.), *Geschichtsbilder. Konstruktion, Reflexion, Transformation*, Cologne / etc. 2005 (Europäische Geschichtsdarstellungen, 7), p. 3–29 ; Werner Telesko, « Probleme der hochmittelalterlichen Ekphrasis am Beispiel des „Teppichs von Bayeux" », dans Christine Ratkowitsch (dir.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, Vienne 2006 (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 735), p. 43–54 ; Egon Wamers (dir.), *Die letzten Wikinger. Der Teppich von Bayeux und die Archäologie / Les derniers Vikings. La tapisserie de Bayeux et l'archéologie*, cat. exp. Francfort sur le Main, Archäologisches Museum, Francfort sur le Main 2009 ; Peter K. Klein, « The Meaning of the Fables in the Bayeux Tapestry », dans Julian M. Luxford et M. A. Michael (dir.), *Tributes to Nigel Morgan. Contexts of Medieval Art: Images, Objects and Ideas*, Turnhout 2010, p. 335–347 ; id., « The Borders of the Bayeux Tapestry: Visual Gloss or Marginal Images? », dans Alcoy et Allios 2012 (note 197), p. 626–642 ; Cornelia Logemann, « Gestickte Geschichte: der „Teppich von Bayeux" als Visualisierung zeitgenössischer Ereignisse », dans Uwe Fleckner (dir.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014 (Studien aus dem Warburg-Haus, 13), p. 29–40 ; Ulrich Kuder, « Usurpation und Interpretation am Beispiel des Teppichs von Bayeux », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 71, 2017, p. 137–176.

707 Marie-Madeleine Gauthier, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983 ; trad. all. *Straßen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenbourg 1983.

sur les émaux de la cathédrale de Troyes, étudia le développement des images typologiques sur les instruments de culte émaillés dans des articles de 1979 et 1982, du pied de la croix monumentale érigée par Suger à Saint-Denis en 1145–1447, notamment, à des réalisations à Troyes, en France du nord et en région mosane[708]. Les émaux de Limoges ont fait l'objet de publications selon leurs lieux de conservation : Aix-la-Chapelle pour Peter Bloch en 1965, Spire pour Urd Dagmar Vaelske en 1993, Sarrebruck pour Christof Trepesch en 1999, Cologne pour Eva Maria Becher en 2000, Bartholomäberg pour Beatrice Zamora en 2002. Suivirent les onze objets de la fondation Abegg près de Berne, datés entre 1120 et 1260, étudiés par Michael Peter dans un catalogue de 2011[709]. Au musée de Cluny, le retable de la Pentecôte de l'abbaye de Stavelot (Belgique) a inspiré un article à Peter Bloch en 1966[710].

La mise en scène à la Sainte-Chapelle de Paris des reliques venues de Constantinople acquises par Louis IX entre 1239 et 1247 est étudiée par Barbara Schellewald dans un article de 2010[711]. Conservé à Assise, le reliquaire de la Passion avec saint François et sainte Claire créé vers 1280–1300 sans doute à Paris l'a été par Silke Tammen en 2008[712]. Un polyptique reliquaire d'or, cristal, rubis et perles présentant notamment 22 reliques issues de la Sainte-Chapelle, commandé vraisemblablement entre 1368 et

708 Heide Buschhausen, *Die maasländischen Emailtafeln im Schatz der Kathedrale zu Troyes (Aube)*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1972 ; id., « Studien zu den typologischen Kreuzen der Ile-de-France und des Maaslandes », dans Haussherr et Väterlein 1977–1979 (note 38), vol. 5, p. 247–277 ; id., « Saint-Denis und Troyes: die Anfänge der typologischen Bilder auf emaillierten Kultgeräten des 12. Jahrhunderts », dans Arne Effenberger (dir.), *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, Berlin 1982 (Schriften der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, 1), p. 114–132.

709 Peter Bloch, « Ein Vortragekreuz aus Limoges in Aachener Privatbesitz », dans *Aachener Kunstblätter* 30, 1965, p. 20–24 ; Urd Dagmar Vaelske, *Reliquiar aus Limoges*, Spire 1993 (Werke / Historisches Museum der Pfalz Speyer) ; Christof Trepesch, « Zur Komposition romanischer Kreuzigungsdarstellungen: die Kruzifixe aus Limoges im Saarland Museum », dans Embach, Gerhardt, Schommers, Schmid et Stork 1999 (note 621), p. 659–674 ; Eva Maria Becher, « Das Vortragekreuz mit Limoges-Emails im Kölner Domschatz », dans *Kölner Domblatt* 65, 2000, p. 43–84 ; Beatrice Zamora, « Zur Restaurierung des Limosiner Emailkreuzes aus der Pfarrkirche Bartholomäberg (Vbg.) », dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 56, 2002, p. 305–315 ; Michael Peter, *Mittelalterliche Emailarbeiten aus Limoges*, Berne 2011 (Monographien der Abegg-Stiftung Bern, 16).

710 Peter Bloch, « Ekklesia und Domus Sapientiae: zur Ikonographie des Pfingst-Retabels im Cluny-Museum », dans Paul Wilpert et Willehad Paul Eckert (dir.), *Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*, Berlin 1966 (Miscellanea mediaevalia, 4), p. 370–381.

711 Barbara Schellewald, « Konstantinopel-Paris: ein Schatz im neuen Gewand », dans Ulrike Wendland (dir.), *… das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Ratisbonne 2010 (Arbeitsberichte / Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, 9), p. 161–180.

712 Silke Tammen, « Bild, Reliquie und Ornament: Das Reliquiar des Ungenähten Rocks aus dem Schatz von San Francesco in Assisi und die vielschichtige Visualität spätmittelalterlicher Christusreliquiare », dans Gottfried Boehm, Birgit Mersmann et Christian Spies (dir.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Munich / etc. 2008, p. 224–246.

1371 par Charles V qui l'offrit au duc Louis d'Anjou son frère, est l'objet d'un article de Beate Fricke en 2011[713].

Peter Cornelius Claussen a étudié dans un article de 1978 le diptyque d'ivoire des Nicomaque et des Symmaque, créé à Rome aux alentours de 400, avec sa monture perdue du XIII^e siècle, réalisée alors qu'il appartenait à l'abbaye Notre-Dame de Montier-en-Der[714]. En 1978 aussi, il publiait un autre article sur la structure des ateliers d'orfèvres à propos de plusieurs grandes châsses, dont celle de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris, créée au XIII^e siècle et détruite en 1793[715]. Une autre, créée entre 1272 et 1298 pour la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles en Belgique, était la châsse de sainte Gertrude, dont le décor empruntait beaucoup à l'architecture des cathédrales françaises. Avec trois mètres de long environ et 80 kilos d'argent, elle fut sans doute la plus grande de son temps, jusqu'au bombardement allemand de 1940 – la Belgique était encore neutre – qui n'en laissa que des fragments au poids réduit de moitié. Alors que la châsse de Nivelles avait peu été étudiée, ces restes firent l'objet d'une double exposition à Cologne et Paris en 1995 et 1996, orchestrée avec les partenaires belges par Hiltrud Westermann-Angerhausen et Viviane Huchard. Les mots trésor, ruines et Europe dans le titre de l'exposition au Schnütgen-Museum mettaient en avant le drame récent et la signification politique du projet, avec une mise en scène en ce sens. La version du musée de Cluny était plus retenue[716].

L'évolution stylistique des sceaux parisiens entre 1270 et 1340 fut en 1986 le thème de la thèse inédite de Christine Anderle[717]. Une collection de 434 enseignes de pèlerinage et signes profanes en alliage de plomb et d'étain, des XIV^e et XV^e siècles pour l'essentiel, la plus importante provenant de France avec celle du musée de Cluny, est conservée au musée des arts décoratifs et au musée national de Prague : son catalogue fut publié en 2012 par Hartmut Kühne, Carina Brumme et Helena Koenigsmarková[718].

713 L'objet fut monté en 1501 à Florence dans un reliquaire plus grand. Beate Fricke, « Reliquien und Reproduktion: zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris) im „Reliquiario del Libretto" (Florenz) von 1501 », dans Jörg Probst (dir.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, Berlin 2011, p. 34–55.

714 Peter Cornelius Claussen, « Das Reliquiar von Montier-en-Der: ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung », dans *Pantheon* 36, 1978, p. 308–319.

715 Peter Cornelius Claussen, « Goldschmiede des Mittelalters: Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt am Beispiel der Schreine von Sainte-Geneviève in Paris, Westminster Abbey in London, St. Gertrud in Nivelles und St. John in Beverley », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 32, 1978, p. 46–86.

716 Hiltrud Westermann-Angerhausen (dir.), *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, cat. exp. Cologne, Schnütgen-Museum, Cologne 1995 ; version fr. Viviane Huchard (dir.), *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, cat. exp. Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny, Paris 1996. Sur l'exposition, Hiltrud Westermann-Angerhausen, « Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik – Geschichte einer Ausstellung », dans *Das Münster*, 73/1, 2020, p. 17–20.

717 Christine Anderle, *Die Pariser Siegel aus der Zeit zwischen 1270 und 1330/40. Ihre stilistische Entwicklung im Verhältnis zum Stilwandel der Pariser Kunst*, thèse, Universität Wien, Vienne, 1986.

718 Hartmut Kühne, Carina Brumme et Helena Koenigsmarková, préface de Jean-Claude Schmitt, *Jung-*

Le « petit cheval d'or », important joyau parisien et image de dévotion mariale commandée par la reine de France Isabeau de Bavière pour l'offrir en étrennes, le 1er janvier 1405, à son époux Charles VI, fut mis en gage peu de mois plus tard auprès du duc Louis de Bavière. À Altötting depuis 1509, il a fait l'objet d'une exposition du musée national bavarois de Munich en 1995 et d'un catalogue dirigé par Reinhold Baumstark[719]. La pratique du don d'étrennes à la cour de Charles VI (1380–1422) est étudiée par l'historien Jan Hirschbiegel dans un livre de 2003, issu de sa thèse[720]. Les émaux sur ronde-bosse d'or en France vers 1400 ont donné lieu à un article de Theodor Müller et Erich Steingräber en 1954[721]. Le thème fut élargi à l'argent, aux Pays-Bas méridionaux et à la fin du Moyen Âge dans la thèse inédite de Renate Eikelmann en 1984[722]. Seize agrafes franco-bourguignonnes émaillées sur rond-bosse d'or, datées entre 1360 et 1400, à la cathédrale d'Essen, sont l'objet d'un article de Birgit Franke en 2007[723]. Dérivée de l'émail sur ronde-bosse, la peinture en couches translucides d'émail fut développée dans la première moitié du XVe siècle auprès des cours Valois en France et dans les Pays-Bas du Sud. En témoigne notamment un coffret daté vers 1410–1420, à la cathédrale de Ratisbonne, exposé à Munich en 1992 et étudié avec d'autres objets de même technique dans le catalogue dirigé par Reinhold Baumstark[724]. Beate Fricke revient sur cette technique dans un article de 2015[725].

---

frauen, Engel, Phallustiere. Die Sammlung mittelalterlicher französischer Pilgerzeichen des Kunstgewerbemuseums in Prag und des Nationalmuseums Prag, Berlin 2012.

719 Reinhold Baumstark (dir.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, cat. exp. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Munich 1995. Cf. aussi Hanns Swarzenski, « Das golden Rössl von Altötting besucht Étienne Chevalier », dans Crosby et Chastel 1981 (note 630), p. 287–292. Depuis la fin du XVe siècle, Altötting est le lieu d'un important pèlerinage à une image miraculeuse de la Vierge : cette concurrence peut expliquer que la figure annexe d'un cheval ait donné son nom de convention à l'objet parisien.

720 Jan Hirschbiegel, *Étrennes. Untersuchung zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422)*, Munich 2003 (Pariser Historische Studien, 60).

721 Theodor Müller et Erich Steingräber, « Die französische Goldemailplastik um 1400 », dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 5, 1954/3, 29–79.

722 Renate Eikelmann, *Franko-flämische Emailplastik des Spätmittelalters*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 1984. Voir id., « Orientalisches Emailglas als Vorbild für den westlichen Goldschmied », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 3, 1987, p. 243–252, et ses contributions à Baumstark 1995 (note 719) et id. (dir.), *Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis*, cat. exp. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Munich 1992.

723 Birgit Franke, « Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz », dans Birgitta Falk, Thomas Schilp et Michael Schlagheck (dir.), *… wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift*, Essen 2007 (Essener Forschungen zum Frauenstift, 5), p. 215–241.

724 Baumstark 1992 (note 722).

725 Beate Fricke, « Maleremail: Ursprung und Funkensprung zwischen syrischem Emailglas und Lasurmalerei », dans Magdalena Bushart et Henrike Haug (dir.), *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, Cologne / Weimar / Vienne 2015, p. 137–152.

La tenture de l'apocalypse tissée à Paris pour le duc Louis I[er] d'Anjou entre 1373–1377 et 1382, conservée à Angers, fut exposée à Bâle dès 1951 et publiée plusieurs fois entre 1972 et 2008[726]. Déterminer les lieux de production des tapisseries du XV[e] siècle est généralement impossible : souvent fabriquées à Arras, Tournai ou Bruxelles au nord du duché de Bourgogne, elles furent parfois conçues ailleurs et on les qualifie de « franco-flamandes ». Plusieurs se trouvaient dans le très riche butin abandonné aux Confédérés suisses par le duc de Bourgogne Charles le Téméraire défait à la bataille de Grandson en 1476. Les pièces conservées sont pour la plupart au musée d'histoire de Berne. L'inventaire du butin fut publié en 1963 dans un livre de Florens Deuchler. Il étudia particulièrement ensuite une grande tapisserie de verdure créée en 1466, dans un article paru en 1968 et deux livres de 1966 et 1984[727]. L'ensemble subsistant du butin fut réuni dans une exposition à Berne en 1969[728] et une exposition sur Charles le Téméraire a été montrée à Berne, Bruges et Vienne en 2009–2010, avec un catalogue trilingue dirigé par Susan Marti, Till-Holger Borchert et Gabriele Keck[729]. La collection bernoise fut le point de départ d'une étude générale sur les tapisseries bourguignonnes par Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer, dont le livre est paru en 2001[730]. Le complètent une dizaine d'articles de Birgit Franke entre 1995 et

726 René Planchenault, *L'apocalypse. Tapisserien aus der Kathedrale von Angers*, cat. exp. Bâle, Kunsthalle, Bâle 1951 ; Monica Stucky-Schürer, *Tapisserie von Angers*, Berne / etc. 1972 (Orbis pictus, 58) ; Wilfried Hansmann, *Die Apokalypse von Angers*, Cologne 1981 (DuMont-Taschenbücher, 104). Traduits du français : Claire Giraud-Labalte, *Der Wandteppich der Apokalypse*, Rennes 1982 ; Pierre-Marie Auzas, Catherine de Maupeou, Christian de Merindol, Francis Muel et Antoine Ruais, *Die Apokalypse von Angers. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Teppichwirkerei*, Munich 1985 ; Liliane Delwasse, *Der Zyklus der Apokalypse von Angers*, Paris 2008.

727 Florens Deuchler, *Die Burgunderbeute: Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477*, Berne 1963 ; id., « Philipp der Gute von Burgund als Auftraggeber: Vermutungen zum Berner Tausenblumenteppich », dans *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 45/46, 1965/1968, p. 9–28 ; id., *Der Tausendblumenteppich in Bern*, Stuttgart 1966 (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 117) ; id., *Der Tausendblumenteppich aus der Burgunderbeute. Ein Abbild des Paradieses / La millefleurs du butin de Bourgogne. Une image du paradis*, Zurich 1984.

728 Dietrich Schwarz et Hans Rudolf Kurz (dir.), *Die Burgunderbeute und Werke Burgundischer Hofkunst*, cat. exp. Berne, Bernisches Historisches Museum, Berne 1969.

729 Susan Marti, Till-Holger Borchert et Gabriele Keck (dir.), *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur*, cat. exp. Berne, Bernisches Historisches Museum / Bruges, Bruggemuseum et Groeningemuseum / Vienne, Kunsthistorisches Museum, Stuttgart / Bruxelles 2008 ; trad. fr. *Charles le Téméraire 1433–1477. Faste et déclin de la cour de Bourgogne*, Bruxelles 2008 ; trad. angl. *Charles the Bold (1433–1477). Splendour of Burgundy*, Bruxelles 2009. Cf. aussi Klaus Oschema et Rainer Christoph Schwinges (dir.), *Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*, Zurich 2010 ; Norberto Gramaccini et Marc Carel Schurr (dir.), *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen*, Berne / etc. 2012 (Neue Berner Schriften zur Kunst, 13).

730 Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, Munich 2001. Des mêmes sur les productions bâloises et strasbourgeoises, *Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mayence 1990 ; 1993, et déjà Monica Stucky-Schürer, *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig: ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert*, Berne 1972 (Schriften der Abegg-Stiftung Bern, 2).

2013[731] et celui de Nina Reiss dans ce volume. La tapisserie du dais ou dossier de trône du roi Charles VII, sans doute créée entre 1453 et 1461, fut étudiée peu après sa découverte et son acquisition par le musée du Louvre dans un livre de Monica Stucky-Schürer en allemand et en français en 2014[732]. La tenture dite de la « dame à la licorne » du musée de Cluny, de la fin du XV^e^ ou du début du XVI^e^ siècle, qui inspira au poète Rainer Maria Rilke en 1906 des textes réédités en 1978, a fait l'objet de plusieurs études entre 1964 et 2016[733].

731 Birgit Franke, « Alttestamentliche Tapisserie und Zeremoniell am burgundischen Hof », dans Jörg Jochen Berns (dir.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, 25), p. 332–352 ; id., « „Ritter und Heroen der ‚burgundischen Antike'. Franko-flämische Tapisserie des 15. Jahrhunderts" », dans *Städel-Jahrbuch* 16, 1997, p. 113–146 ; id., « Domäne und aristokratische Repräsentation: Bauerndarstellungen in franko-flämischen Tapisserien des 15. Jahrhunderts », dans Christiane Kruse et Felix Thürlemann (dir.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999 (Literatur und Anthropologie, 4), p. 73–90 ; id., « Herrscher über Himmel und Erde: Alexander der Große und die Herzöge von Burgund », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, p. 121–169 ; id., « Zwischen Liturgie und Zeremoniell. Ephemere Ausstattung bei Friedensverhandlungen und Fürstentreffen », dans Bock, de Blaauw, Frommel et Kessler 1999/2000 (note 99), p. 205–216 ; id., « Magnifizenz. Die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400 », dans Thomas Schilp et Barbara Welzel (dir.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, Bielefeld 2004 (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, 3), p. 141–161 ; id., « Female Role Models in Tapestries », dans Dagmar Eichberger (dir.), *Women of Distinction. Margaret of York / Margaret of Austria*, Turnhout 2005, p. 155–165 ; id., « Tapisserie als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis: Herkules, die Amazonen und das ritterliche Turnier », dans Carola Fey, Steffen Krieb et Werner Rösener (dir.), *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen*, Göttingen 2006 (Formen der Erinnerung, 27), p. 185–220 ; id., « Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium: zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität », dans Peter-Michael Hahn et Ulrich Schütte (dir.), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Munich / etc. 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 3), p. 265–279 ; id., « „Höfische Antike – Textile Erzählräume und re-enactment des Troja-Mythos im späten 14. und 15. Jahrhundert" », dans Anna Heinze, Albert Schirrmeister et Julia Weitbrecht (dir.), *Antikes erzählen. Narrative Transformationen von Antike in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, 27), p. 145–178.

732 Monica Stucky-Schürer, *Eine immerwährende Krönung. Charles VII (1403–1461) und die Throntapisserie im Louvre*, Bâle 2014 ; trad. fr. *Un couronnement perpétuel. Charles VII (1403–1461) et la tapisserie du trône du Louvre*, Bâle 2014.

733 Rainer Maria Rilke, *La Dame à la Licorne (Teppiche im Hotel de Cluny)* [1906] ; *Die Dame mit dem Einhorn. Mit zwölf Abbildungen der Teppiche „La Dame à la Licorne"*, Francfort sur le Main 1978 (Insel-Bücherei, 1001). Études : Maria Lanckorońska, *Wandteppiche für eine Fürstin. Die historische Persönlichkeit der „Dame mit dem Einhorn"*, Francfort sur le Main 1964 ; Alain Erlande-Brandenburg, *La Dame à la licorne*, Paris 1978 ; trad. all. *Die Dame mit dem Einhorn*, Paris 1978 ; Dietmar Kamper, « Die Transzendenz der Sinne und die Paradoxie des Sinns oder Die Geschichte vom Einhorn und der Dame », dans id. et Christoph Wulf (dir.), *Das Schwinden der Sinne*, Francfort sur le Main 1984 (Edition Suhrkamp, 1188 / N.F. 188), p. 344–353 ; Gottfried Büttner, *Die Dame mit dem Einhorn. Die Teppiche des Musée de Cluny. Bilder der seelischen Entwicklung*, Stuttgart 1990 ; Friedrich W. Ulrichs, *Die Rätsel der Dame mit dem Einhorn*, Hambourg 1999 ; Maria Männig, « How to Catch a Unicorn? Iconography and Armigerous Self-image in the Tapestries Known as "La Dame à la Licorne" », dans

Un bilan

Quel bilan tirer de ces milliers de références ? Une première remarque concerne l'équilibre des thèmes, déjà perceptible dans le volume des chapitres qui précèdent : près de 145 000 signes pour les monuments après 1200, près de 93 000 pour ceux avant 1200, moins de 60 000 pour les manuscrits du VIII^e^ au XV^e^ siècle, un peu plus de 35 000 pour les autres objets. L'intérêt ancien pour l'architecture gothique a prévalu, celui pour la cathédrale de Reims, la broderie de Bayeux ou le carnet de Villard de Honnecourt ne s'est pas démenti. Certaines lacunes sont elles aussi persistantes, ainsi à propos de la peinture murale romane ou des manuscrits du XII^e^ siècle, en contraste avec l'importance qui leur est accordée en France, perceptible dans le livre *Les arts primitifs français* de 1939 ou dans l'exposition *La France romane* au musée du Louvre en 2005[734]. Que l'Est de la France ait été bien étudié ne surprend pas.

Affiner l'analyse exigerait d'observer de plus près la réalité d'un champ social et professionnel, à commencer par les filiations intellectuelles, c'est-à-dire aussi les manières de comprendre l'exercice de la thèse, en mesurant le nombre de professeurs acceptant d'en diriger dans ce domaine. Certains suscitèrent plus d'innovation, d'autres furent quantitativement plus productifs. Examiner la répartition géographique des travaux permettrait d'évaluer la prédominance de l'Allemagne par rapport à la Suisse et à l'Autriche dans la production des discours, et l'avantage de la RFA par rapport à la RDA entre 1949 et 1990. Il faudrait aussi saisir comment les conditions de travail et ambitions de carrière déterminent des choix scientifiques.

Ces questions sont à poser pour chaque étude, mais quelques observations générales s'imposent. Parmi les 141 thèses recensées sur le sujet, 57 sont dûes à des femmes, et quatre mémoires d'habilitation sur quatorze. Seulement deux des quatorze thèses soutenues en Allemagne après 1945 et avant 1960 furent rapidement publiées, ce qui devint la norme ensuite. Les remerciements indiquent souvent les motivations d'une recherche et les conditions de sa mise en œuvre : des vacances en France, éventuellement avec les parents, certaines sur le « chemin de Compostelle », ou des excursions et séjours universitaires ; puis éventuellement le soutien matériel de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD), de l'Institut historique allemand de Paris ou dans quelques cas récents, du Centre allemand d'histoire de l'art. Parfois un premier réseau scientifique apparaît, qui peut inclure des collègues en France. Mais il semble rare qu'un doctorat soit l'occasion d'une coopération scientifique et d'un transfert intellectuel véritables – alors que ce moment de formation s'y prêterait. Si 29 thèses ont été soutenues dans le domaine depuis 2000, aucune ne paraît avoir bénéficié de la procédure des thèses internationales en

Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2016, URL: https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/ [dernier accès : 24/01/2023].

734 Gischia et Mazenod 1939 (note 35) ; Danielle Gaborit-Chopin (dir.), *La France romane au temps des premiers Capétiens (987–1152)*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2005.

cotutelle instaurée en France en 1994 : leur contexte germanophone reste largement autonome. Parmi ces thèses, seules quatre sont postérieures à 2010 : ce champ de recherches est-il en perte de vitesse, notamment en lien avec le départ à la retraite de la génération universitaire née dans les années 1930–1940 ? On compte cependant trois habilitations pour cette période, par Thomas Flum, Bernd Carqué et Cornelia Logemann.

La plupart des chercheuses et chercheurs nommés dans ces pages ont disparu du champ scientifique après leur thèse et parfois quelques articles, ou ont changé de sujet, délaissant le Moyen Âge et la France. À quoi bon donc leur expertise ? Outre qu'en pays germanophone la valeur sociale du doctorat peut constituer une motivation en soi, un scénario est récurrent : une thèse sur l'architecture d'une église médiévale de France a pu conduire à une carrière au service de la protection du patrimoine culturel monumental en Allemagne. Or des centaines de villes allemandes, et presque toutes les villes moyennes ou grandes, avaient été tapissées de bombes par l'aviation alliée entre 1939 et 1945, provoquant des destructions systématiques et massives et des centaines de milliers de victimes (cette technique dite du bombardement de saturation vaut crime de guerre depuis 1977). Il s'agissait donc, en contribuant à l'étude des plus anciens monuments de France, d'apprendre à conserver ce qui restait de l'Allemagne : cette initiation s'apparente à un exorcisme.

Certains auteurs d'expression allemande et actifs en milieu germanophone ont beaucoup publié en français, tels Willibald Sauerländer, Peter Kurmann et Brigitte Kurmann-Schwarz, Dieter Kimpel ou Christian Freigang. Plusieurs exilés des années 1930 s'étaient déjà pliés à l'exercice : Lilli Fischel, Aenne Liebreich, Henri Stern, Bernhard Blumenkranz et Claude Schaefer. Notamment depuis les années 1990, d'autres chercheurs et chercheuses travaillent pour des institutions françaises, ainsi Andreas Hartmann-Virnich et Heike Hansen (Aix-Marseille), Bruno Boerner (Rennes), Sabine Bengel (Strasbourg), Marc Carel Schurr (Strasbourg jusqu'en 2022), Thomas Flum (Besançon). Cette situation peut mener à publier exclusivement ou presque en français : c'est pourquoi la production de Michael Wyss (Saint-Denis), Claudia Rabel (Paris) ou Markus Schlicht (Bordeaux) n'a pas été systématiquement relevée ici. À l'exception de Claudia Rabel, et de Thomas Flum qui a également étudié des manuscrits, tous ces germanophones établis en France sont spécialistes d'architecture et de sculpture monumentale, c'est-à-dire que leur contribution aux échanges entre les deux langues concerne ce domaine particulier.

Qu'en est-il enfin du bilan inverse, celui des études francophones sur l'art médiéval en Allemagne depuis 1933 ? Si l'on exclut les régions de l'Empire aujourd'hui en France, ainsi que la génération d'Albrecht Dürer (1471–1528) ou Albrecht Altdorfer (vers 1480–1538) dont l'œuvre date principalement d'après 1500[735], la liste des livres et catalogues d'exposition paraît si mince qu'elle tient ici en deux paragraphes. Les premiers travaux résultent des

735 En dernier lieu, Hélène Grollemund, Séverine Lepape et Olivia Savatier Sjöholm (dir.), *Albrecht Altdorfer. Maître de la Renaissance allemande*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2020 ; Mathieu Deldicque et Caroline Vrand (dir.), *Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance*, cat. exp. Chantilly, Musée Condé, Paris 2022.

efforts de réconciliation de l'après-guerre, à commencer par une exposition de 185 *Trésors du Moyen Âge allemand* organisée à Bruxelles en 1949 par le ministère de l'instruction publique de Belgique, avec le soutien des *Monuments Men* britanniques[736]. Elle fut suivie en 1950 d'une exposition parisienne de 86 panneaux peints « primitifs », jusqu'à Dürer[737]. Henri-Paul Eydoux publia en 1952 son livre sur l'architecture cistercienne en Allemagne, alors qu'il dirigeait le Service des relations artistiques de la Direction générale des affaires culturelles de la zone d'occupation française en Allemagne[738]. En 1953 paraissait le « Mémorial » d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France organisé deux ans plus tôt en Rhénanie, réunissant notamment plusieurs articles sur le Moyen Âge, certains en traduction de l'allemand[739]. Louis Grodecki publia en 1958 un livre sur l'architecture « ottonienne », s'efforçant de saisir sa contribution à l'art roman et « sa place dans l'équilibre général de l'an mil »[740].

Suit à ma connaissance une longue pause. Le musée du Louvre organisa en 1974 une exposition sur les « primitifs de l'école de Cologne » avec un catalogue par Nicole Reynaud[741]. Puis vinrent au Louvre deux expositions simultanées en 1991 : sur les gravures du XV^e^ siècle dans la collection Rothschild conservée au Louvre, sous la responsabilité de Pierrette Jean-Richard[742], et sur les sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les

736 Ministère de l'instruction publique de Belgique (dir.), Hermann J. Schnitzler et Helmut May (réd.), *Trésors du Moyen Âge allemand*, cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1949. Cf. Marcel Schmitz, « En marge de l'exposition des trésors du Moyen Âge allemand », dans *Les arts plastiques* 3/4, 1949, p. 91–110 ; Johann Michael Fritz, *In Deutschland verborgen, für Europa entdeckt. Mittelalterliche Kunst, ausgestellt nach dem Krieg im Ausland mit Hilfe von britischen „Monuments Men"*, Münster 2019 ; Jannick Appelmans, « Duitse' middeleeuwse kunst in Brussel in 1949 tentoongesteld. De weerklank in de Belgische pers van een cultureel vredesinitiatief met hulp uit onverwachte hoek », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 98/4, 2020, p. 1203–1216.

737 Kurt Martin (dir.), *Des maîtres de Cologne à Albert Dürer. Primitifs de l'école allemande*, cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, Paris 1950 ; cf. Mathilde Arnoux, « L'exposition des primitifs allemands au Musée du Jeu de Paume en 1950 : symbole de la réconciliation culturelle franco-allemande », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (dir.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen, 13), p. 49–66. Voir aussi Isabelle Dubois et François-René Martin, « Frankreich und die altdeutsche Malerei », dans Friederike Kitschen et Julia Drost (dir.), *Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin 2007 (Passagen, 9), p. 153–206 et 417–420.

738 Eydoux 1952 (note 142).

739 Jean Dollfus, Jean Vallery-Radot et Walter Paatz (dir.), *Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie (juillet 1951)*, Paris 1953.

740 Ceci prolongeait le livre posthume d'Henri Focillon sur *L'an mil*, paru en 1952 : Focillon 1952 (note 137). Louis Grodecki, *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris 1958 (Collection Henri Focillon, 4), ici p. 11.

741 Nicole Reynaud, *Les primitifs de l'école de Cologne*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 1974 (Les dossiers du département des peintures, 9).

742 Pierrette Jean-Richard (dir.), *Graveurs allemands du XV^e^ siècle dans la Collection Edmond de Rothschild*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 1991 (Exposition de la Collection Edmond de Rothschild, 16). Cette collection est conservée au musée du Louvre.

collections publiques françaises, sous la direction de Sophie Guillot de Suduiraut[743], qui publia les sculptures souabes des musées de France de 1460 environ à 1530 dans un livre de 2015[744]. Les 84 manuscrits de la Bibliothèque nationale de France provenant de l'abbaye d'Echternach, aujourd'hui au Luxembourg tout près de l'Allemagne, ont été présentés en partie par Éric Palazzo et Claudia Rabel dans un livre de 1989[745]. La Herzog-August-Bibliothek de Wolfenbüttel conserve des manuscrits des IX^{e}–XII^{e} siècles de l'abbaye de Wissembourg, située en Alsace à proximité de l'Allemagne : une exposition de photos eut lieu à Wissembourg en 1991 avec un catalogue dirigé par Monique Paumier-Foucart[746]. Éric Palazzo a publié en 1994 sa thèse sur les sacramentaires de l'abbaye de Fulda, de la fin du X^{e} et du début du XI^{e} siècle[747]. Si les éditions Zodiaque produisirent 88 volumes sur l'art roman de diverses régions à partir de 1954, seuls quatre parus tardivement, entre 1993 et 1999, concernent l'Allemagne[748]. Les 268 manuscrits enluminés « d'origine germanique » de la Bibliothèque nationale de France datant des X–XV^{e} siècles ont fait l'objet d'un catalogue raisonné en deux volumes de 1995 et 2020[749]. Le trésor caché à Erfurt en 1349 par le banquier juif Kalman von Wiehe, qui ne survécut pas aux persécutions liées à l'épidémie de peste, a été découvert en 1998 et montré au musée de Cluny en 2007 avec un ensemble comparable trouvé à Colmar[750]. En 2009 et 2010, deux livraisons du *Bulletin*

743 Sophie Guillot de Suduiraut (dir.), *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les collections publiques françaises 1400–1530*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 1991.

744 Id., *Dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France, vers 1460–1530*, Paris 2015.

745 Éric Palazzo et Claudia Rabel, *Les plus beaux manuscrits d'Echternach conservés à la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris / Luxembourg 1989. Cf. aussi id., « *Codices illuminati*. À propos de publications récentes en Allemagne », dans *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne* 22, 1991, p. 83–132, et de nombreux comptes rendus d'Éric Palazzo sur des publications en allemand.

746 Monique Paumier-Foucart (dir.), *La bibliothèque monastique, IX^{e}–XII^{e} s. Le scriptorium oublié de Wissembourg*, cat. exp. Wissembourg, Relais culturel, Soultz-sous-forêts / Strasbourg 1991.

747 Éric Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster 1994 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 77) ; sur ce sujet, cf. aussi id., compte rendu de Christoph Winterer, *Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen. Benediktinische Observanz und römische Liturgie*, Petersberg 2009 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 70), dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 52/208bis, 2009, p. 49–56.

748 Tous furent traduits de l'allemand : Dethard von Winterfeld, *Palatinat roman*, Saint-Léger-Vauban 1993 (*Romanik am Rhein*, Stuttgart 2001) ; Richard Strobel et Markus Weis, *Bavière romane*, ibid. 1995 (*Romanik in Altbayern*, Würzburg 1994) ; Walter Wulf, *Saxe romane*, ibid. 1996 (*Romanik in der Königslandschaft Sachsen*, Würzburg 1996) ; Uwe Lobbedey, *Westphalie romane*, ibid. 1999 (*Romanik in Westfalen*, Würzburg 1996) (respectivement : La nuit des temps, 79, 83, 85 et 88). Cf. Marquardt 2015 (note 128), p. 140 et 147–155 pour la liste.

749 *Manuscrits enluminés d'origine germanique*, 2 vol., vol. 1, François Avril et Claudia Rabel avec la collaboration d'Isabelle Delaunay, *X–XIV^{e} siècle*, vol. 2, Laure Rioust (dir.), *XV^{e} siècle*, Paris 1995–2020.

750 Christine Descatoire (dir.), *Trésors de la Peste noire. Erfurt et Colmar*, cat. exp. Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes et Hôtel de Cluny, Paris 2007 ; version angl. *Treasures of the Black Death*, cat. exp. Londres, The Wallace Collection, Londres 2009.

Monumental présentaient l'« Allemagne gothique », d'abord pour les châteaux et maisons puis pour l'architecture religieuse, tous les textes étant traduits de l'allemand[751]. Une exposition de 2013 montrait au musée du Louvre les débuts de l'estampe, entre 1400 et 1470, à partir de la collection Rothschild du Louvre et de celle de la Bibliothèque nationale de France[752]. La porte de bronze de la cathédrale d'Hildesheim créée vers 1015 est étudiée par Isabelle Marchesin dans un livre de 2017, issu de son mémoire d'habilitation[753]. Un livre de 2019 que j'ai coécrit en allemand avec Evelin Wetter à propos de la couronne retrouvée d'Hildegarde de Bingen (1098–1179) est traduit aux deux tiers en deux articles[754].

Sauf omission, le constat est sévère. Les efforts d'après-guerre se sont rapidement essoufflés, seules quatre monographies substantielles existent (Eydoux, Grodecki, Palazzo, Marchesin), la plupart des autres travaux valorisent des objets conservés en France, l'élan nouveau des années 1990 ne s'est pas amplifié[755]. En 2008, Roland Recht constatait l'inexistence d'une réception française de l'histoire de l'art allemande quant à l'architecture gothique, au moins jusqu'à la fin du XX^e^ siècle[756]. Si une « sympathie » expliquait la masse des travaux germanophones, il faudrait admettre qu'elle serait peu réciproque. Que cache alors ce terme ? Force est de penser que les recherches germanophones et francophones en histoire de l'art furent marquées par l'histoire du XX^e^ siècle encore davantage que l'on en a généralement conscience. Peut-être l'art médiéval a-t-il été particulièrement concerné, tant l'alliance de sa grande ancienneté et de sa présence monumentale a favorisé l'identification de communautés, séduisantes ou repoussantes. Mais ce n'est pas tout. Un article récent évoque à l'exemple des recherches germanophones et polonophones sur l'Ukraine des aveuglements remontant à la genèse de l'histoire de l'art, discipline élaborée à propos de l'Europe occidentale et structurée entre autres par un

751 *Bulletin Monumental* 167/3, 2009, *L'Allemagne gothique*, 1, *Châteaux et maisons* : Thomas Biller et Christofer Herrmann, « L'architecture castrale en Allemagne du XIII^e^ au début du XVI^e^ siècle », p. 195–219 ; Ulrich Klein et Pierre Garrigou Grandchamp (dir.), « La maison de l'époque gothique en Allemagne », p. 221–224 ; ibid. 168/3, 2010, 2, *L'architecture religieuse* : Marc Carel Schurr, « L'architecture religieuse en Allemagne entre 1220 et 1350 », p. 227–242 ; Norbert Nußbaum, « Recherches récentes sur le gothique tardif (1350–1550) », p. 243–280.

752 Séverine Lepape et Kathryn M. Rudy, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord. 1400–1470*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2013.

753 Isabelle Marchesin, *L'arbre & la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.

754 Philippe Cordez et Evelin Wetter, *Die Krone der Hildegard von Bingen*, Riggisberg 2019 (Monographien der Abegg-Stiftung, 21) ; trad. fr. partielles id., « Vision et réforme : les vierges couronnées d'Hildegarde de Bingen », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 53, 2022 (*Merveilles et miracles à l'époque romane. Lieux, héros, images*), p. 91–109 ; id., « Vision et broderie : la couronne d'Hildegarde de Bingen et ses médaillons », dans Astrid Castres, Rose-Marie Ferré et Philippe Lorentz (dir.), *Une peinture à l'aiguille. La broderie au Moyen Âge*, Turnhout, à paraître.

755 Peint à Reichenau vers le milieu du XI^e^ siècle, l'évangéliaire dit de Saint-Mihiel a été vendu en 2023 par l'Université catholique de Lille au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, alors qu'il avait été classé « trésor national ».

756 Recht 2008 (note 332).

mépris qui s'accroît d'autant que l'on regarde plus loin vers l'Est. Le livre sur *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge* qu'Émile Mâle publia durant la première guerre mondiale, donnant voix à l'idée que l'Allemagne médiévale n'aurait fait qu'emprunter sans inventer[757], n'est ici que le symptôme d'un phénomène plus profond[758]. On ne saurait surestimer la résonance de tels clivages. Espérons que ce texte contribuera à les dépasser.

757 Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, Paris 1917 ; 5e éd. 1940 ; trad. all. *Studien über die deutsche Kunst*, Leipzig 1917. Cf. Raphaëlle Maraval, « Le patriotisme dans l'œuvre d'Émile Mâle (1862–1954) », dans *Histoire, économie & société* 36, 2017/1, p. 106–127.

758 Cf. Bernhardt, Born, Kapustka, Kempe, Lipińska et Störtkuhl 2023 (note 10).

Image p. 324 : Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270*, Munich 1970 (cathédrale de Reims, façade occidentale, ébrasement droit du portail central, Visitation, cf. p. 306)
Ci-contre : Willibald Sauerländer, *La sculpture gotique en France. 1140–1270*, Paris 1972 (cathédrale de Strasbourg, transept sud, tympan du portail gauche, Dormition de la Vierge)

LA SCULPTURE GOTHIQUE EN FRANCE



Crédits

Couverture
© Björn Stüben en utilisant la photographie de Max Hirmer de la cathédrale de Reims, portail central de la façade occidentale, figures de l'ébrasement droit dans Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*, Londres 1972, pl. 193 (détail de la fig. 3b, p. 306)

Images d'ouverture
p. 5 © Björn Stüben ; p. 6 © Alexander Hoernigk / CC BY-SA 4.0 ; p. 10 © Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer ; p. 18 © Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967–2018, vol. 2, Jutta Dresken-Weiland, *Italien, mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mayence 1998, n° 150, pl. 60, 1-2 ; p. 34 © Exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, hôtel de ville, 1965, photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv ; p. 56 © Musée Carnavalet / Roger-Viollet ; p. 72 © Lukas Huppertz ; p. 94 © Bildarchiv Schlossmuseum Jever ; p. 114 © Bibliothèque nationale de France ; p. 134 © Markus A. Castor ; p. 154 © Andrew Murray ; p. 180 © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, provenant de la cathédrale Saint-Pierre de Genève ; p. 218 © Bibliothèque nationale de France ; p. 262 © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz ; p. 278 © Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, *Les églises de Constantinople*, 2 vol., Paris 1913 ; p. 296 © Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*, Londres 1972, pl. 193 ; p. 324 © Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270*, Munich 1970, couverture ; p. 447 © Willibald Sauerländer, *La sculpture gothique en France. 1140–1270*, Paris 1972, couverture

Spieser
1 © Valentino Pace ; 2–3 © Friedrich Wilhelm Deichmann (dir.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5 vol., Wiesbaden / Mayence 1967–2018, vol. 2, Jutta Dresken-Weiland, *Italien, mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mayence 1998, n° 150, pl. 60, 1-2 ; 4 © Jean-Michel Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015, fig. 123 ; 5 © President and Fellows of Harvard College

Cordez
1–4 © Philippe Cordez, « 1965 : Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung », dans Peter van den Brink et Sarvenaz Ayooghi (dir.), *Karl der Große / Charlemagne. Karls Kunst*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Centre Charlemagne, Dresde 2014, p. 16-29, ici p. 20-23 ; 5–6 © RMN-Grand Palais / Musée de l'armée ; 7 © Wolfgang Braunfels (dir.), *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Düsseldorf 1965

Schwarz
1 © Richard H. Rouse and Mary A. Rouse, *Manuscripts and Their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, London / Turnhout, 2000 ; 2 © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

Huppertz
1–7 © Lukas Huppertz

Luther
1, 3, 5, 7, 8 © Stephanie Luther ; 2 © Jan Fastenau, *Bau- und Kunstdenkmäler Ostfrieslands*, unpublished manuscript, 8 vol., 1930–1938, Landschaftsbibliothek Aurich ; 4 © Staatliche Bibliothek Regensburg ; 6 © Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Aurich, NLA AU Dep. 94, Nr. 142

Müller
1 © bpk / RMN-Grand Palais / Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge ; 2 © The Metropolitan Museum of Art, New York, CC0 ; 3–6 © Bibliothèque nationale de France ; 7 © The Cleveland Museum of Art ; 8 © Rheinisches Bildarchiv, rba_d035402

Pinkus
1–4, 6–8 © Assaf Pinkus ; 5 © Markus A. Castor

Murray
1–3, 6, 7 © Andrew Murray ; 4 © Bibliothèque nationale de France ; 5 © Christopher Butkens, *Trophées tant sacrés que profanes du Duché de Brabant*, 4 vol., The Hague, 1724–1726

Elsig
1 © Victor Lopes ; 2 © Frédéric Elsig

Grötecke
1–5 © Bella Martens, *Meister Francke*, Hamburg 1929

Reiss
1, 3 © Paul M.R. Maeyaert ; 2 © Victoria and Albert Museum, London ; 4 © RMN-Grand Palais / Musée du Louvre / Thierry Le Mage ; 5 © Bibliothèque nationale de France

Wittekind
1 © Matthias Puhle und Gabriele Köster (Hg.), *Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter*, Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, Regensburg 2012, S. 219 ; 2–3 © Hermann Schefers, *Das Seligenstädter Evangeliar Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt*, Hs. 1957, Faksimile und Begleitheft, Regensburg 2012 ; 4 © Theo Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg 2007, S. 126 ; 5 © Peter Bloch, *Gladbacher Handschriften aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Vitus*, Mönchengladbach 1964, Nr. 6

Deneer
1 © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, photo Fréderic Jaulmes ; 2 © RMN-Grand Palais / The Metropolitan Museum of Art

Soria
1, 3 © Jean Ebersolt et Adolphe Thiers, *Les églises de Constantinople*, 2 vol., Paris 1913 ; 2 © Marion Segaud et Gilles Ebersolt

Jung
1 © Bildarchiv Foto Marburg / Art Resource, New York ; 2 © Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933 ; 3 © Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*, Londres 1972, pl. 191 et 193 ; 4 © Wilhelm Pinder et Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, Berlin 1939 ; 5, 6, 8 © Jacqueline E. Jung ; 7 © Richard Hamann et Hans Weigert, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928, pl. 40

Le « Moyen Âge » est une création récente et mouvante, à la fois élaboration historiographique stratifiée et appréciation d'objets historiques dans le présent. Ce que nous savons et imaginons informe notre perception. Étudier les arts médiévaux exige donc d'étudier les médiévalismes, et réciproquement.

Ce volume issu de travaux menés en 2015/2016 au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris rassemble quinze études à propos d'artefacts médiévaux et de leur histoire ultérieure, jusqu'à nos jours. Elles sont accompagnées d'un bilan des études germanophones sur l'art médiéval en France depuis 1933.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN