La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours

Die Wandmalerei im Elsass im Herzen des Oberrheins vom Mittelalter bis heute

Sous la direction de

Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn,
Dörthe Jakobs et Christine Leduc-Gueye

Actes du colloque international de Guebwiller
Dominicains de Haute-Alsace et Château de la Neuenbourg
2-5 octobre 2019

Groupe de Recherches sur la Peinture Murale

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours

Die Wandmalerei im Elsass im Herzen des Oberrheins vom Mittelalter bis heute

Première de couverture : Guebwiller, ancien couvent des Dominicains, église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, peinture murale du bas-côté nord de la nef, niche : apparition du Christ à sainte Catherine de Sienne, fin du XVe siècle (cl. I. Hans-Collas, 2017)
Quatrième de couverture : Strasbourg, maison au 15 rue des Juifs, salle au deuxième étage, peinture murale de la dame aux grenades, milieu ou troisième quart du XVe siècle (cl. I. Hans-Collas, 2011)

Mise en page : Flavie Grout (www.flaviegrout.fr)

Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.
Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

© Groupe de Recherches sur la Peinture Murale - 2023
39, rue Écuyère, 14000 Caen (siège social du GRPM)
ISBN : 978-2-9586787-0-8

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours

Die Wandmalerei im Elsass im Herzen des Oberrheins vom Mittelalter bis heute

Sous la direction de

Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn,
Dörthe Jakobs et Christine Leduc-Gueye

Actes du colloque de Guebwiller
Dominicains de Haute-Alsace et Château de la Neuenbourg
2-5 octobre 2019

Avec le concours scientifique et financier de la Région Grand Est

Groupe de Recherches sur la Peinture Murale

2023

Table des matières

Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn
Introduction : la peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours 1

Guebwiller : la peinture murale à travers les siècles
Guebwiller: die Wandmalerei durch die Jahrhunderte hinweg

Richard Duplat
Présentation d'opérations de restauration en matière de décors peints : contextes, difficultés, enjeux 7

Jean-Luc Eichenlaub
Des travaux réalisés sur les peintures murales en Alsace, spécialement aux Dominicains de Guebwiller, pendant la Deuxième Guerre mondiale 15

Cécile Modanese
Quels outils pour sensibiliser aux peintures murales dans un Pays d'art et d'histoire ? 23

Ottmarsheim et Oltingue : histoire des restaurations
Ottmarsheim und Oltingue: Geschichte der Restaurierungen

Rollins Guild
Ancienne abbatiale d'Ottmarsheim, le décor peint du xie siècle 31

Jean-Luc Isner
Une peinture murale inconnue à Saint-Martin d'Oltingue 35

Strasbourg et Colmar
Straßburg und Colmar

Philippe Lorentz
La peinture murale dans le Rhin supérieur à l'aune d'un foyer artistique : Strasbourg à la fin du Moyen Âge (xive et xve siècles) 49

Lauriane Meyer
La Danse macabre de 1474 au couvent des Dominicains de Strasbourg : création et usages 59

Camille Jouen
Étude et conservation-restauration de la *Dormition de la Vierge*, fragment de peinture murale provenant de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg (vers 1480 ; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg) 69

Gábor Endrődi
Die Tugenddarstellungen im Chor der Stiftskirche Jung St. Peter in Straßburg 79

Juliette Rollier-Hanselmann
Les peintures murales de l'ancien couvent des Dominicains de Colmar et de l'ancienne pharmacie du Cerf à Strasbourg 89

Didier Jugan
L'iconographie symbolique allemande des xve-xvie siècles et ses déploiements dans la peinture murale en Alsace : les thèmes eucharistiques.....99

Peintures figurées et polychromie architecturale : découvertes récentes et regard renouvelé sur l'architecture
Figürliche Malereien und Architekturpolychromie: jüngste Funde und neuer Blick auf die Architektur

Pierre-Yves Caillault, Matei Lazarescu (†)
La polychromie extérieure de la cathédrale de Strasbourg. Découvertes récentes 115

Martin Labouré, Christine Grenouilleau, Émilie Checroun, Fabrice Surma, Richard Duplat
Apport du laser pour l'analyse et le nettoyage des polychromies du portail nord de la collégiale de Thann.....121

Le patrimoine protestant
Das protestantische Kulturerbe

André Bouvard, Matthieu Fantoni, Gabriela Guzman
La redécouverte des décors intérieurs du temple Saint-Martin de Montbéliard : apport à la connaissance de l'œuvre d'Heinrich Schickhardt (1558-1635) 129

Mireille-Bénédicte Bouvet
Temples en noir et blanc, temples en couleurs : l'usage de la couleur dans l'architecture protestante du Grand Est 137

Le décor peint aux XIXe et XXe siècles
Dekorationen und Raumgestaltungen im 19. und 20. Jahrhundert

Nicolas Lefort
Le service français des Monuments historiques face aux peintures murales des églises d'Alsace restaurées à l'époque du Reichsland 141

Anne Vuillemard-Jenn
La polychromie néogothique en Alsace : un simple pastiche du décor médiéval ? 149

Olivier Haegel
Entre invention, protection et création, la peinture monumentale en Alsace aux XIXe et XXe siècles 159

Peinture murale en Allemagne et en Suisse
Die Wandmalerei in Deutschland und in der Schweiz

Eberhard Grether
Die Innenraumgestaltungen des Breisacher und Freiburger Münsters 171

Maria Grünbaum
Die Pfarrkirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil und ihre Wandmalereien 177

Susanne Keller
Die Wandmalereien der alten Stadtkirche St. Michael in Schopfheim – Überblick zum Bestand und Zustand 185

Bernhard Wink
Wie ursprünglich sind Wandmalereien – typische Veränderungen im Laufe der Zeit am Beispiel der Chorausmalungen der Leutkirche in Oberschopfheim 191

Luise Schreiber-Knaus
Figürliche Malereien auf Goldgrund – Neue Forschungsergebnisse zu den außergewöhnlichen Schlusssteinbemalungen im Sommerrefektorium des Klosters Bebenhausen 199

Cornelia Marinowitz
Das Chorgewölbe im Berner Münster und seine Maureskenmalerei – Ein Zeugnis für Dekorationsmalereien der Frührenaissance 211

Commentaires des visites
Kommentare zu den Besichtigungen

Pasteur Philippe Eber
Accueil à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg - Begrüßung durch Pastor Philippe Eber in der Kirche Jung St. Peter in Straßburg 221

Anne Vuillemard-Jenn
Peintures murales et polychromies de l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg 225

Anne Vuillemard-Jenn
Les polychromies de l'église protestante de Baldenheim et la restauration des décors peints 235

Anne Vuillemard-Jenn
Les peintures de l'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr), de leur redécouverte à leur restauration 243

Bibliographie : peinture murale et polychromie en Alsace et dans le Rhin supérieur 253

Literaturangaben zur Wandmalerei und Polychromie im Elsass und am Oberrhein 253

Introduction : la peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours

Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn

Le colloque international et pluridisciplinaire intitulé « La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours » s'est déroulé à Guebwiller (Haut-Rhin), aux Dominicains de Haute-Alsace et au Château de la Neuenbourg, du 2 au 5 octobre 2019. Cette première manifestation consacrée à la peinture murale d'Alsace et des régions voisines, a connu un réel succès comme en témoigne la centaine de participants venus de France, d'Allemagne, de Suisse, d'Autriche, de Belgique et même du Japon. Le Groupe de recherches sur la peinture murale (GRPM) et ses partenaires ont tout mis en œuvre pour offrir un programme riche et varié, exigeant, mais ouvert à un large public : professionnels de la conservation-restauration, historiens, historiens de l'art, architectes, archéologues, professeurs, étudiants, chercheurs, guides-conférenciers, responsables associatifs, amateurs de patrimoine.

Le Groupe de recherches sur la peinture murale (GRPM)[1]

Fondé en 1997, il réunit des historiens de l'art et des conservateurs-restaurateurs dans le but de mettre en commun leurs connaissances sur la peinture murale, de développer des projets de recherche et d'organiser des rencontres scientifiques.

Ainsi, depuis 20 ans, le GRPM réalise des colloques dans diverses régions de France[2]. En 2002, à Toul en Lorraine, fut posée la question primordiale pour nos travaux : « Quel avenir pour la conservation et la recherche des peintures murales ? ». En 2007 à Angers, la thématique retenue fut celle du décor peint dans la demeure au Moyen Âge[3]. Dans l'Oise, en 2014, un bilan des connaissances sur 20 ans, à l'échelle de la France, a été dressé lors du colloque international organisé à Noyon. Les actes furent publiés en 2018 aux Presses universitaires de la Méditerranée sous le titre : *1994-2014, Vingt années de découvertes de peintures monumentales, Bilans et perspectives*. Puis, en 2016, la Bretagne inaugurait les colloques dédiés à des aires géographiques restreintes à l'échelle d'une région. Plus de 200 participants se réunirent à Rennes et Pontivy sur le thème : *Peintures monumentales en Bretagne. Nouvelles images, nouveaux regards*. Les actes en furent édités en 2021 aux Presses universitaires de Rennes.

Après la Bretagne, l'Alsace fut choisie comme terrain d'étude à la suite des rencontres annuelles des membres du GRPM qui se déroulèrent en 2017 dans cette région. La visite de l'église des Dominicains à Guebwiller fut déterminante pour nos activités. Le projet d'organiser un colloque dans ce haut lieu du patrimoine peint alsacien prit alors racine sur la base de contacts noués sur place et renouvelés l'année suivante. Il apparut très vite qu'il fallait élargir le terrain d'étude aux régions limitrophes de l'Alsace, à la Lorraine et à la Franche-Comté, mais aussi à l'Allemagne et à la Suisse voisines. L'Alsace en tant que région transfrontalière prend place au cœur du Rhin supérieur. Le programme dense et varié devait refléter ce caractère interrégional et international de la thématique proposée. Le choix du lieu – l'ancienne église dominicaine de Guebwiller – était lui aussi une évidence pour réunir les spécialistes et les amateurs autour de la peinture murale. Ce fut la première fois qu'un colloque du GRPM se déroulait au sein même d'un édifice orné de peintures. Poursuivant notre démarche, des Rencontres annuelles en Occitanie en 2021 précédèrent le colloque de Toulouse « La peinture monumentale en Occitanie du Moyen Âge à nos jours » (28-30 septembre 2022). Ce fut une nouvelle occasion de dresser un bilan des connaissances suite aux nombreuses découvertes et chantiers de conservation-restauration qui eurent lieu dans la région et de mettre en valeur des études et des perspectives de valorisation.

Le choix du sujet

La peinture monumentale a joué un rôle considérable dans le paysage artistique de l'Alsace et de toute la région du Rhin supérieur comme l'attestent les nombreuses peintures murales encore conservées. Toutefois, l'entretien régulier des édifices alsaciens a paradoxalement entraîné des destructions. Les nouvelles campagnes de décor peint menées durant l'annexion ont permis de faire de précieuses observations dont les archives peuvent conserver le souvenir, mais ont également pu faire disparaître polychromies et

1. Voir le site internet : https://grpm.asso.fr/
2. Voir : https://grpm.asso.fr/activites/colloques-organises-par-le-grpm/
3. Actes en ligne : http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp

peintures historiées lors de la réfection des enduits. La situation particulière de cette région frontalière a influé sur la conservation de son patrimoine. Après le retour de l'Alsace à la France, on a trop souvent voulu faire disparaître la trace des interventions menées sous administration allemande. En souhaitant dégermaniser des édifices ayant reçu un décor avant la Première Guerre mondiale, on a sacrifié d'éventuelles couches picturales sous-jacentes.

Si un certain nombre de relevés ont été réalisés après 1870 et témoignent de l'attention portée aux peintures médiévales, cette prise en compte est antérieure à l'annexion et coïncide, comme dans le reste de la France, avec les campagnes de débadigeonnages dans des édifices où plusieurs couches de lait de chaux avaient été superposées au fil du temps. Dans les églises d'Alsace, ces débadigeonnages se sont multipliés à partir du milieu du XIXe siècle. C'est dans ce contexte qu'en 1859, lors du Congrès archéologique, le chanoine Straub (1825-1891) s'interrogeait : « Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant au XIIe et au XIIIe siècle ? Quelles sont en général les peintures murales les plus remarquables ? »[4]. Il a régulièrement rendu compte dans les publications des sociétés savantes alsaciennes de la découverte de peintures et des restaurations entreprises[5]. Ses notes conservées à la Bibliothèque du Grand séminaire de Strasbourg illustrent son grand intérêt pour ce sujet. La Société pour la Conservation des Monuments historiques d'Alsace, dont le chanoine Straub a été président, s'est montrée très soucieuse du décor peint, relatant les débadigeonnages, les découvertes et les restaurations entreprises. On peut ainsi évoquer le dégagement des peintures des églises de Rosenwiller (après 1854), de Hohwiller (1863), de la Petite-Pierre (1864) ou encore de Walbourg (1864). Ces opérations se sont poursuivies sous l'administration allemande durant la période de l'annexion, et de nombreux édifices ont été restaurés jusqu'à la Première guerre mondiale. Les dossiers provenant du *Kaiserliches Denkmalarchiv* permettent d'en témoigner[6].

Depuis les travaux du chanoine Joseph Walter (1881-1952) consacrés aux peintures médiévales en Alsace, publiés entre 1932 et 1934[7], le sujet n'a fait l'objet que d'analyses ponctuelles et a été essentiellement abordé sous l'angle de la monographie.

La thèse d'Anne Vuillemard-Jenn sur La polychromie de l'architecture à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle, soutenue en 2003 à l'Université de Strasbourg, fut un autre pas décisif dans la connaissance des décors peints.

L'étude de la peinture murale se pratique sur le terrain. Cette démarche avait été amorcée par Aimée Neury lors de ses tournées effectuées pour le compte du Musée des monuments français qui lui permirent de visiter l'Alsace en 1960.

Depuis quelques décennies, l'approche archéologique du patrimoine bâti a permis de nouvelles découvertes dans le domaine du décor civil mêlant peintures murales et plafonds peints comme dans la droguerie du Serpent et dans l'ancien hôtel des Joham de Mundolsheim, au 15 rue des Juifs à Strasbourg.

Les recherches et les chantiers se multiplient, en France et outre Rhin, mais ils ne donnent pas toujours lieu à des publications. L'objectif majeur des actes du colloque de Guebwiller est donc de contribuer à une meilleure connaissance de la peinture murale dans l'espace transfrontalier du Rhin supérieur en soulignant notamment les apports récents obtenus par l'étude de ce patrimoine fragile et souvent méconnu.

Les 30 intervenants ont abordé de nombreuses thématiques. Celles-ci ont présenté les foyers artistiques du Rhin supérieur, l'iconographie, l'historiographie, la conservation-restauration, la technique et les matériaux ; le tout sur un temps long allant du Moyen Âge à nos jours. Aucun aspect n'a été négligé pour offrir un large aperçu de l'art mural et pour ouvrir de nouvelles perspectives. Beaucoup de sujets traités étaient inédits, les découvertes récentes et les nouvelles technologies ont été mises en valeur. La richesse du patrimoine peint se manifeste par les transferts iconographiques et stylistiques, la mobilité des artistes, la grande qualité de bon nombre de décors. Elle incite à valoriser et à préserver ce patrimoine peint qui enrichit chaque site.

Les intervenants ont proposé ainsi une large réflexion autour de la peinture murale en Alsace, au cœur du Rhin supérieur. Un premier aperçu fut la visite de l'église de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, restaurée autour de 1900, avec sa thématique complexe liée notamment au contexte historique et historiographique.

La présentation des peintures murales de Guebwiller, d'Ottmarsheim, d'Oltingue, Strasbourg et Colmar offrit un passionnant parcours à travers les siècles, les paysages artistiques et l'histoire des restaurations. Les décors figurés, mais aussi la polychromie architecturale ont été particulièrement traités. L'étude du patrimoine protestant s'imposait dans les territoires influencés par la Réforme. Une large place a ainsi été réservée au traitement des décors peints au cours des XIXe et XXe siècles. Enfin, les spécialistes venus d'Allemagne et de Suisse ont témoigné de leurs expériences et recherches menées, notamment dans le Bade-Wurtemberg et à Berne.

24 communications ont été proposées dont 7 en langue allemande, les autres en français. La traduction simultanée a été parfaitement assurée par des interprètes professionnels et a été extrêmement appréciée par tous les participants, francophones et germanophones.

La présente publication en ligne reflète ce bilinguisme, aussi enrichissant que nécessaire.

Elle regroupe les textes des communications et intègre les descriptions des édifices visités lors du colloque : l'église de Saint-Pierre-le-Jeune à Strasbourg et les églises de Baldenheim et de Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr).

4. Alexandre Straub, « Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant au XIIe et au XIIIe siècle ? Quelles sont en général les peintures murales les plus remarquables ? », dans *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Strasbourg, à Rouen, à St.-Lo et à Vire, en 1859, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. XXVIe session*, Paris, Derache, Caen, A. Hardel, 1860, p. 416-419.

5. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/straub-alexandre.html

6. https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Grand-Est/actu/an/2021/Le-fonds-Denkmalarchiv/Le-Denkmalarchiv-inventorier-conserver-populariser

7. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1932, 11, p. 51-74, 1933, 12, p. 50-70, 1934, 13, p. 1-4, 1936, 16, p. 125-139.

Remerciements

Les éditeurs remercient tous les partenaires et mécènes qui ont apporté leur soutien scientifique, financier et matériel à ce colloque.

Merci aux membres du comité scientifique – Mireille-Bénédicte Bouvet, Jean-Luc Eichenlaub, Ilona Hans-Collas, Dörthe Jakobs, Philippe Lorentz, Cécile Modanese et Anne Vuillemard-Jenn – qui ont largement contribué à la réussite du colloque.

Nous remercions chaleureusement Les Dominicains de Haute-Alsace-Centre Culturel de Rencontres et tout particulièrement sa présidente Brigitte Klinkert – alors également présidente du Conseil départemental du Haut-Rhin qui lui aussi a apporté son soutien au colloque – et le Directeur des Dominicains de Haute-Alsace, Philippe Dolfus, qui dès la première rencontre nous a témoigné son enthousiasme pour le projet.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller, son président Marc Jung et son vice-président Alain Grappe, qui permirent l'accueil du colloque au pôle culturel et touristique du château de la Neuenbourg. Merci à Cécile Modanese, notre première interlocutrice, qui fut séduite par le projet et qui avec toute son équipe du Pays d'Art et d'Histoire a apporté, tout au long des mois de préparation, une aide essentielle à l'organisation. Nos vifs remerciements s'adressent à la Conférence franco-germanophone du Rhin supérieur – sans elle la traduction simultanée lors du colloque n'aurait pas été possible –, ainsi qu'à la Région Grand Est et à son président Jean Rottner, notamment pour le soutien financier accordé à la présente publication. Il nous est également agréable de remercier vivement la Société JEHOL et son gérant Stephan Jenn.

Merci enfin au personnel de l'office de Tourisme de Guebwiller, aux paroisses de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et de Baldenheim et aux membres de l'association d'archéologie et d'histoire de Horbourg-Wihr, ARCHIHW.

Pour citer cet article :
Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, « Introduction : la peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 1-3. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/.

Guebwiller :
la peinture murale à travers les siècles

Guebwiller: die Wandmalerei durch die Jahrhunderte hinweg

Présentation d'opérations de restauration en matière de décors peints : contextes, difficultés, enjeux…

Richard Duplat

Architecte en chef des Monuments historiques

Résumé : Parmi les interventions en restauration de polychromies, la mise au jour de décors jusque-là dissimulés peut relever de l'équation à plusieurs inconnues. La cicatrisation de parements reconnus avec réintégration picturale raisonnée fait déjà appel à des choix. De même, intervenir sur un épiderme dont quelques sondages ponctuels promettent une redécouverte idéalisée repose sur un parti d'intervention. Ce projet peut néanmoins être contredit et orienté au fur et à mesure du chantier, en fonction de ce que révèle vraiment le patrimoine sur lequel on intervient, en passant par des réflexions à partager sur les limites de l'intervention, sur les sacrifices à motiver et les compléments à revendiquer pour assurer le message le plus plausible au final. Et la difficulté de raconter une histoire peut être grande quand différentes périodes de décors apparaissent – toutes enrichissantes – les unes contredisant parfois les autres, ou que ces périodes s'avèrent finalement très lacunaires, presque perdues… Que montrer ? que conserver ? peut devenir le tourment du restaurateur qui cherche seulement à confirmer la valeur du bien. Considérant les Dominicains de Guebwiller, trois opérations distinctes illustrent déjà des approches et démarches différentes dans la restauration. À ces exemples s'ajoutent d'autres expériences dans la Haute-Alsace, toutes témoignant qu'il n'y a pas une unique démarche, mais des choix à mesurer et motiver par le restaurateur, en fonction de la réalité du support, sans oublier le contexte historique et architectural du bien, choix tous appuyés sur les chartes de bonne pratique.

Vorstellung von Restaurierungsarbeiten an Wandmalereien: Kontext, Schwierigkeiten, Herausforderungen…

Zusammenfassung: Bei den verschiedenen Eingriffen einer Restaurierung von Farbfassungen kann sich insbesondere die Freilegung bisher verborgen gebliebener Dekore als eine Gleichung mit mehreren Unbekannten erweisen. Schon die Restaurierung von Wandschichten mit eindeutig und unzweifelhaft identifizierten Bildgestaltungen unterliegt einer Entscheidung zwischen mehreren Alternativen. In gleicher Weise muss der Intervention auf Wänden, deren Schichten aufgrund diverser Stichproben Hoffnungen auf vielversprechende Wieder-Entdeckungen wecken, eine Entscheidung zwischen mehreren methodischen Alternativen vorausgehen. Gleichwohl kann dieses Projekt durch den Verlauf der praktischen Arbeiten widerlegt und umorientiert werden und zwar einerseits in Abhängigkeit dessen, was sich dann faktisch als zu Konservierendes erweist und andererseits in Abhängigkeit eine Einigung erfordernden Reflexionen aller Beteiligten hinsichtlich der Grenzen des Eingriffs, insbesondere hinsichtlich der zu opfernden Elemente und hinsichtlich der notwendigen Ergänzungen, damit schlussendlich die plausibelste „Message" sichergestellt werden kann. Die Schwierigkeiten, eine Geschichte zu erzählen können groß sein, wenn verschiedene Perioden des Dekors zu Tage treten, die zwar alle bereichernd sind, sich aber zugleich untereinander widersprechen oder als sehr lückenhaft, fast verloren erweisen… Die Frage „Was soll man zeigen?" und „Was konservieren?" können zur Qual des Denkmalpflegers werden, der doch nur den Wert des kulturellen Erbes sicherstellen möchte. Im ehemaligen Dominikaner Kloster von Guebwiller illustrieren drei getrennte Restaurierungsarbeiten die verschiedenen Ansätze und Methoden der Praxis. Diese Beispiele müssen ergänzt werden durch andere Erfahrungen aus dem Ober-Elsass, die alle bezeugen, dass es nie einen einzigen Ansatz gibt, sondern stets verschiedene Wahlmöglichkeiten, die jeweils vom Denkmalpfleger bemessen und begründet werden müssen in Abhängigkeit vom realen Zustand der Wandfläche, ohne dass dabei vom historischen und architektonischen Kontext des jeweiligen kulturellen Erbes abstrahiert werden darf. Diese Entscheidungen gründen alle in der Charta der guten Praxis.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 7-14

Parmi les restaurations de polychromies, la mise au jour de décors dissimulés peut relever de l'équation à plusieurs inconnues. Si la cicatrisation de parements reconnus avec réintégration picturale raisonnée fait déjà appel à des choix, intervenir sur un épiderme dont quelques sondages ponctuels promettent une redécouverte idéalisée, repose sur un parti d'intentions qui peut être contredit et orienté au fur et à mesure du chantier, en fonction de ce que révèle vraiment le patrimoine sur lequel on agit. La restauration passe alors par des réflexions à partager sur les limites de la chirurgie, sur les sacrifices à motiver, et les compléments à revendiquer pour assurer le message le plus plausible au final. Et la difficulté de raconter une histoire au travers de la restauration, et de ce que l'on donne à découvrir, peut être grande quand différentes périodes de décors apparaissent superposées ou mêlées - toutes enrichissantes – les unes contredisant parfois les autres, ou que ces périodes s'avèrent finalement très lacunaires, presque perdues… Que montrer ? que retenir ? peut devenir le tourment du maître d'œuvre-restaurateur qui cherche seulement à confirmer la valeur du bien.

Les édifices présentés ci-après illustrent différentes approches de restauration à partir de la matière à mettre en valeur.

1. Ancien couvent des Dominicains de Haute-Alsace, à Guebwiller

Depuis le début du XIIIe siècle, l'ordre dominicain connaît un grand essor dans les villes rhénanes alors en pleine expansion. En 1294, l'abbé de Murbach patronne l'installation d'une communauté dominicaine dans la ville basse de Guebwiller, à l'entrée de la vallée de la Lauch. La construction du couvent et de l'église avance alors au rythme des donations.

Malgré une histoire mouvementée, le couvent des Dominicains de Guebwiller a réussi à traverser les siècles en gardant son architecture originale, aujourd'hui en cours de restauration. La partie majeure reste l'église, édifice régulièrement orienté, avec son petit clocheton en toiture, son portail côté sud (en raison de l'implantation de l'édifice dans un tissu urbain déjà existant) et ses 3 000 m² de peintures murales (partiellement cachées) datées des XIVe, XVIe et XVIIIe siècles[1]. C'est sans doute l'un des plus beaux ensembles de peintures murales médiévales dans la vallée du Rhin. Recouvertes par un badigeon en 1711, ces peintures murales ont ainsi été relativement préservées, avant leur redécouverte à partir de 1860, et surtout en 1941-42. La prédication dominicaine insistait sur l'exemplarité de la mort du Christ et celle des martyrs qui ont suivi, d'où les nombreuses crucifixions représentées à Guebwiller.

Protégés par classement au titre des Monuments historiques (arrêté du 02 janvier 1976), les anciens bâtiments conventuels abritent désormais un centre musical.

L'absidiole, lieu du sanctuaire de la chapelle néogothique

L'absidiole de la chapelle néogothique (fig. 1) est un morceau d'architecture à part entière, délicatement décorée. Son volume intérieur est éclairé par de petites lancettes. Des colonnettes ouvragées en plâtre montent du soubassement jusqu'au couvrement et dessinent les nervures d'une petite voûte étoilée. Les murs et voûtains sont peints.

Avant intervention, l'absidiole avait subi des décennies d'infiltrations liées à une couverture extérieure en pierre aux joints déficients. La mise en place en 2008 d'un habillage plomb comme étanchéité pérenne permettait d'envisager une programmation d'intervention au droit des parements intérieurs de l'absidiole dont l'état sanitaire était des plus préoccupants :

– des colonnettes de plâtre étaient éclatées ;
– les décors peints présentaient de nombreuses parties soufflées, illustrations des désordres liés à des défauts d'étanchéité, jamais repris depuis ;
– à l'extérieur, quelques morceaux de meneaux de pierre des lancettes et les remplages trilobés étaient fortement érodés. Le grès présentait des pulvérulences à quelques endroits, et des éclats sur les montants principaux empêchaient une repose des verrières restaurées dans des conditions satisfaisantes.

Alors que quelques surfaces conservaient encore des éléments de décors, la restauration de l'absidiole néogothique est apparue impérative pour faire perdurer ce qui ne laissait aucun doute sur l'état antérieur du bien, tout en assurant les conditions de conservation des verrières et du petit autel, en cours de restauration.

Face à la pertinence des décors en présence (motifs floraux et rinceaux répétitifs), le parti d'intervention orienta rapidement une restitution des compositions répétitives disparues. Les surfaces conservées furent simplement pré-consolidées et nettoyées, le relief épidermique authentique s'identifiant avec des zones reprises à neuf. La fraîcheur du décor du XIXe siècle fut ainsi délibérément reconduite dans la poursuite des éléments floraux et géométriques répétitifs, sans chercher à rabaisser ou hiérarchiser les teintes neuves vis-à-vis d'un morceau trop modeste d'architecture.

Au final, le meuble autel restauré qui marque le soubassement de cette petite pièce, a été remis à sa place, en fond d'absidiole ; les verrières sont revenues garnir les baies. Cet espace a conservé une mise en valeur naturelle par la pertinence de ses décors qui ne sont venus que conforter le traitement des parements d'origine. Le Dossier documentaire des ouvrages exécutés, véritable illustration de l'histoire du chantier, a été établi avec présentation des cartographies avant/après permettant d'identifier l'ampleur de la restitution revendiquée.

1. Un premier décor peint à fresque est créé au XIVe siècle sur l'enduit de construction, décor plus ou moins bien dégagé, aussi bien dans la partie basse de la façade occidentale (saint Christophe au Sud de la fenêtre ; saint Oswald au nord ; *Arma Christi* dans l'enfeu), que dans l'ensemble de l'édifice. La datation arrêtée du XIVe siècle, n'a pas d'autre base que celle stylistique ; elle est cohérente avec ce que l'on connaît de la construction de l'église (1312). Le début du XVIIIe siècle (la date de 1709 se lit sur l'arc triomphal) est généralement admis pour un second décor, décor de grotesques progressivement dégagé à partir de 1990.

Fig. 1. Guebwiller (68), ancien couvent des Dominicains, chapelle néogothique. Les peintures murales aux motifs floraux répétitifs étaient dans un tel état de dégradation suite à des décennies d'infiltrations que le parti d'intervention – une fois les conditions d'étanchéité rétablies – a été de les refaire à neuf à partir des vestiges encore lisibles. Cela relevait de l'impérieuse nécessité de rétablir ce qui pouvait l'être de sorte à transmettre le bien dans les meilleures conditions possibles de préservation. (© Atelier d'Architecture R. Duplat, juin 2008).

L'église Saint-Pierre-Saint-Paul

Régulièrement orientée, l'église de l'ancien couvent des Dominicains comprend :
– une vaste nef plafonnée abritant les fidèles venus écouter les prédications, composée d'un vaisseau principal flanqué de bas-côtés ;
– un chœur plus étroit, destiné aux offices de la communauté, composé d'un volume unique en prolongement du vaisseau principal de la nef. Profond de cinq travées voûtées sur croisées d'ogives aux lignes très élancées, il est néanmoins clairement séparé de la nef par un jubé plafonné, appuyé contre l'arc triomphal qui marque la liaison des deux volumes. Le chœur ne possède aucun décor sculpté ou peint à l'exception des clés de voûte. Il ne demeure rien des vitraux polychromes qui devaient orner les longues baies étroites.
Plus particulièrement considérée ici, la nef de l'église des Dominicains présente des surfaces couvertes de peintures murales de diverses époques avec des zones enduites, en partie badigeonnées, et des éléments architecturaux polychromés en pierre (colonnes, nervures, etc.).

À la suite des restaurations de décors peints opérées sur l'arc triomphal et au revers du pignon occidental, les travaux envisagés sur les parements intérieurs du vaisseau latéral nord (revers du gouttereau du bas-côté nord et murs adjacents) voulaient imprimer une tout autre approche de la restauration, avec une intervention mesurée sur la couche picturale remise au jour (fig. 2). Au droit d'enduits ou de badigeons épais, des fenêtres de sondages réalisées préalablement de manière dispersée confirmaient la présence de décors prometteurs sous-jacents, sans que la réalité et l'ampleur des décors cachés n'aient pu être appréhendées. L'opération de restauration a de fait été découpée en deux tranches distinctes :
– une première tranche dite « ferme » intéressant les consolidations préalables, les dégagements des badigeons de recouvrement et la consolidation des parements ainsi mis au jour ;
– une tranche dite « optionnelle » concernant la restauration proprement dite en fonction de la réalité picturale révélée après dégagement.
Dans son article, « La Restauration d'un décor baroque au XVIIIe siècle », Patrick Ponsot, Architecte en chef des Monuments historiques écrivait :

> « Les sondages et analyses réalisés à la fin des années quatre-vingt posent seulement la question de la consistance et des conditions de conservation de ce seul décor médiéval « initial ». Celles-ci étaient d'ailleurs inquiétantes : un marché hebdomadaire se tenait depuis le XIXe siècle dans l'église, le sol asphalté permettant un lavage à grande eau également hebdomadaire.
> Les premiers travaux effectifs de dégagement, entre 1989 et 1992, ont montré que la stratigraphie n'était pas aussi simple que les néophytes l'avaient imaginé : un décor baroque de qualité s'interposait entre la crasse superficielle et les chefs-d'œuvre attendus. Il faut ici saluer l'architecte

Fig. 2. Guebwiller (68), ancien couvent des Dominicains, bas-côté nord de la nef. Toute la difficulté est de donner à lire des décors mis au jour avec plusieurs périodes identifiées, où le compartimentage apporté par les cadres de scènes permet de soulager la lecture (© Atelier d'Architecture R. Duplat, novembre 2010).

> [Pierre Prunet (1926-2005), ACMH] qui, contre vents et marées, a réussi à préserver cette page d'histoire. »

Il poursuit :

> « Seize années, quatre campagnes de travaux, trois architectes et plus encore d'ateliers et de laboratoires de cultures différentes auront été nécessaires pour commencer à comprendre ce que cachaient les badigeons ; c'était d'une certaine manière une superposition de ruines, et que l'état de ruine ne nécessitait pas nécessairement une restauration au sens habituel du terme de rétablissement d'un état. Après toutes ces années, le palimpseste qui résulte de l'enlèvement méticuleux des seuls badigeons non décorés est aujourd'hui considéré par tous comme satisfaisant du point de vue esthétique. Et suffisamment riche de sens pour que le travail soit poursuivi.
> Ni restitution d'un état – aucun état n'est complet depuis les dégagements partiels du XIXe siècle – ni conservation *stricto sensu* – les usures ont rendu nécessaire un repiquage du premier état dégagé – l'œuvre nouvelle qui en résulte n'est néanmoins appréciable (…), qu'au travers du filtre des dossiers de restauration qui cartographient les différents états et documentent nos interventions. L'état restauré ne correspond à aucun état historique : il présente juxtaposés des états successifs partiels. Seule l'analyse permet de rétablir – et de préserver – le cours des événements qui a produit cela.
> Autant de raisons d'essayer d'éviter l'irréparable des solutions définitives. »[2]

Avec l'expérience des précédentes opérations, il était observé que les parties hautes des parements conservaient des pans entiers de décor – principalement du XVIIIe siècle – alors que dans les parties basses, le décor avait été en grande partie supprimé, parce que trop exposé. Tout l'enjeu de la restauration reposait sur cette recherche d'équilibre dans la présentation des différentes strates, en fonction de l'état des vestiges découverts, le tout en continuité des parties déjà restaurées.

Le support est constitué d'une maçonnerie de moellons en grès. L'enduit est de couleur gris ocré et présente une structure microcristalline grumeleuse. La charge est constituée de nombreux granules (de 0,2 à 0,6 mm) incolores ou de couleur gris, brun ou noir.

Les analyses de la stratigraphie établie en 1998 révélèrent une couche de préparation à base de chaux entre les campagnes de peintures de l'époque médiévale et de l'époque moderne. La technique mentionnée alors par le laboratoire ETH, était une sorte de fresque à la chaux, sur un badigeon épais également fait de chaux, lui-même recouvrant un décor gothique primitif. L'absence de liant autre que la chaux expliquait l'extrême fragilité des décors et la difficulté pour leurs dégagements, les badigeons de propreté de plâtre et chaux du XIXe siècle étant, eux, très solides.

Sous l'épaisse couche de poussière, avaient été repérés au moins deux badigeons superficiels : le dernier, gris soutenu, recouvrant un badigeon blanc-beige. Ces badigeons de plâtre et chaux expliquaient la forte teneur en gypse analysée en 1991.

On observait sur les parements un certain nombre de lacunes liées à des salissures importantes avec des destructions sérieuses effectuées lors de précédentes restaurations (travail de dégagement trop hâtif et maladroit, méthodes inadaptées, méconnaissance des techniques picturales…) où des altérations témoignaient encore de problèmes sanitaires pourtant résorbés.

Comme lors des précédentes restaurations, l'opération considérée a concerné plus particulièrement :
– l'amélioration des conditions de conservation avec suppression des enduits hydrauliques de soubassement ;
– la consolidation, à l'avancement, au moment du dégagement d'une couche picturale fragile à très fragile ;
– la consolidation des enduits supports peu ou pas cohérents.
Étaient alors visibles (avant intervention) :
– dans la partie haute, des badigeons des XVIIIe et XIXe siècles (plâtre et chaux assez adhérents) ;
– quelques éléments figurés, notamment un personnage qui apparaissait sur le pilier adossé contre le mur gouttereau nord, au milieu du bas-côté.
L'irrégularité des sondages et la disparité des époques dégagées posaient un problème de présentation qui nécessitait une réflexion approfondie. Le parti adopté lors des précédentes campagnes conditionnait – d'une certaine manière – l'opération considérée et celles à venir.

2. Patrick Ponsot, « Le décor baroque des Dominicains de Guebwiller et sa restauration en 1711 », *Bulletin monumental*, 2006, 164-2, p. 179-185.

Fig. 3. Colmar (68), maison Pfister, détail des scènes animant la façade. Le travail de restauration s'est limité à nettoyer la couche picturale, tout en réduisant le voile donné par l'application de vernis antérieurs inadaptés (© Atelier d'Architecture R. Duplat, novembre 2012).

La priorité visait les conditions techniques de dégagement du décor du XVIIIe siècle et de consolidation des enduits et couches sous-jacentes, sachant que les produits et techniques proposés l'avaient été en s'appuyant sur les campagnes précédentes. De même, l'absolue nécessité de permettre des interventions ultérieures devait guider la restauration projetée ; les solutions traditionnelles et éprouvées devant toujours être privilégiées.

Enfin, il n'était pas possible de nettoyer les peintures, et encore moins de les dégager avant d'avoir consolidé les supports friables. Les interventions de nettoyage, de dégagement et de consolidation ne devaient pas être séparées.

S'agissant de la restauration proprement dite, le niveau visé (de départ) était celui du décor remis au jour au droit du revers de la façade occidentale. La réalité des décors découverts et la nécessité de donner une lecture apaisée de vestiges plus ou moins complets ont amené à travailler par « recoutures » très sensibles, faites d'eaux colorées, destinées à abaisser la présence des lacunes, en privilégiant la compréhension, notamment, des bandes compartimentées.

2. Maison Pfister à Colmar

Au cœur de Colmar, derrière la « cathédrale », à l'angle de la rue des Marchands (nº 11) et de la rue Mercière, se situe une des maisons les plus célèbres d'Alsace : la Maison Pfister (fig. 3).

Demeure bourgeoise, elle est construite en 1537. Le meilleur atelier du Haut-Rhin – ouvert aux prémices du nouveau style apporté par la Renaissance – œuvre à l'élévation de la maison. Mélange subtil et harmonieux de matériaux, la structure architecturale de la bâtisse reste largement tributaire de la tradition gothique : la pierre est réservée au rez-de-chaussée comme à la tourelle octogonale et à l'escalier à vis ; le bois est employé pour construire l'oriel d'angle à deux étages qui communique avec une galerie également en bois. L'oriel, les fenêtres à meneaux et la toiture très effilée sont également des héritages gothiques.

Après 1567, la maison est acquise par un marchand de draps, Nicolas Statmann. La recherche de la sobriété dans le domaine religieux entraîne la bourgeoisie, enrichie par le commerce, à habiter de belles demeures privées, décorées avec faste. C'est ainsi que Nicolas Statmann fait embellir la demeure pour magnifier « la vitrine » de sa réussite : il commande la décoration des façades à Christian Vacksterffer qui effectue les peintures murales et les médaillons (cet artiste est connu pour avoir travaillé en 1552 sur les façades de l'Hôtel-de-Ville de Mulhouse). Le décor abondant est ici réalisé sur trois registres dans la surface de parement comprise entre le soubassement et les fenêtres du premier étage, tout en se prolongeant jusque sous l'encorbellement de la galerie. Il est caractéristique de la culture humaniste apparentée à la Réforme luthérienne qui arrive alors en Alsace en mêlant des scènes bibliques inspirées de la Genèse ; des évangélistes ; des Pères de l'Église d'Occident et de l'Ancien Testament ; des références historiques avec des blasons et, traités en médaillons, les bustes des empereurs du Saint-Empire ayant régné entre 1493 et 1564 ; des scènes allégoriques évoquant les vertus chrétiennes (Amour, Foi, Justice, Tempérance, Espérance et Force), et, au milieu de cet ensemble, les monogrammes de Nicolas Statmann et les armes de sa femme, avec le millésime 1577 (date d'exécution des décors).

Contrairement aux demeures de la Renaissance parmi les plus remarquées de la région, cette grande maison ne dispose pas encore de motifs décoratifs sculptés qui ornent la plupart des bâtiments de cette période. Elle hérite des caractéristiques de l'ancien style (gothique) en n'intégrant

pas encore totalement celles du nouveau (Renaissance). Comme tous les édifices conçus sur une période charnière de l'histoire, son architecture est un mélange de tradition et de nouveauté.

En 1596, la maison appartient au marchand Claude Sison qui la restaure à partir de 1613. La date de 1648 renseigne sur la restauration des peintures des façades. Propriété de la famille Pfister entre 1841 et 1892, la Maison est protégée par classement au titre des Monuments historiques depuis le 14 mars 1927. Appartenant aujourd'hui à la ville de Colmar, l'édifice est géré par la Colmarienne du Logement.

En juillet 2005, les chutes de fragments d'enduit portant des décors et d'un morceau de la dalle de la coursive ont été les signes avant-coureurs de désordres importants sur le dernier corbeau de la galerie côté est, désordres soudains qui ont d'abord motivé des confortations d'urgence. Entre 2007 et 2013, six années ont été nécessaires pour programmer l'opération de consolidation/restauration. C'est peut-être ce qu'il faut pour assurer sereinement le lancement de ce type de travaux, lesquels ont été au-delà de la simple consolidation, intégrant finalement la restauration des couvertures jusqu'à la remise en état des parements maçonnés, enduits et peints.

Plus particulièrement, les interventions intéressant les décors peints ont été scindées en deux parties distinctes : d'une part, les travaux préparatoires avec essais se concluant par l'établissement d'un protocole d'intervention pour décision quant au principe de restauration, et ceci avant d'envisager, d'autre part, la restauration proprement dite. La première partie importante de l'approche du bien a concerné les sondages de l'état des décors avec essais de pré-consolidation (imprégnation d'agent consolidant pénétrant au travers des couches picturales) ; dégagement des couches picturales par clivages et nettoyage précautionneux de ces dernières ; constitution d'une palette de couleurs, avec examen des couches picturales sous-jacentes et définition de l'état de conservation des différents types de décors ; consolidation finale de la couche picturale mise au jour en attente du projet de restauration.

Au moment du chantier, des questions de restitution d'enduit se sont posées avec les encadrements colorés, retrouvés après nettoyage au droit des baies. Grâce aux images ou photographies d'archives, l'importance de ces vestiges dégagés a pu être confirmée pour répondre à l'aspect historique le plus cohérent et le plus complet de la demeure, même s'il manquera toujours le traitement du soubassement et, notamment, des baies cintrées du commerce, tel qu'il existait à la fin du XIXe siècle.

Un jeu subtil dans l'intervention sur les balustres a réactivé ce qui se lisait encore quelque peu sous les encrassements : travail en clair/obscur de la clôture de bois (par rehauts de teinte plus ou moins marqués) afin de donner du relief à l'ouvrage.

La restauration des décors – sans doute la partie la plus spectaculaire, parce que tout de suite vue par les Colmariens et les touristes – a donné lieu à d'heureuses surprises, puisque tous les décors ont pu être mis au jour, y compris ceux qu'on imaginait perdus au départ, tant la couche d'encrassement et d'opacité les avait fait disparaître. Il faut saluer l'engagement des restaurateurs qui n'ont pas hésité à consacrer le temps nécessaire pour remplir les objectifs et assurer le travail le plus sérieux et le plus complet possible.

Fig. 4. Urschenheim (68), église Saint-Georges, chapelle sous la tour-clocher. Foisonnement de l'expression décorative pour souligner les nervures de l'architecture (© Atelier d'Architecture R. Duplat, novembre 2014).

3. La chapelle médiévale de l'église Saint-Georges d'Urschenheim

Le village d'Urschenheim est situé dans l'aire urbaine de Colmar entre le Ried et la Hardt, sur l'ancienne voie romaine venant de Bâle et se dirigeant vers Strasbourg. Commune du canton d'Andolsheim depuis 1802, elle est irriguée par la rigole de Widensolen qui la traverse du sud au nord.

L'église du village est placée sous le vocable de saint Georges (fig. 4). De la petite chapelle construite vers la fin du XIIe siècle, il ne reste que la tour dont le rez-de-chaussée servait de chœur. L'édifice cultuel actuel date pour l'essentiel de 1836.

Les qualités indéniables de la tour médiévale, et sa haute valeur patrimoniale illustrée notamment par la découverte de décors peints ont motivé une très légitime reconnaissance par classement au titre des Monuments historiques dès 1895. Ainsi, l'église Saint-Georges est partiellement protégée.

L'ancien chœur médiéval – auquel la commune et la paroisse cherchaient à redonner une vocation cultuelle – avait servi un temps de sacristie. Ses parements demeuraient ornés de décors peints célèbres, lesquels remontaient au Moyen Âge. Or, les conditions d'hygiène sanitaire au pourtour de la pièce semi-enterrée, avec des décors largement sollicités par des remontées capillaires, ne permettaient pas d'engager sereinement une opération de restauration.

En premier lieu, les travaux ont consisté à rétablir l'assainissement des abords en créant un caniveau de respiration en périphérie du clocher, tout en assurant un matelas de ventilation au droit du sol de cette chapelle : un dallage fut posé sur lit de briques creuses (avec calepin du dallage relevé avant dépose). Une période d'un an fut nécessaire afin que les maçonneries de l'ancien chœur médiéval puissent retrouver un certain équilibre.

À la suite de cette intervention, une fois les conditions d'assainissement rétablies, la restauration des peintures put être programmée avec, finalement, la restauration de l'ancienne chapelle.

Les travaux ont pour l'essentiel consisté à nettoyer les parements peints, avec consolidation épidermique des zones fragilisées et « recouture » des parements purgés des zones cimentées au profit d'enduits à la chaux. La mise en teinte, pour abaisser la présence des lacunes et éteindre le feu du neuf des enduits refaits, a suffi à focaliser l'attention sur les vestiges de décors nettoyés, lesquels ont retrouvé une mise en valeur naturelle, sans complément.

4. La chapelle des Chanoinesses de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Ottmarsheim

Sur des fondations du XIe siècle, l'église d'Ottmarsheim prend comme modèle la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle, elle-même construite pour Charlemagne vers 800 et considérée comme l'expression parfaite de l'art impérial. Caractéristique de l'architecture ottonienne, l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul est donc une interprétation romane d'un monument carolingien. C'est d'ailleurs le seul édifice ottonien conservé en Alsace.

Il s'agit d'un bâtiment de plan centré octogonal, entouré d'un bas-côté inscrit dans un second octogone. L'octogone central surmonté d'une coupole est éclairé par huit fenêtres percées dans le tambour de la coupole ; les bas-côtés sont couverts de tribunes. À l'est, se trouvent un petit chœur carré à deux étages et un déambulatoire voûté d'arêtes ; à l'ouest, un clocher-porche. Deux escaliers à berceaux rampants aménagés dans l'épaisseur des murs du clocher permettent d'accéder aux tribunes.

Les qualités indéniables de l'église d'Ottmarsheim ont motivé sa protection au titre de Monuments historiques sur la liste de 1840. Endommagée et incendiée à plusieurs reprises, l'église a fait l'objet de nombreuses réfections au cours des XIXe et XXe siècles et, notamment, d'une grande campagne de restauration entre 1833 et 1837.

Entre 1945 et 1959, les architectes Bertrand Monnet (1910-1989) et Arnold dirigèrent le décapage (action sacrilège et incompréhensible pour les restaurateurs d'aujourd'hui) et le rejointoiement des maçonneries extérieures. Ils assurèrent probablement également la brutale réfection de la chapelle des Chanoinesses, partie d'édifice considérée ici.

En 1985, Daniel Gaymard, Architecte en chef des Monuments historiques, dirigea la réfection, à l'intérieur, des enduits des tribunes. Il restaura de nouveau les peintures, puis les couvertures des bas-côtés en tuiles creuses, en revenant à l'état antérieur à 1892.

Le 28 février 1991, un violent incendie ravagea l'abbatiale et détruisit l'orgue de Joseph Waltrin (1679-1747). Le sinistre obligea alors la reprise quasi complète de tous les travaux, sur trois campagnes successives : nef et clocher (1991-1996), sols et chauffage (1997-1998), haut-chœur (1999-2000). En juillet 2018, la restauration de la chapelle des Chanoinesses achève la remise en état de l'édifice.

Des peintures Renaissance décoraient autrefois les parements de cette chapelle. À une époque récente, les épidermes intérieurs ont été entièrement piqués et refaits. Des vestiges d'éléments floraux peints apparaissaient uniquement dans le vestibule (créé par l'ajout d'un épais refend à l'entrée de la chapelle) et dans la petite pièce au-dessus. Le dégagement des enduits des voûtes devait

Fig. 5. Ottmarsheim (68), église Saint-Pierre et Saint-Paul, chapelle des Chanoinesses. Vestiges des décors mis au jour après démolition d'une cloison rapportée (© Atelier d'Architecture R. Duplat, octobre 2017).

confirmer la perte de ces décors ; des sondages réalisés en pied de murs laissant peu d'espoir quant à la persistance de peintures anciennes. Paradoxalement, le mur bâti à une époque moderne à l'entrée de la chapelle avait pour partie protégé ces derniers témoins (fig. 5).

Les travaux de restauration attendus se développèrent sur deux tranches : analyse des décors/consolidation/dégagement, d'une part ; puis consolidation/restauration d'autre part.

Au final, les décors floraux mis au jour ont été cicatrisés sans recomposition symétrique (fig. 6). Le traitement sensible du décor mis au jour n'a donc concerné que l'entrée de la chapelle. Et si un filet noir est apparu comme soulignement des arêtes du couvrement de la travée d'entrée du volume cultuel (voûtes d'arêtes), ce détail de décor n'a pu être identifié au droit des nervures des voûtes sur croisée d'ogives qui couvrent le reste de la chapelle. Toujours est-il que le décor d'entrée a été perçu comme une volonté d'unifier deux modes de couvrement en un tout unitaire. La stricte mise en lecture du décor authentique n'a pas permis de poursuivre la démonstration complète de ce parti.

À partir de l'exemple des Dominicains de Guebwiller, entre différentes périodes (chapelle néogothique et église médiévale), des opérations distinctes illustrent déjà des approches et démarches différentes dans la restauration de peintures murales. Avec quelques autres exemples, certes sans doute trop restreints, les orientations d'un parti de restauration qui vise à servir les monuments d'Alsace sont mises en avant. Les interventions considérées témoignent alors qu'il n'y a pas une unique démarche, mais des choix à mesurer et motiver par le maître d'œuvre, d'abord auprès

Fig. 6. Ottmarsheim (68), église Saint-Pierre et Saint-Paul, chapelle des Chanoinesses. Après restauration, la première travée a révélé toute l'efficacité d'un décor floral assez sobre dans son expression, et assez riche dans l'animation ainsi obtenue (© Atelier d'Architecture R. Duplat, mars 2018).

des services instructeurs de la Direction régionale des Affaires culturelles pour l'autorisation des travaux, puis, par la suite, sur le chantier, dans la collaboration sensible qu'il peut avoir avec le restaurateur de peintures murales, en fonction de la réalité du support, de son état. Sans oublier le contexte historique et architectural du bien, qui va orienter des choix d'intervention, tous appuyés sur les chartes de « bonnes pratiques ». Sans oublier l'apport de la documentation archivistique iconographique ou photographique ; sans oublier la matière même du décor peint, le sujet à traiter et sa représentation : figurative, florale ou géométrique plus ou moins répétitive ce qui, là encore, va entraîner des attitudes et positions différentes dans l'orientation d'un parti d'intervention. Dès lors, on comprend qu'il n'y a pas de recettes arrêtées et que le projet de restauration se nourrit de nombreux paramètres.

L'architecte – qui plus est l'architecte sensibilisé au patrimoine – se corrige dans son projet ; il peut l'être par son commanditaire, voire par les services conservateurs de l'État dans la défense que leur inspirent la conservation du bien et sa remise en valeur. Avec parfois des frustrations engendrées au final dans les limites de l'intervention, là où l'architecture aurait mérité plus d'ambition, ou en tout cas une complète cohérence de parti. Et il ne s'agit pas de revendiquer un état idéalisé – Viollet-le-Duc (1814-1879), ne doit plus être agité tel un chiffon rouge ! – mais tout simplement d'affirmer qu'il y a eu un état d'avant, et qu'avec la restauration, il y a un état d'après. La restauration constitue toujours un renouveau dans la lecture d'un bien patrimonial, avec un nouvel état au service du monument.

À l'heure où les interventions sur les monuments historiques se veulent désormais discrètes, voire timides, particulièrement au droit des arts monumentaux par peur de trahir l'authenticité du bien, il faut lire et relire *la Charte de Venise*[3], parfaitement écrite et largement ouverte sur les actions à assurer en fonction du contexte traité. Et s'il n'y a pas d'hypothèses, pourquoi ne pas affirmer la restauration pour défendre la pérennité de l'œuvre dans sa transmission ? Pourquoi ne pas affirmer jusqu'au bout la valeur artistique de cette œuvre ? Quelle histoire doit-on continuer de raconter ? Avec quels moyens ? Pour quels publics ? Quelle réception, quelle interprétation, quelle lecture ? On comprend que les tiraillements peuvent être suffisamment présents pour ne pas hésiter à revendiquer haut et fort que le parti d'intervention reste celui qui permet de jouer la belle musique en évitant la cacophonie. La conservation et la mise en valeur des peintures murales en Alsace, au cœur du Rhin supérieur, participent de cet enjeu et méritent l'ambition que l'on doit à la sauvegarde et, surtout, à la transmission d'un patrimoine culturel de grande valeur.

3. https://www.icomos.org/fr/informations-pratiques/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/171-charte-internationale-sur-la-conservation-et-la-restauration-des-monuments-et-des-sites.

Pour citer cet article :
Richard Duplat, « Présentation d'opérations de restauration en matière de décors peints : contextes, difficultés, enjeux… », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 7-14. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/richard_duplat.

Des travaux réalisés sur les peintures murales en Alsace, spécialement aux Dominicains de Guebwiller, pendant la Deuxième Guerre mondiale

Jean-Luc Eichenlaub

Directeur des Archives départementales du Haut-Rhin

Résumé : Sous l'égide de Joseph Schlippe (1885-1970) responsable des monuments historiques à Strasbourg pendant la guerre, des travaux ont été réalisés sur les peintures murales de Baldenheim, Colmar et Guebwiller. Des relevés et des restaurations ont été effectués par Hermann Velte, père et fils. Les relevés des peintures murales de Guebwiller sont maintenant conservés aux Archives départementales du Haut-Rhin, où ils ont été restaurés et numérisés.

Arbeiten an Wandmalereien des Elsass, insbesondere im Dominikanerkloster von Guebwiller während des Zweiten Weltkriegs

Zusammenfassung: Unter der Leitung von Joseph Schlippe (1885-1970), Verantwortlicher des Denkmalamtes in Straßburg („Staatlicher Bevollmächtigter für Denkmalpflege im Elsass") während des Krieges, wurden Arbeiten an den Wandmalereien von Baldenheim, Colmar und Guebwiller durchgeführt. Hermann Velte, Vater und Sohn, führten die Restaurierungen durch und fertigten Aquarelle an. Die Pausen der Wandmalereien von Guebwiller werden in den Beständen des Archivs des Départements des Haut-Rhin aufbewahrt, wo sie restauriert und digitalisiert wurden.

Les peintures murales des Dominicains de Guebwiller sont connues et citées depuis le milieu du XIXe siècle, leur état de conservation inquiète les experts. Ainsi, Alexandre Straub (1825-1891) : « Quelques-unes ont été badigeonnées dans ces derniers temps, sans qu'on ait pris la peine de prendre un calque des anciennes peintures »[1], Felix Wolff (1852-1925)[2] : « Le meilleur moyen de conserver les peintures murales est de les laisser sous le badigeon », Joseph Walter (1881-1952) : « L'église des Dominicains à Guebwiller présente à tout point de vue un exemple de la grandeur et de la décadence d'un sanctuaire de l'Alsace médiévale. Son affectation actuelle comme marché et (le chœur) comme salle de concert, divisée en plusieurs étages, n'est pas faite pour conserver les fresques des XIVe et XVe siècles qui faisaient de cette église un véritable musée de peinture religieuse. Depuis un demi-siècle plus de la moitié des peintures a disparu »[3].

L'intérêt pour les peintures murales et leur préservation a varié suivant les périodes et les régions. Elles ont été recouvertes et (re)découvertes, et il n'est pas rare qu'après avoir été oubliées, elles réapparaissent lors de travaux, plus ou moins bien conservées. Dès avant la Deuxième Guerre mondiale, certaines ont été photographiées[4] et, pour d'autres, des relevés ont été effectués. C'est particulièrement

1. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1932, p. 51-74 ; 1933, p. 51-70 ; 1934, p. 1-24 ; 1936, p. 125-139. Sur les peintures murales des Dominicains de Guebwiller, 1936, p. 125-128. Ici, 1932, p. 66. Le chanoine Alexandre Straub (1825-1891) a été président de la Société pour la Conservation des Monuments historiques d'Alsace (SCMHA) en 1855, fondateur de la *Revue catholique d'Alsace* en 1859 et conservateur des Monuments historiques en 1882. Voir la notice du *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne* (*NDBA*) par Louis Schlaefli, p. 3798-3799.

2. Felix Wolff cité par Walter, *op. cit.*, 1932, p. 53. Felix Wolff (1852-1925), architecte, conservateur des Monuments historiques en 1899, fondateur en 1901 du *Denkmalarchiv* (archives des Monuments historiques pour les historiens de l'art et les architectes) est par ailleurs auteur d'un dictionnaire des châteaux (*Elsässisches Burgen-Lexikon*) paru en 1908. Voir la notice du NDBA par François Igersheim, p. 4304-4305.

3. Le chanoine Joseph Walter (1881-1952) historien de l'art, bibliothécaire-archiviste de la ville de Sélestat de 1919 à 1950, vice-président de la SCMHA. Voir la notice du *NDBA* par Hubert Meyer, p. 4084-4085.

4. Sur les difficultés de photographier des peintures murales voir ce qu'en dit Pierre Devinoy, dans Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Hartmann, 1938 (avec 130 photographies de Pierre Devinoy). À la fin de l'ouvrage, après les planches en noir et blanc, il y a des considérations techniques, et aussi un tableau des couleurs et des dimensions. Dans la réédition de 1967 chez Flammarion, voir les p. 176-177 et suivantes.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2022, p. 15-23

sur les travaux menés en 1941 sur les peintures murales des Dominicains de Guebwiller, donc pendant l'annexion de fait de l'Alsace et de la Moselle au IIIe Reich, que je vais concentrer mon attention.

1. Les peintures murales des Dominicains de Guebwiller

En 1859, le congrès archéologique de France a lieu à Strasbourg. Les questions 47 et 48 portent sur les peintures murales :
– 47. Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant au XIIIe et au XIIIe siècles ?
– 48. Quelles sont en général les peintures murales les plus remarquables ?
Deux articles de Straub apportent la réponse ; celles des Dominicains de Guebwiller y figurent[5]. La synthèse de Franz Xaver Kraus (1840-1901) les mentionne bien sûr aussi[6].

Depuis, de nombreuses publications locales[7] ou plus générales les citent[8]. La première étude la plus complète, avec schémas et photographies en plus de la description, est celle de l'Inventaire en 1964[9]. Trente ans plus tard, une synthèse est proposée par Virginie Inguenaud[10] et l'analyse d'une scène particulière par André Turcat[11]. Ces deux communications ont été présentées à l'occasion d'un colloque sur les *Dominicains en Alsace des origines à nos jours*, qui s'est tenu au couvent des Dominicains de Guebwiller, où le Conseil général du Haut-Rhin, devenu propriétaire de l'édifice en 1991, a tenu à commémorer en 1994 le 700e anniversaire de l'implantation des frères prêcheurs à Guebwiller.

Des travaux menés depuis ont aussi porté pour partie sur les peintures murales médiévales ou plus récentes[12]. À cette époque, l'existence des relevés faits pendant la guerre était connue, mais leur état ne permettait pas de les présenter[13].

2. Les relevés faits par Hermann Velte

Les relevés réalisés par Hermann Velte (1883-1946), que ce soit ceux pour l'église de Baldenheim, pour les Dominicains de Colmar ou ceux de Guebwiller, sont cités dans la chronique des Monuments historiques en Alsace publiée en 1942[14]. Ils ne concernent, pour les Dominicains de Guebwiller, que deux travées du jubé[15].

L'Inventaire donne comme lieu de conservation le musée du Florival[16].

En fait, il existe plusieurs séries de relevés, qui ne couvrent que les travées A et D du jubé (pour reprendre la dénomination de l'Inventaire), mais ils ne sont plus au musée du Florival :
– Des relevés intégrés au *Denkmalarchiv*, qui sont venus aux Archives départementales du Haut-Rhin dans un versement des Archives des Bâtiments de France, et ont été traités en 2009 et numérisés en 2016[17].
– Des relevés qui se sont trouvés successivement au musée du Florival, à la Bibliothèque municipale de Colmar, aux Dominicains de Haute-Alsace enfin, et qui sont aujourd'hui aux Archives départementales du Haut-Rhin où ils ont été restaurés et numérisés en 2015[18]. Un dernier relevé est en attente de restauration.
Les relevés du *Denkmalarchiv* se composent de neuf feuilles de dimensions variables, cotées DMA RAR 112 A 001, les pièces étant cotées de 35 à 43[19].

En voici le détail :
– 35. Kopien in natürlicher Grösse alte Wandmalerei in der Dominikanerkirche zu Gebweiler im Elsass hergest(ellt) von H. Velte Darmstadt im August 1941.V. En quelque sorte, la page de titre (157 × 122 cm), qui porte une ancienne cote A 10 (fig. 1). Une autre mention figure sur la pièce 42 : Kopien von Hermann Velte Maler Darmstadt ehemaliger Dominikanerkloster Gebweiler Elsass. Aug. Sep. 1941.
– 36. Martyre de saint Jacques (157 × 157 cm) (fig. 2).
– 37. Martyre de saint Paul, et en partie de saint Barthélemy (135 × 157 cm) (fig. 3). Porte une ancienne cote B 2.
– 38. Martyre de saint André (138,5 × 152 cm) (fig. 4).

5. Alexandre Straub, « Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant aux XIIe et XIIIe siècles », dans *Congrès archéologique, Strasbourg, Rouen, Saint-Lô, Vire, 1859*, Paris, 1860, p. 416-419 et « Découverte d'anciennes peintures murales », *Revue catholique d'Alsace*, 1863, p. 532-536 (p. 532-534 sur les Dominicains de Guebwiller).

6. Franz Xaver Kraus, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen*, Strasbourg, 1876-1892, ici t. II, p. 112-114. Kraus (1840-1901) a été conservateur des Monuments historiques de 1876 à 1882. Il est aussi l'auteur d'un inventaire des œuvres d'art du Grand-duché de Bade. Voir la notice du NDBA par Liliane Châtelet-Lange, p. 2102-2103.

7. « Les couvents dominicains de Sainte Catherine de Sienne et de la Porte-aux-Anges », dans Charles Wetterwald, *Guebwiller à travers son passé. Pages choisies de l'œuvre historique*, Alsatia, 1971, p. 73-98. Traduction française d'un texte en allemand paru vers 1930. Entre les p. 72 et 73, dessin des peintures murales par Robert Gall.

8. Joseph Walter, *op. cit.*, 1936, p. 125-129.

9. *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Haut-Rhin, canton Guebwiller*, Paris, Imprimerie nationale, 1972. I (texte p. 59-61) et II (illustration), p. 128-135.

10. Virginie Inguenaud, « Les peintures murales médiévales de l'ancienne église du couvent des Dominicains de Guebwiller », dans J.-L. Eichenlaub (dir.), *Dominicains et dominicaines en Alsace*, XIIIe-XXe *siècles*, Actes du colloque de Guebwiller 8-9 avril 1994, 1996, p. 235-242.

11. André Turcat, « Un thème iconographique : la pesée des âmes », *ibidem*. p. 227-233.

12. Sous l'égide des Architectes en chef Prunet, Ponsot et Duplat. Voir par exemple Patrick Ponsot, « Le décor baroque des Dominicains de Guebwiller et sa restauration en 1711 », *Bulletin monumental*, 164/2, 2006, p. 179-185.

13. Virginie Inguenaud, *op. cit.* : « Il faut attendre les années 1941-1942 pour qu'elles [les peintures murales] soient dégagées, restaurées, voire même franchement refaites » ; « Il ne reste presque plus de couche picturale ancienne sous la restauration de H. Velte » (p. 235).

14. Joseph Schlippe, « Denkmalpflege im Elsaß », *Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen*, 10, 1942, p. 183-191.

15. La presse locale se fait l'écho de ces travaux : « Die Freilegung der Gebweiler Meisterfresken. Einzigartige künstlerische Dokumente im Oberrheingebiet », *Mülhauser Tagblatt*, 30 août 1941. Article anonyme, peut-être d'Antoine Gardner.

16. Qui fut dans le chœur supérieur des Dominicains de Guebwiller, avant d'être près de l'église Notre-Dame.

17. Actuellement Unité départementale de l'architecture et du patrimoine. En fait, les documents sont extraits du *Denkmalarchiv* fondé par Wolff (voir note 2), dont les collections ont été éclatées par département après 1945.

18. Restauration réalisée par un atelier privé.

19. N° 7050 du *Denkmalarchiv*.

Fig. 1. Hermann Velte, page de couverture des relevés des peintures murales des Dominicains de Guebwiller (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_035).

Fig. 2. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé du martyre de saint Jacques du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_036).

Fig. 3. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé du martyre de saint Paul, et en partie de saint Barthélemy du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_037).

Fig. 4. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé du martyre de saint André du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_038).

Fig. 5. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé du martyre de saint Jean du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_039).

Fig. 6. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, Relevé du martyre de saint Pierre du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_040).

Fig. 7. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé d'une partie de la Crucifixion du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_041).

Fig. 8. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la Crucifixion du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_042).

Fig. 9. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de 4 évangélistes (?) du jubé (Archives d'Alsace, site de Colmar, fonds Denkmalarchiv, FRAD068_DMA_RAR_112_A_001_043).

– 39. Martyre de saint Jean (136 × 114 cm) (fig. 5). Porte une ancienne cote B 4.
– 40. Martyre de saint Pierre (136,5 × 180 cm) (fig. 6). Porte une ancienne cote B 5.
– 41. Partie de la Crucifixion (138 × 155 cm) (fig. 7). Porte une ancienne cote B 6.
– 42. Crucifixion (156 × 150 cm). Porte une ancienne cote B 7 (fig. 8).
– 43. 4 évangélistes ? (157 × 130, 5 cm) (fig. 9).

Ces relevés sont faits sur un assez mauvais papier, en plus des couleurs à l'aquarelle, on peut mentionner l'utilisation de l'or, notamment pour les auréoles. Seule la page de titre (35) est sur un papier plus fort.

Les relevés anciennement au musée du Florival se composent pour leur part de cinq rouleaux de grandes dimensions qui ont été restaurés, entoilés et numérisés pour les quatre premiers d'entre eux (fig. 10 à 14) :
– Travée A, registre inférieur 105 × 350 cm.
– Travée A, registre supérieur 105 × 275 cm.
– Travée D, registre inférieur 157 × 390 cm.
– Travée D, registre supérieur 160 × 460 cm.
– Rouleau à restaurer.

Fig. 10. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la travée A du jubé, registre inférieur (Archives d'Alsace, site de Colmar, 1073J, FRAD068_1073J_01).

Fig. 11. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la travée A du jubé, registre médian (Archives d'Alsace, site de Colmar, 1073J, FRAD068_1073J_0005).

Fig. 12. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la travée A du jubé, registre supérieur (Archives d'Alsace, site de Colmar, 1073J, FRAD068_1073J_02).

Fig. 13. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la travée D, registre inférieur (Archives d'Alsace, site de Colmar, 1073J, FRAD068_1073J_03).

Fig. 14. Hermann Velte, Guebwiller, église des Dominicains, relevé de la travée D, registre supérieur (Archives d'Alsace, site de Colmar, 1073J, FRAD068_1073J_04).

3. Le cadre de réalisation de ces travaux

Joseph Schlippe (1885-1970), Staatlicher Bevollmächtigter für Denkmalpflege im Elsaß depuis 1940, tient une chronique des activités de la Denkmalpflege im Elsass dans Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen. En 1942, aux pages 183 à 191 de l'article « Denkmalpflege im Elsaß », il est d'abord question du retour des vitraux évacués par les autorités françaises, du Denkmalarchiv et du traitement de la bibliothèque, ainsi que de l'établissement de l'état des dommages de guerre causés par l'armée française. Un point très rapide est fait sur la situation des Monuments historiques entre 1919 et 1939. Mais dès la page 185, sont évoqués les peintures murales et les bons résultats obtenus : « Besonders schöne Ergebnisse brachte die Freilegung mittelalterlichen Wandmalereien. … Als Vorarbeit und Grundlage hierzu liess der Denkmalpfleger originalgrosse Aufnahmen anfertigen, die den Grundstück eines Archives elsässischer Wandmalereien bilden »[20].

Suivent les exemples de ce qui a été réalisé : à l'église de Baldenheim (p. 185-186) avec une photographie du relevé de Hermann Velte (p. 187), aux Dominicains de Colmar (p. 186-189), avec là aussi une photographie du relevé (p. 188), aux Dominicains de Guebwiller enfin (p. 189-191), avec une photographie du relevé d'une des travées du jubé et de deux détails.

Qui étaient Joseph Schlippe et Hermann Velte ?

Joseph Schlippe, né à Darmstadt en 1885, a fait l'essentiel de sa carrière d'architecte à Fribourg-en-Brisgau, où il est décédé en 1970 ; après des études d'architecture à la *Technische Hochschule* de Darmstadt, au sein de laquelle il a d'ailleurs enseigné plus tard, il est de 1925 à 1952 à la tête du service d'architecture (*Hochbauamt*) de Fribourg ; il est surtout connu comme architecte de la reconstruction de cette ville après le bombardement de novembre 1944.

Dès 1910, il est actif dans la Conservation des Monuments historiques (*Denkmalpflege*) à Francfort. En 1929, il dirige le comité des Monuments historiques de l'association *Badische Heimat* (*Leiter des Fachauschusses für Denkmalpflege des Landesvereins Badische Heimat*), et en 1934 il est chargé de ces mêmes questions pour la circonscription de Fribourg.

Proche du maire nazi de Fribourg, Schlippe aurait dû devenir directeur de l'architecture (*Baudirektor*), à Strasbourg mais il n'accepta pas. Installé par Robert Wagner comme conservateur des Monuments historiques en Alsace, il y passa de 1940 à 1944 deux jours par semaine[21]. Et nous avons eu un peu plus haut un aperçu de ses réalisations.

Concernant le sujet qui nous occupe, ses archives sont aujourd'hui conservées aux Archives de la ville de Fribourg-en-Brisgau où elles ont été classées ; l'inventaire est consultable en ligne[22].

On y relève des éléments sur les peintures murales en pays de Bade et en Alsace et des dossiers par communes. Par exemple, en K1/44-562 sur les peintures murales en pays de Bade, en K1/44-902 sur les peintures murales à Fribourg (1927-1966), et en K1/44-529 sur les peintures murales en Alsace (principalement Baldenheim, Colmar et Guebwiller).

Dans les dossiers par communes, sont particulièrement intéressants ceux de Baldenheim (K1/44-331), de Colmar (K1/44-336) et de Guebwiller (K1/44-333).

Il est question de Velte, père et fils, à plusieurs reprises.

Hermann Velte père (senior) est né à Biedenkopf (Hesse) en 1883. Il meurt en 1946. Formé à Francfort, il est chargé dès 1903 des fresques de Fraurombach. Suivant les mots de Walbe, conservateur des Monuments historiques de Hesse : « Wenn die Denkmalpflege in Hessen einen guten Ruf geniesst, so ist dies nicht zum geringsten Teil das Verdienst Hermann Veltes des "älteren" ». Au cours de sa carrière il a rénové, restauré et peint (*renoviert, restauriert und ausgemalt*) 240 églises[23].

C'est donc à un Hessois comme lui, spécialiste reconnu, que Schlippe fait appel, puis à son fils, Hermann Velte junior ; né en 1915, formé entre 1935 et 1939 par Klemm (*Kirchenmaler und Freskotechniker*) il continue l'œuvre de son père. À sa mort, en 1984, c'est sa fille Gisela qui lui succède.

Schlippe était plutôt traditionnel dans son approche et privilégiait à la photographie les relevés grandeur nature, comme ceux dont il confia la réalisation à Velte. Mais pendant la guerre, un peu plus tard, un autre projet avec d'autres moyens permit d'avoir plus de 39 000 vues de peintures murales et de plafonds peints.

Entre 1943 et 1945, le régime nazi voulut documenter en couleurs la décoration des édifices du Reich qui risqueraient d'être détruits, afin de pouvoir les « recréer » après la victoire finale. Et il s'avère que 60 % de ces bâtiments situés en Allemagne, en Autriche, en Pologne, en Russie (Prusse orientale), en Tchéquie (Bohême, Moravie) n'existent plus. Les diapositives du *Farbdiaarchiv zur Wand- und Deckenmalerei* ont été numérisées en 2005 et sont maintenant réunies à Munich, au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*[24].

La création d'archives de la peinture murale en Alsace qu'appelait Schlippe de ses vœux dans son rapport d'activité n'a pas abouti, mais la documentation réunie pendant la guerre mérite d'être redécouverte, ce que la numérisation tant des relevés que des diapositives couleur permet maintenant.

20. Joseph Schlippe, *op. cit.*

21. Leo B. W., *Badenwürttembergische Biographien*, 4, p. 328-333 (portail Internet https://www.leo-bw.de/themen/biografien).

22. Merci à Hans-Peter Widmann des Archives de la ville de Fribourg-en-Brisgau de m'avoir gentiment adressé des numérisations de documents. Les archives de Schlippe occupent 16 mètres linéaires et sont dotées d'un répertoire de 350 pages, dû à Ute Scherb.

23. Dans les archives Schlippe (K1/44-902), éloge funèbre de Hermann Velte par Gruber ; voir aussi le site Internet « Das Mühltal im Odenwald » : https://badischewanderungen.de/muehltal-im-odenwald/ (consulté le 07/11/2020).

24. Voir la notice dans wikipédia https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Schlippe (consultée le 07/11/2020) et https://www.zikg.eu/photothek/bestaende/farbdia-archiv.

Pour citer cet article :
Jean-Luc Eichenlaub, « Des travaux réalisés sur les peintures murales en Alsace, spécialement aux Dominicains de Guebwiller, pendant la Deuxième Guerre mondiale », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 15-22. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/jean_luc_eichenlaub/.

Quels outils pour sensibiliser aux peintures murales dans un Pays d'art et d'histoire ?

Cécile Modanese
Animatrice de l'architecture et du patrimoine,
Communauté de Communes de la Région de Guebwiller

Résumé : Vues du XXIe siècle, les peintures murales peuvent paraître inabordables tant les codes picturaux ont évolué du Moyen Âge à nos jours. Le réseau national des Villes et Pays d'art et d'histoire a pour objectif de valoriser et sensibiliser au patrimoine dans l'ensemble de ses composantes : du patrimoine castral, à l'architecture des Trente Glorieuses, en passant par les peintures murales. La Communauté de Communes de la Région de Guebwiller fait partie de ce réseau depuis 2004. Par des outils et méthodes innovants, définis en fonction des différents types de public, le Pays d'art et d'histoire de la région de Guebwiller éveille progressivement les regards aux peintures murales des Dominicains ou encore de l'église Saint-Maurice de Soultz. De la traditionnelle visite guidée, aux ateliers pédagogiques « Peintures murales VS graff » ou « Phylactères VS bulles » pour les plus jeunes, en passant par le projet de peintures sur des bennes à verre ou encore le dôme numérique habillé d'images des peintures murales : tout est prétexte à transmettre et expliquer le principe des peintures murales. La riche collaboration avec le Centre Culturel de Rencontre – Les Dominicains de Haute-Alsace – permet l'utilisation des technologies les plus innovantes au profit de la médiation culturelle.

Welche Möglichkeiten gibt es in einer Landschaft mit dem Label „Land der Kunst und der Geschichte" zur Sensibilisierung für die Bedeutung mittelalterlicher Wandmalereien?

Zusammenfassung: Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts können Wandmalereien unzugänglich wirken, da sich die Bildinhalte vom Mittelalter bis heute stark verändert haben. Ziel des nationalen Netzes mit der Auszeichnung „Stadt und Land der Kunst und der Geschichte" („Ville et Pays d'art et d'histoire") sind die Förderung und Sensibilisierung für das kulturelle Erbe im Allgemeinen, für Burgen, für die Architektur der „Dreißig Glorreichen Jahren" sowie auch für Wandmalereien. Der Gemeindeverband „Communauté de Communes" der Region von Guebwiller ist seit 2004 diesem Netz angeschlossen. Mit innovativen Mitteln und Methoden, die auf das jeweilige Publikum abgestimmt sind, weckt das „Pays d'art et d'histoire" der Region Guebwiller nach und nach das Interesse an den Wandmalereien des Dominikanerklosters oder der Kirche Saint-Maurice in Soultz. Von der traditionellen Führung über die pädagogischen Workshops „Wandmalerei vs Graff" oder „Schriftbänder vs Sprechblasen" für die Jüngsten, bis zu dem Wandmalerei-Projekt auf Glascontainern oder die digitale, mit Bildern von Wandmalereien bekleidete Kuppel: alles dient dem Zweck, das Prinzip von Wandmalereien zu erläutern. Die bereichernde Zusammenarbeit mit dem kulturellen Zentrum der Dominikaner („Centre Culturel de Rencontre — Les Dominicains de Haute-Alsace") ermöglicht den Gebrauch von neuesten Technologien zugunsten dieser Kulturvermittlung.

Les Animateurs de l'architecture et du patrimoine et leurs équipes sont de joyeux généralistes, qui un jour travaillent sur les Trente Glorieuses, le lendemain sur les peintures murales, en passant par l'architecture usinière ou les murets de pierres sèches. Avec un objectif récurrent : ouvrir le regard des habitants d'un territoire. Pour cela, les services s'appuient sur la connaissance accumulée, peuvent être amenés à se lancer eux-mêmes dans certaines recherches, ou à nouer des partenariats avec divers spécialistes, en fonction des sujets traités.

La région de Guebwiller conserve sur son territoire des peintures murales de différentes époques, dont les plus connues sont bien sûr celles de l'ancien couvent des Dominicains, aujourd'hui Centre culturel de rencontre.

Les outils développés pour sensibiliser aux peintures murales sont tout d'abord liés à l'appartenance de la Région de Guebwiller à un réseau national, celui des *Villes et Pays d'art et d'histoire* (partie 1), dont l'objectif est de valoriser l'ensemble du patrimoine y compris le plus spécifique, comme les peintures murales, qui nécessitent

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 23-28

plus particulièrement l'usage d'une médiation (partie 2). Enfin, un focus sera fait sur certaines actions récentes de valorisation dans le domaine (partie 3).

Le réseau et ses objectifs

La région de Guebwiller est labellisée *Pays d'art et d'histoire* et fait partie du réseau national des *Villes et Pays d'art et d'histoire*, un label attribué par le ministère de la Culture, donnant lieu à la mise en place d'une convention entre ce dernier et la collectivité. Ce réseau, composé actuellement de 203 Villes et Pays d'art et d'histoire, dont 15 dans le Grand Est, existe depuis 35 ans, et a été le laboratoire de nouveaux dispositifs de médiations culturelles.

Les objectifs de la convention *Pays d'art et d'histoire* s'articulent autour de quatre axes. Tout d'abord, il s'agit de valoriser le patrimoine dans toutes ses composantes : l'art roman, mais aussi le patrimoine industriel, les paysages, ou encore l'architecture contemporaine, patrimoine de demain. Il s'agit ensuite de promouvoir la qualité architecturale et urbaine. Ces deux premiers axes s'expriment par le développement d'une politique des publics où sont concernés aussi bien les habitants que les touristes, les adultes que le jeune public. Enfin, le dernier objectif est de mettre en place une offre touristique de qualité sur laquelle peut s'appuyer un territoire dans une démarche de développement de l'attractivité du territoire.

La Communauté de Communes de la Région de Guebwiller a obtenu le label *Pays d'art et d'histoire* en 2004 pour la première fois. Ce dernier a été renouvelé en 2015 pour une durée de 10 ans. La création d'un Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine (CIAP) au Pôle culturel et touristique de la Neuenbourg a été au cœur de la convention.

La valorisation d'un patrimoine spécifique : les peintures murales

L'acte de valoriser le patrimoine passe tout d'abord par le fait de le rendre accessible par une simple ouverture, ou par un dispositif plus complexe, supposant sa sécurisation, une mise en lumière, etc. C'est seulement à partir du moment où ce prérequis est atteint que la démarche de médiation peut être engagée. Celle-ci nécessite de cibler le public, ainsi que le message. Pour qui, pourquoi valorise-t-on ? La réflexion se révèle essentielle à la politique de médiation patrimoniale. Elle met en évidence des attentes divergentes selon les publics. Un public familial espérera une approche plus ludique qu'un enseignant, et pourtant, dans les deux cas, le jeune public est concerné. La première catégorie de visiteurs est dans l'attente d'une découverte culturelle dans le plaisir, la deuxième relève d'un cadre scolaire plus contraint. L'étude des publics permet aussi de diagnostiquer les évolutions des pratiques, concernant le temps alloué, les habitudes de lecture. De la même manière, le fait de s'interroger en profondeur sur le destinataire du moyen de médiation permet d'anticiper ses références et son socle de connaissances.

Alors que ces idées générales concernent dans son ensemble le monde de la médiation culturelle, le phénomène est encore exacerbé quand il s'agit d'iconographie, et en l'occurrence des peintures murales. La typologie de public se décline entre les amateurs de patrimoine, le public touristique, excursionniste en groupe, les visiteurs individuels, le public familial, et enfin le jeune public dans le cadre scolaire. Donner à lire les peintures murales passe par différentes approches, de la plus traditionnelle à la plus innovante, développées dans le réseau des *Villes et Pays d'art et d'histoire*. La visite guidée nécessite une importante connaissance, dont l'acquisition est facilitée par l'existence de publications ou d'études de l'Inventaire. Lors de la création de l'Inventaire général du patrimoine en 1964, le canton de Guebwiller a bénéficié de la réalisation d'un inventaire topographique très complet[1]. Il apporte encore aujourd'hui une connaissance considérable sur le patrimoine, notamment en matière de peintures murales. Les différents chantiers de restauration, menés au cours des XIXe, XXe et XXIe siècles ont permis d'étoffer progressivement l'analyse de ce patrimoine spécifique. Hermann Velte (1883-1946) a tracé des relevés très précis durant la Deuxième Guerre mondiale, aujourd'hui conservés aux Archives départementales du Haut-Rhin, qui font l'objet d'un article dédié[2].

L'enjeu de formation des guides est cependant important. En effet, l'iconographie religieuse est un sujet qui fait peur, et qui passe souvent pour de l'érudition. Les formats de visites sont variés : de la visite-conférence très complète de deux heures, à la visite flash d'une demi-heure lors de la pause du déjeuner, destinée aux personnes en activité professionnelle dans la région de Guebwiller.

En complément de ces visites guidées destinées aux groupes, les peintures murales sont abordées dans les différentes brochures papier, éditées par le service *Pays d'art et d'histoire*[3]. Toujours à destination du public individuel, des panneaux explicatifs disposés sur des pupitres ont été placés au pied des peintures du jubé des Dominicains à Guebwiller pour aider à la compréhension.

Les actions jeune public de sensibilisation aux peintures murales font l'objet d'une démarche spécifique. Elles peuvent avoir lieu soit dans le cadre d'une découverte globale du couvent, largement ouvert aux établissements scolaires des différents niveaux, ou lors d'actions éducatives spécifiques, menées par du personnel compétent, notamment des guides conférenciers agréés (fig. 1).

Depuis les années 2010, le développement des nouvelles technologies amène à repenser la médiation patrimoniale. L'usage du numérique permet par exemple, une utilisation autonome, flexible d'un point de vue horaire, mais aussi en fonction des envies, et du temps disponible de chacun. Les déclinaisons sont importantes, grâce à des QR codes ou des applications mobiles. Ces technologies répondent aux exigences de conservation et de réversibilité, ce qui n'est pas négligeable. Les années 2010 sont celles de la réalité augmentée (superposition, en temps réel, d'une image virtuelle sur les éléments de la réalité). De « Paris

1. *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Commission régionale d'Alsace, Haut-Rhin, Canton Guebwiller*, 2 volumes, Paris, Imprimerie nationale, 1972.

2. Voir dans le même volume l'article de Jean-Luc Eichenlaub, « Des travaux réalisés sur les peintures murales en Alsace, spécialement aux Dominicains de Guebwiller, pendant la Deuxième Guerre mondiale ». https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/jean_luc_eichenlaub/

3. Un « laissez-vous conter » consacré au couvent des Dominicains aborde largement les peintures de la nef.

Fig. 1. Atelier pédagogique à l'ancien couvent des Dominicains à Guebwiller, mené par une guide-conférencière du service Pays d'art et d'histoire de la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

vu par les peintres » à « Imayana » (Bordeaux), en passant par « Clunyvision » et « Jumièges 3D », les propositions utilisant les images numériques sont diverses[4]. Leur usage est en pleine expansion et pourrait, à l'avenir, devenir une pratique culturelle courante. Le passage aux TIC (Techniques de l'Information et de la Communication) dans la médiation du patrimoine nécessite une démarche progressive, voire planifiée, cela pour permettre un temps d'adaptation et de formation, de création des outils, et de l'investissement. Son usage ne doit pas constituer une fin en soi, mais un complément ou un support à la visite « normale », libre ou accompagnée, toujours précédé du questionnement : pour qui, pourquoi ?

La région de Guebwiller s'est emparée de ces TIC, et a développé dès 2015 une application mobile gratuite dénommée *Les voies du patrimoine*, donnant accès à une information historique et patrimoniale de qualité : commentaires audio, galerie d'images et géolocalisation. Les principaux usagers sont les visiteurs touristiques. Plus de 100 sites bénéficient de ce dispositif d'interprétation issu de recherches de l'équipe du service *Pays d'art et d'histoire*. Parmi eux, l'histoire et l'architecture de l'ancien couvent des Dominicains sont expliquées à travers huit points d'arrêt. Une version jeune public a été enregistrée afin de permettre aux familles, souvent exclues des approches traditionnelles comme la visite guidée, de bénéficier d'une médiation adaptée à leur pratique. Ainsi, Séraphin, le fantôme, référence à au frère prêcheur Séraphin Dietler (vers 1650-1723) auteur de la *Chronique des Dominicains de Guebwiller*, a accompagné un temps la découverte didactique du couvent des Dominicains.

4. Pour aller plus loin sur les expériences numériques autour de la valorisation du patrimoine, voir Réalité augmentée et patrimoine, Revue Espaces, septembre 2013, n° 314, 160 p. ; Valorisation numérique des patrimoines, guide des sites et cités remarquables de France, 2017 ; Livre blanc Heritech, numérisation des patrimoines, 2021.

Fig. 2. Guebwiller (68), Dominicains de Haute-Alsace, Claire Willemann et Bekir Aysan, réinterprétation de scènes du jubé (extrait du mapping) (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

Fig. 3. Guebwiller (68), Dominicains de Haute-Alsace, Claire Willemann et Bekir Aysan, réinterprétation de scènes du jubé (extrait du mapping) (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

Focus sur certaines actions en faveur de la valorisation des peintures murales

La perspective de l'organisation d'un colloque dédié aux peintures murales en Alsace a fait naître l'envie d'aller encore plus loin dans la sensibilisation à ce patrimoine. Celles de l'ancien couvent des Dominicains constituent un merveilleux exemple. Depuis plusieurs années, les Dominicains de Haute-Alsace, Centre culturel de rencontre et le service *Pays d'art et d'histoire* de la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller travaillent en partenariat afin de mener des actions de valorisation du patrimoine, au sein de l'ancien couvent, mais aussi hors les murs, à travers le territoire labellisé *Pays d'art et d'histoire*. Les compétences spécifiques du Centre audiovisuel des Dominicains de Haute-Alsace apportent les techniques sons et vidéos, au service des actions didactiques et de la médiation du patrimoine. La thématique des peintures murales a alors rassemblé ces deux partenaires, autour de l'accueil de ce colloque, mais aussi en envisageant des actions moins ponctuelles. Tout d'abord, le Centre audiovisuel des Dominicains de Haute-Alsace a mené la création d'un vidéo-mapping dans une approche artistique dans lequel les peintures murales sont réinterprétées (fig. 2 et 3).

Un projet ACMISA[5] fédérateur *Des peintures murales du patrimoine local à une création contemporaine* a germé dans l'objectif de faire découvrir, mais aussi expérimenter, les peintures murales au jeune public. Nous sommes, aujourd'hui, constamment entourés d'images publicitaires ou numériques. Toutefois, cette catégorie de visiteurs

5. Le GIP ACMISA (Groupement d'intérêt public – action culturelle en milieu scolaire d'Alsace) est constitué de l'Académie, la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Grand Est), des collectivités (villes de Colmar, Mulhouse, Strasbourg et Eurométropole de Strasbourg) et des mécènes (Crédit Mutuel enseignant), en partenariat avec les départements du Bas-Rhin et du Haut-Rhin et la région Grand Est. Les différents projets du Gip-Acmisa font l'objet d'un appel à projets et d'un financement spécifique.

Fig. 4. Projet ACMISA fédérateur dans la Région de Guebwiller. Intervention en classe autour de la bande dessinée de l'illustrateur Cyrille Meyer (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

Fig. 5. Bennes à verre issues du projet artistique du service environnement de la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

n'a pas forcément conscience que toutes ces images sont utilisées pour véhiculer des messages, et que des techniques similaires étaient utilisées dès le Moyen Âge pour transmettre de l'information.

Ainsi, la première étape consiste en la découverte du couvent et des missions des frères Dominicains avec un guide-conférencier du *Pays d'art et d'histoire*. Les élèves appréhendent et expérimentent les peintures murales par le biais d'exercices et de jeux les rendant acteurs. Lecture d'image, découverte des codes iconographiques et des thématiques médiévales ou encore des techniques des peintures murales ont ainsi été au cœur des échanges. Cet atelier est complété par la découverte d'un deuxième site patrimonial situé dans l'environnement proche des élèves, et lié à la thématique : le retable de Buhl ou les peintures murales de l'Église Saint-Maurice de Soultz, qui est l'occasion pour eux d'exploiter leurs connaissances et d'aiguiser leur regard. Lors de ces deux ateliers, puis en classe avec les professeurs, les élèves sont également initiés à la lecture des images de notre environnement quotidien contemporain (publicités, logos, panneaux signalétiques…).

Les élèves se familiarisent ensuite avec deux arts qui utilisent l'image pour transmettre des messages ou des émotions : les peintures murales contemporaines pour les plus grands, et la bande dessinée pour les écoles primaires (CE et CM). Cette découverte se fait en plusieurs temps : rencontres avec les artistes, interventions de la Médiathèque de Guebwiller et créations plastiques encadrées par Simon Michel, graffeur-fresquiste, ou Cyrille Meyer, illustrateur, en fonction du projet de classe (fig. 4). L'accompagnement des artistes débouche alors sur la création d'œuvres : des planches de bandes dessinées, et des fresques et peintures murales itinérantes.

Un projet avec le service environnement de la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller prend forme, en parallèle, par un « habillage » de bennes à verre (fig. 5 et 6). Plusieurs graffeurs participent à cette création artistique et urbaine. Plusieurs thèmes y sont développés autour du tri, mais aussi de l'environnement patrimonial où se situent les bennes (abbaye de Murbach, anciennes usines textiles, ou encore architecture des Trente Glorieuses). D'autre part, Habitat de Haute-Alsace et la Ville de Guebwiller réfléchissent à plusieurs projets de peintures murales contemporaines en centre-ville et au cœur des quartiers périphériques. Ce projet pédagogique

Fig. 6. Murbach (68), benne à verre (© CCRG/Pays d'art et d'histoire).

ACMISA s'inscrit donc dans une véritable dynamique autour des peintures murales sur le territoire de la région de Guebwiller.

Une idée folle est née de ce projet : utiliser le numérique pour la valorisation des peintures murales du couvent des Dominicains en créant un outil de lecture, sorte de réalité augmentée, qui permettrait d'identifier les personnages reproduits, et intégrant les narrations des scènes représentées. L'usage de ce type de dispositif est encore expérimental pour ce qui concerne les peintures murales, mais répondrait à un besoin en médiation culturelle. Certes, la présence d'un guide-conférencier est une situation idéale, lorsque les moyens le permettent et que le public vient de façon regroupée. Cependant, le public touristique individuel, ou même excursionniste local n'accède pas systématiquement à l'information. Il s'agit alors de croiser la dimension ludique et la dimension didactique, grâce à cette technique. Toutefois, comme dans l'ensemble des

actions et dispositifs de médiation mis en place dans le cadre du label *Pays d'art et d'histoire* par la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller, une attention particulière est portée à l'accessibilité, qu'on pourrait dénommer « la vulgarisation », tout en maintenant une rigueur dans l'analyse historique.

Conclusion

Les dispositifs de valorisation des peintures murales illustrent le rôle d'un *Pays d'art et d'histoire*, à savoir, sensibiliser aux patrimoines les moins connus et les valoriser, ici les peintures murales, tout en créant des synergies entre les acteurs culturels, artistiques et patrimoniaux.

Dans cet objectif, des médiations sont conçues après une étude attentive du public, de ses pratiques et de ses attentes, sans cesse en évolution. Les médiations répondent alors à une intention précise et identifiée, condition *sine qua non* pour une valorisation réussie.

Pour citer cet article :
Cécile Modanese, « Quels outils pour sensibiliser aux peintures murales dans un Pays d'art et d'histoire ? », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 23-28. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/cecile_modanese/.

Ottmarsheim et Oltingue : histoire des restaurations

Ottmarsheim und Oltingue: Geschichte der Restaurierungen

Ancienne abbatiale d'Ottmarsheim, le décor peint du XIe siècle

Rollins Guild

Archéologue

Résumé : L'ancienne abbatiale d'Ottmarsheim, située en bordure du Rhin, fut construite dans les années 1040-1055. Les murs intérieurs de l'église conservent encore quelques fragments de décor peint, probablement d'époque romane. D'une part, dans la chapelle supérieure du chevet, sur la partie haute de la fenêtre axiale demeurent des joints peints en rouge sur un enduit crème et, au mur nord, sur un demi-mètre carré environ, des joints semblables peints en blanc cassé ; au sud, à la naissance de la voûte, une petite surface d'enduit rose se distingue à l'endroit où s'interrompent les scènes de la vie de saint Pierre peintes postérieurement. D'autre part, dans la travée orientale de la tribune, les arcs diaphragmes nord et sud portent encore des joints peints en rouge, tout comme le pilier sud-est sur sa partie inférieure. Sur le berceau, au nord, une surface d'enduit blanc cassé passe sous le décor figuratif gothique. Un laboratoire du CNRS a analysé ces peintures romanes. Il en ressort que les joints sont peints sur un support de mortier de chaux presque pure, ce qui serait « un indice d'authenticité ». Le mortier rosé étant de même composition, son ancienneté est identique. L'époque précise de la réalisation de ces décors demeure toutefois inconnue, il se pourrait qu'elle puisse être rapportée aux origines du monument.

Die ehemalige Abteikirche von Ottmarsheim, die Malereien des 11. Jahrhunderts

Zusammenfassung: Die ehemalige Abteikirche von Ottmarsheim liegt am Ufer des Rheins. Sie wurde in den Jahren 1040-1055 erbaut. An den Wänden im Innern der Kirche sind noch einige Malereifragmente, wahrscheinlich aus romanischer Zeit, erhalten. Einerseits sind gemalte rote Fugen auf crème-farbigem Putz in der Oberkapelle des Chorhauptes im oberen Teil des Ostfensters erhalten und an der Nordwand, auf einer etwa einen halben Quadratmeter großen Fläche, ähnliche Fugen in gebrochenem Weiß. Auf südlicher Seite, am Ansatz des Gewölbes, sieht man eine kleine Fläche von rosafarbigem Putz an jener Stelle, wo die später ausgeführten Szenen des Lebens des heiligen Petrus unterbrochen sind. Andererseits, im Ostjoch der Empore, tragen die nördlichen und südlichen Blendarkaden noch gemalte rote Fugen, wie auch der Süd-Ost-Pfeiler in seinem unteren Teil. Im Tonnengewölbe, nördlich, liegt eine gebrochen weiße Fläche unter der figurativen gotischen Bemalung. Ein Labor des CNRS (*Centre national de la recherche scientifique*) analysierte diese romanischen Wandmalereien. Daraus lässt sich schließen, dass die Fugen auf einem fast reinen Kalkmörtel aufgemalt sind, was als Zeichen ihrer Ursprünglichkeit anzusehen wäre. Der rosafarbene Mörtel, von gleicher Zusammensetzung ist der gleichen Altersstufe zuzurechnen. Die genaue Entstehungszeit dieser Fassungen bleibt jedoch ungewiss, könnte sich aber auf die Ursprünge des Baus beziehen.

L'ancienne abbatiale d'Ottmarsheim, située au bord du Rhin, fut construite entre 1040 et 1055 environ par Rudolph, seigneur du lieu (de la branche sundgauvienne des proto-Habsbourg en Alsace). Bien que discontinus, ses vestiges de décor peint représentent une documentation exceptionnelle en Alsace sur l'aspect intérieur des édifices du XIe siècle. L'examen stratigraphique des couches d'enduits a montré que ces éléments appartenaient probablement à l'édifice primitif. Ces fragments de décor ont fait objet de relevés graphiques[1].

Le vestige le plus important de ces techniques primitives se trouve dans la travée occidentale de la tribune, sur le pilier sud-est. Les joints de mortier du pilier et de l'écoinçon sont beurrés et lissés ; sur l'arc-diaphragme sud, les joints sont rubanés ; au-dessus de l'écoinçon, les joints, beurrés et lissés, sont soulignés horizontalement par un trait fait à la truelle (fig. 1 et 2). Les montants du pilier et les écoinçons ont conservé un décor de joints peints en rouge sur une

1. Les rélevés graphiques ont été réalisés par Thierry Logel et Christophe Croutsch et les relevés photographiques par Jean Erfurt, l'Atelier Genovesio et Rollins Guild. Concernant cet édifice, voir également Rollins Guild (dir.), *L'ancienne église abbatiale d'Ottmarsheim. Études archéologiques et historiques*, Strasbourg, Mémoires d'Archéologie du Grand Est, 5, 2020.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 31-33

Fig. 1. Ottmarsheim (68), ancienne abbatiale, joints peints en rouge dans la travée carrée sud-ouest de la tribune (cl. J. Erfurth, © Région Grand Est – Inventaire général).

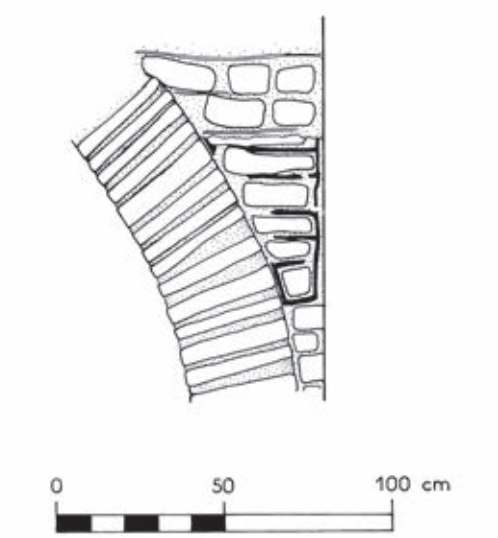

Fig. 2. Ottmarsheim (68), ancienne abbatiale, tribune, travée carrée sud-ouest, arc et écoinçon du pilier nord (dessin T. Logel).

hauteur de 3,50 m environ, tandis que l'arc-diaphragme est orné de joints peints en blanc. Quant à l'intrados de l'arc-diaphragme occidental, il porte à son sommet une mince plaque de mortier recouverte de deux fines couches de badigeon, probablement blanchâtre.

La travée orientale de la tribune abrite un ensemble comparable. À l'est, le pilastre sud portant l'arc d'ouverture de la chapelle garde ses joints de mortier beurrés et lissés et, à sa base, sur une hauteur de 1,20 m, peints en rouge. En effet, il s'agit probablement d'un traitement qu'avaient pu réaliser des maçons. Sur les arcs-diaphragmes nord et sud, les joints sont rubanés, soulignés d'un trait à la truelle et repassés aussi en rouge. À l'intrados de la voûte, vers le nord-ouest, est conservée une plaque originelle d'enduit blanc sous-jacente aux enduits de l'époque gothique.

Dans la chapelle orientale de l'étage, les parements nord et sud gardent toujours des joints beurrés, sur des élévations respectivement de 2,06 et de 2,30 m de haut.

Fig. 3. Ottmarsheim (68), ancienne abbatiale, chapelle supérieure du chevet, joints peints en blanc au mur nord (cl. Hamm © Région Grand Est – Inventaire général).

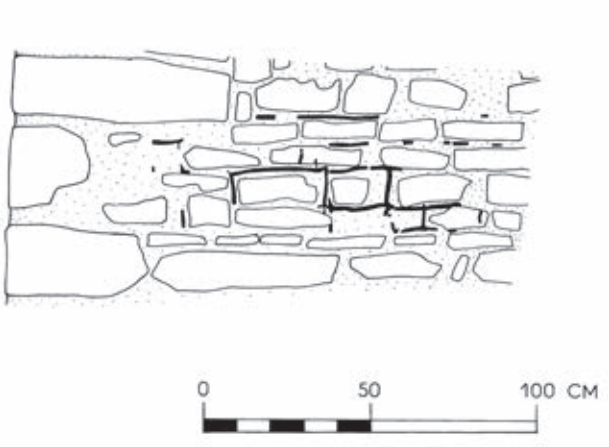

Fig. 4. Ottmarsheim (68), ancienne abbatiale, chapelle supérieure du chevet, joints peints en blanc au mur nord (dessin T. Logel).

Au mur nord, une petite surface de parement, à environ 1 m du sol, conserve des joints peints de couleur blanc-cassé (sur 5 assises et sur une longueur d'un mètre) (fig. 3 et 4). Dans la fenêtre axiale, quelques assises de pierre avec des joints lissés et peints en rouge sont conservées à la base du montant sud. Sur l'intrados de son arc se trouve un motif peint en noir sur fond rose, une guirlande ou un rinceau, motif antérieur au décor gothique tardif. De même, sur la voûte en plein cintre se trouve une petite plaque d'enduit peint rose découverte au sud-est : il s'agit de l'enduit conservé sous les peintures gothiques.

Dans les travées carrées ouest et sud-ouest, le pilier mitoyen, en « Y », gardait encore deux ensembles de décors de maçonnerie peinte ; l'enregistrement de cet ensemble a été fait avant le nettoyage de la suie due à l'incendie, opération qui a malheureusement détruit le décor sur le pilier. Dans la tour occidentale, il y a encore des fragments d'un épais joint rubané qui soulignait l'extrados du grand arc d'entrée vers la tribune.

Il convient désormais d'imaginer autrement l'intérieur de l'église abbatiale au XIe siècle : au premier niveau se trouvait une maçonnerie de moellons rouges et blancs, avec parfois des joints peints (niveau du commun des laïcs) ; au deuxième niveau, les matériaux étaient de couleurs mêlées, tandis qu'au troisième niveau, les murs et les arcs étaient faits en pierre blanche, avec une colonnade bicolore, rouge et blanche (niveau seigneurial) ; au quatrième niveau,

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 31-33

dont les pierres étaient de couleur blanche, la coupole fut, tardivement semble-t-il, recouverte d'un enduit peint en bleu (niveau céleste).

L'héritage romain et carolingien

Un inventaire sommaire, fait avec des chercheurs en archéologie, permet de savoir que depuis l'époque antique en Gaule, le traitement des joints épais constituait la finition de surfaces murales. À partir de la fin du ier siècle, apparaissent dans le Midi, des joints incisés à la truelle[2].

Dans *la villa* gallo-romaine de Reinheim (Sarre), datant du Haut-Empire, une cave présentait des murs intérieurs jointoyés, tirés au fer et soulignés de peinture rouge.[3] Sur la façade ouest du « Palais wisigoth » de Toulouse, attribuée au ve siècle, les joints étaient lissés et incisés.[4]

À l'époque carolingienne, l'abside de la basilique de Saint-Denis, de la fin du viiie siècle, conserve au parement extérieur des joints peints en rouge[5].

Dans l'église de Saint-Philibert de Tournus (Bourgogne), le mur ouest de la nef, derrière la tribune, conserve des joints du milieu du xie siècle qui étaient lissés et incisés sur un fond d'ocre jaune[6].

L'abbatiale d'Andlau (Haut-Rhin), présente dans l'absidiole sud, vers 1050, des joints incisés[7].

Dans l'abbatiale d'Ottmarsheim (Haut-Rhin), les joints peints des parements apparaissent comme étant un premier décor peu coûteux. Le problème est de savoir, s'il ne s'agissait pas d'un traitement provisoire en attendant de réunir les moyens de financer un atelier de peintres en vue d'un décor mural.

2. Communication orale de Lucien Rivet.

3. Florian Săraţeanu-Müller, *Die gallo-römische Villenanlage von Reinheim*, Saarpfalz, Homburg, 2000. Florian Săraţeanu-Müller, « *Vicus Bliesbrück, Gebäude 0501*. Zur Bautätigkeit in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. Ein Vorbericht », dans R. Echt (éd.), *Beiträge zur Eisenzeit und zur gallo-römischen Zeit im Saar-Mosel-Raum. Saarbrücker Studien und Materialien zur Altertumskunde*, Bonn, 9, 2003, p. 231, fig. 1-2. Florian Săraţeanu-Müller, « La grande villa de Rheinheim », dans *Bliesbruck-Rheinheim, Dossier d'archéologie*, hors-série n° 24, juin, p. 72-79.

4. Jean Guyon, « Toulouse, la première capitale du royaume Wisigoth », dans G. Ripoll et J.-M. Gurt (éd.), *Sedes regiae* (ann. 400-800), Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Series Maior, 6, 2000, p. 219-240.

5. Communication orale de Michaël Wyss, 2016 et Michaël Wyss, en collaboration avec J.-P. Gely, R. Guild, W. Jacobsen, A. Kharchach, « Les cryptes de la basilique de Saint-Denis », dans *Cryptes et culte des saints dans le domaine capétien au Moyen Âge*, 2005.

6. Communication orale de Christian Sapin, 1988 et Christian Sapin, « L'ouverture de la chapelle Saint-Michel de Tournus », *Bulletin monumental*, 146, III, 1988, p. 235-237.

7. Communication orale de Jean-Philippe Meyer, 2016.

Pour citer cet article :
Rollins Guild, « Ancienne abbatiale d'Ottmarsheim, le décor peint du xie siècle », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 31-33.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/rollins_guild/.

Une peinture murale inconnue à Saint-Martin d'Oltingue

Jean-Luc Isner

Architecte du Patrimoine

Résumé : L'église Saint-Martin d'Oltingue est de fondation très ancienne. Elle comporte un clocher chœur roman orné de peintures murales du XVe siècle et une nef de même époque, modernisés à la fin du XIXe siècle par le percement de baies néogothiques. Lors de cette rénovation, les maçons avaient recouvert l'ensemble des murs extérieurs par un enduit superficiel jeté au balai sans pour autant bûcher les enduits existants. La restauration extérieure de l'édifice menée en 2018 avait pour objet de retrouver les enduits sous-jacents, dont des graffitis et la date de 1646 portée au pied du clocher laissaient présager l'ancienneté. À cette occasion, des décors inconnus ont été remis au jour. Il s'agit tout d'abord, à proximité d'un ouvrage en encorbellement disparu qui se situait jadis tout au haut du clocher, de graffitis à la sanguine rappelant ceux du pied et représentant une fillette jouant au cerf-volant, un château fort et un hallebardier. Par ailleurs, le décroûtage des murs a révélé à mi-hauteur de la tour la présence d'un cadran d'horloge peint, dont il n'existe d'autre exemple qu'en Suisse voisine. D'un diamètre de 2,50 m environ et accosté de deux colonnes en balustre, il est daté de 1783 même si sa facture fait penser à un ouvrage plus ancien. La découverte la plus spectaculaire concerne une peinture d'une longueur conservée d'environ 4,50 m sur une hauteur de 2,00 m sur le mur sud de la nef. Selon toute vraisemblance, elle constituait le fond d'un groupe statuaire représentant la dernière nuit de prière de Jésus au Mont des Oliviers, tandis que la peinture annonçait l'arrestation du Christ. La vraie singularité de cette peinture réside dans la richesse du décor urbain baroque figurant la ville de Jérusalem. Si les personnages de grande taille du premier plan sont quelque peu effacés, ce panorama qui se déploie au second plan est d'une richesse exceptionnelle.

Eine unbekannte Wandmalerei von Sankt-Martin in Oltingue

Zusammenfassung: Die Sankt-Martin-Kirche von Oltingue ist eine sehr alte Gründung. Sie besteht aus einem romanischen Chorturm, der im 15. Jahrhundert mit Wandmalereien ausgestattet wurde, und einem Langhaus aus gleicher Zeit, das am Ende des 19. Jahrhunderts durch neogotische Fenster modernisiert wurden. Bei dieser Renovierung haben die Maurer alle Außenwände mit einem Oberflächenputz versehen ohne jedoch den existierenden Putz aufzuhacken. Die 2018 durchgeführte Außen-Restaurierung des Gebäudes hatte das Ziel, die tiefer liegenden Putzschichten zu finden, deren Graffiti und die Jahreszahl von 1646 am Fuße des Turms ein älteres Datum vermuten ließen. Bei dieser Untersuchung wurden bisher unbekannte Bemalungen freigelegt. Es handelt sich zum einen, in Nähe eines verschwundenen, ehemals ganz oben am Turm befindlichen Mauervorsprungs um Rötel-Graffiti – ähnlich wie am Fuße des Turms –, die ein mit einem Drachen spielendes Mädchen, eine Burg und einen Hellebardier zeigen. Zudem wurde in Mittelhöhe des Turms eine gemalte Sonnenuhr festgestellt, von der ein ähnliches Beispiel nur in der benachbarten Schweiz zu finden ist. Mit einem Durchmesser von etwa 2,50 Meter und begrenzt von zwei Baluster-Säulen trägt sie die Jahreszahl 1783, könnte aber vom Stil her älter sein. Ein weitaus spektakulärerer Fund ist die Malerei an der südlichen Längswand, in einer Länge von etwa 4,50 Metern und einer Höhe von 2,0 Metern. Mit großer Wahrscheinlichkeit bildete diese Malerei den Hintergrund einer Skulpturengruppe, die das letzte Gebet Jesu am Ölberg darstellte, womit die Wandmalerei die Gefangennahme Christi ankündigte. Die wahre Besonderheit dieses Bildes liegt in der prächtigen barocken Stadtansicht, die Jerusalem darstellt. Die großen Personen im Bildvordergrund sind recht verwittert, doch ist dieses Panorama von einer außergewöhnlichen Qualität.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 35-45

Fig. 1. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud, vue d'ensemble des peintures murales (© Jean-Luc Isner, 2019).

Établie à partir du XIVe siècle sur le site d'un lieu de culte très ancien, comme en témoigne son vocable, l'église Saint-Martin-des-Champs d'Oltingue (Cl. MH : 30 décembre 1991) est une ancienne *Feldkirch*, « église des champs » commune à plusieurs villages, dont le premier noyau d'Oltingue[1]. Le village qui l'entourait jusqu'au sac de 1445 par les Armagnacs a été reconstruit après cette date à un kilomètre au nord-est, tout en conservant l'édifice comme église paroissiale jusqu'en 1830. « L'église des champs » est actuellement englobée dans le cimetière communal (fig. 1).

L'édifice et la restauration de 1869

Construite sur un plan quadrangulaire, la nef unique de l'église est éclairée de chaque côté par trois grandes baies néogothiques ; le gouttereau nord laisse apparaître en partie haute deux petites lancettes du XIVe siècle actuellement murées, qui trahissent l'ancienneté de l'édifice et témoignent de l'impératif de protection, interdisant en des temps troubles l'ouverture de grandes baies plus près du sol. L'édifice est complété à l'est par un clocher-chœur couvert en bâtière, dont le premier étage date des années 1382-1386. Le haut de la tour a été construit en 1408, le bois de charpente ayant été coupé durant l'hiver 1407, selon une information transmise par Gérard Munch[2].

Un arc triomphal en tiers-point montrant des traces de décor peint sépare la nef du chœur (fig. 2). Ce dernier est orné de peintures murales datant vraisemblablement du début du XVe siècle. Retrouvées sous un badigeon en 1989, ces peintures remarquables n'ont à ce jour pas encore été restaurées ; elles se déploient sur l'ensemble des murs et représentent des épisodes de la Genèse et de la Passion. Du côté nord, le chœur communique par une porte en arc brisé avec une sacristie ajoutée au XVIIe ou au début du XVIIIe siècle, au sol revêtu de tomettes anciennes ; elle est couverte par une croisée d'ogives et éclairée par des baies rectangulaires, qui ont été surmontées à l'extérieur par des trilobes aveugles néogothiques.

Une campagne de restauration, menée en 1869 sous la direction de l'architecte mulhousien Joseph Langenstein (1814-1886), a été très dommageable pour l'édifice[3]. Dans le chœur, la custode a été déposée, et les voûtes, mises en place en remplacement du plafond en bois, ont fait disparaître les parties hautes des peintures médiévales, qui étaient probablement dissimulées à l'époque sous des couches de badigeons. La nef a été pourvue d'un plafond stuqué néobaroque sans intérêt, remplaçant un plafond peint du XVIIIe siècle qui avait retenu, lors d'une visite, toute l'attention du peintre Jean-Jacques Henner (1829-

1. Dominique Toursel-Harster, Jean-Pierre Beck, Guy Bronner, *Dictionnaire des Monuments historiques d'Alsace*, Strasbourg, La Nuée Bleue/DNA, 1995, p. 302.

2. Gérard Munch, chercheur en histoire, historien de l'ancienne abbaye de Lucelle et d'Oltingue ; voir en particulier Gérard Munch, Roger Schweitzer, Jean Zimmermann, *Découvrir le Sundgau, Oltingue, Histoire de l'antique chapelle Saint-Martin des Champs*, Société d'histoire Sundgauvienne, 1990.

3. Le dossier d'autorisation de la restauration entreprise en 1869, approuvé en date du 26 décembre 1868 par le préfet du Haut-Rhin, témoigne de l'ampleur des transformations opérées. Les coupes longitudinale et transversale montrent la nef surmontée de sa charpente, l'arc triomphal et la nouvelle voûte à créer dans le chœur. Le pignon ouest de l'église tout comme la vue générale en plan représente l'ancienne entrée de l'édifice désaxée vers le sud et le portail néogothique actuel, plus haut et ramené dans l'axe de la nef.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 35-45

Fig. 2. Oltingue (68), église Saint-Martin, vue intérieure vers le chœur (© Jean-Luc Isner, 2019).

1905)[4]. Les travaux ont également largement modifié les façades de l'église par le percement de grandes fenêtres néogothiques, ce qui a ébranlé les vieux murs, comme on pouvait le constater encore il y a peu sur la face est du clocher.

Les enjeux de la restauration de 2017/2018

Alors qu'elle n'avait pas connu de travaux significatifs depuis cette intervention catastrophique, l'église a fait l'objet d'une campagne de fouilles en 1989 sous la direction de Roland Schweitzer (1925-2018), en prélude à des travaux de rénovation du dallage, du plancher et des bancs de la nef. Les investigations ont révélé la présence d'un mobilier funéraire important, dont un sarcophage en pierre semblable à celui de sainte Odile, confirmant ainsi l'ancienneté du sanctuaire. Une partie de ces tombes est depuis lors présentée en situation au milieu de la nef.

L'archéologue a pu mettre en évidence la série d'édifices présents sur le site depuis le VIIIe siècle ainsi que les agrandissements successifs du lieu de culte (fig. 3). L'enjeu de l'opération effectuée entre 2017 et 2018 était la dépose par décroutage de la couche d'enduit extérieur à la tyrolienne datant du XIXe siècle qui recouvrait tout l'édifice afin de remettre au jour les enduits anciens sous-jacents et de les restaurer. Les murs présentaient alors un enduit « jeté de brosse » réalisé lors de la rénovation de 1869, qui se détachait par endroits en découvrant un support badigeonné plus ancien. Le *Besenwurf* lessivé par les intempéries n'avait plus, généralement, qu'une consistance très sableuse, au contraire de l'enduit ancien sous-jacent, resté dur et cohérent, car protégé par un badigeon. L'adhérence de l'enduit du XIXe siècle était d'autant moins bonne qu'il avait été appliqué directement comme une simple couche de finition à même l'enduit préexistant, sans que celui-ci n'ait été piqué au préalable pour en faciliter l'accroche. Cette façon de faire, peu conforme aux usages du métier, nous permettait d'envisager paradoxalement une restauration respectueuse des supports anciens ; par ailleurs, elle a constitué une réelle chance pour la préservation des décors muraux qui ont été mis au jour, dont l'existence était pour la plupart inconnue. Dans les parties dégradées en base du clocher, l'enduit sous-jacent badigeonné à la chaux montrait en effet une série de graffitis à la sanguine dont la préservation s'imposait. Par ailleurs, dans l'espace découvert par une fissure marquant le milieu de sa façade est, on apercevait une petite portion de tracé circulaire de couleur jaune faisant penser à la présence d'un grand cadran peint à même l'enduit, qui ne pouvait être que celui d'une horloge compte tenu de son orientation (fig. 4). Rien ne laissait présager en revanche l'existence de graffitis en partie haute du clocher, et surtout la présence d'une peinture murale d'exception sur le mur gouttereau sud de la nef.

La campagne de travaux de 2017/2018 a permis de restaurer la plupart des enduits anciens en conservation, à l'exception des faces ouest de la nef et du clocher particulièrement éprouvés par les intempéries, l'objectif étant de préserver l'ancienne « peau » de l'édifice qui constitue une part de son authenticité. Les lacunes et les reprises au ciment que l'on relevait notamment en partie basse

4. Jean-Jacques Henner, peintre français (Bernwiller 1829, Paris 1905), Grand prix de Rome de peinture (1858), apprécié par ses contemporains comme portraitiste et peintre à succès à Paris à partir de 1870, tout en restant très attaché à sa province d'origine et en particulier à son Sundgau natal.

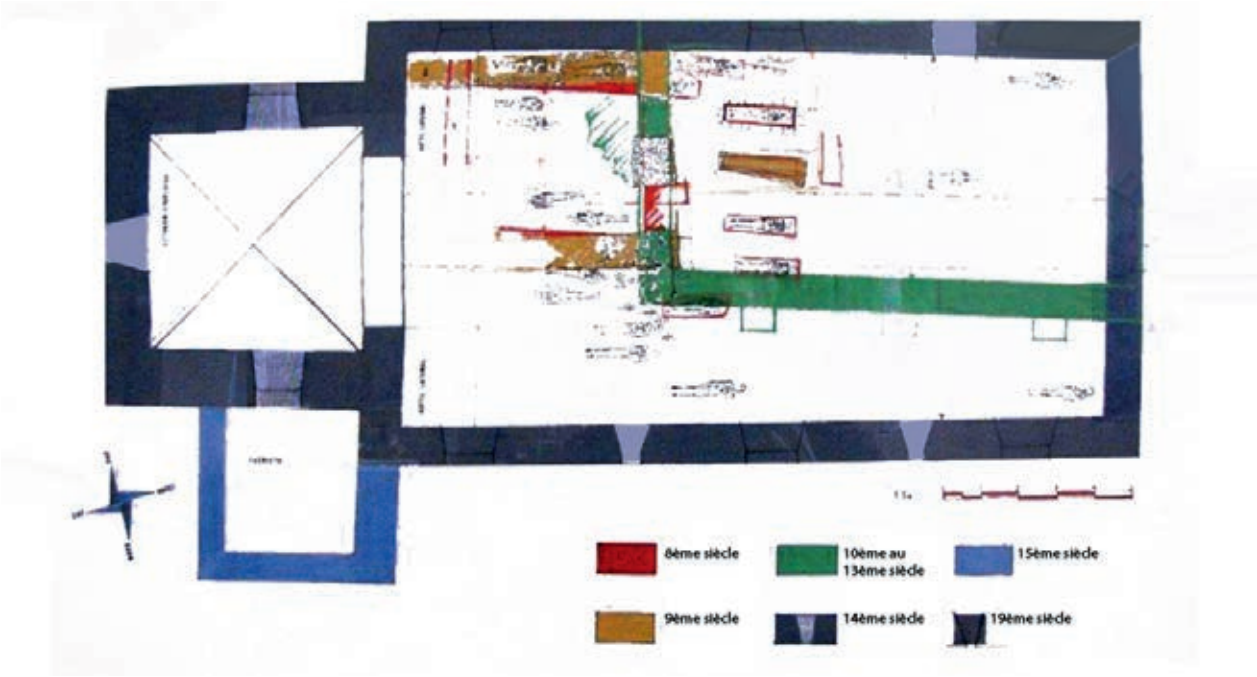

Fig. 3. Oltingue (68), église Saint-Martin : développements successifs selon les sondages archéologiques entrepris en 1989 sous la direction de Roland Schweitzer, plan récapitulatif (© Jean-Luc Isner, 2019).

Fig. 4. Oltingue (68), église Saint-Martin : traces du cadran d'horloge avant décroutage des enduits (© Jean-Luc Isner, 2019).

des murs ont été restaurées avec un mortier de chaux traditionnel, réalisé en trois couches, d'une granulométrie similaire à celle des enduits anciens. Les parties où le corps d'enduit ancien était conservé et en état ont reçu une nouvelle couche de finition. Enfin, l'ensemble des surfaces a été homogénéisé et protégé par un badigeon traditionnel à la chaux, ménageant des « fenêtres » sur les parties pourvues de décors. Les travaux ont permis également la restauration des couvertures de l'édifice à l'aide de tuiles de fabrication semi-artisanale, en mêlant, selon les proportions relevées sur la toiture en place, des tuiles plates à bout en anse de panier, rond, en pointe et surtout en fer de lance, ces dernières étant jadis très répandues dans le Sundgau[5]. Prévoyant en outre la pose préalable d'un drain pour assainir la base des murs, l'opération a été précédée de sondages archéologiques menés par l'Inrap Grand Est sud en juillet 2016[6]. Ces sondages ont montré la présence de tombes à proximité immédiate des murs gouttereaux de l'édifice, mais n'ont apporté aucune autre information sur le bâtiment.

Le cadran d'horloge et les graffitis du clocher

Le décroutage des enduits du clocher a remis au jour un cadran peint de grande taille, daté de la fin du XVIIIe siècle, dont l'encadrement architecturé inhabituel en Alsace fait peut-être écho à une tradition plus commune dans la Suisse voisine, où les façades à décors architecturaux feints sont nombreuses. Très proche de notre sujet, le château de Chillon à côté de Vevey conserve un cadran d'horloge peint entouré d'un décor de colonnes de 1543, date à laquelle l'horloger André de Morges a réalisé une horloge pour la tour carrée du château (fig. 5). Le cadran d'horloge remis au jour à Oltingue est tourné vers l'est en direction du village (fig. 6). Il prend la forme d'un carré de 2,70 m, qui paraissait à l'origine surmonté d'un fronton, accosté de 2 colonnes en candélabre portant chacune un chapiteau surmonté d'une boule (fig. 7), formant un ensemble de style renaissance tardive très proche dans son esprit de notre exemple suisse. Le cadran proprement dit occupait l'intervalle de 2 cercles ocre, dont les tracés préparatoires avaient été incisés à l'aide d'une pointe de compas. Il était agrémenté de chiffres romains noirs séparés par de petites étoiles rouges. Au centre du disque apparaît encore le trou bouché de l'axe des anciennes aiguilles, probablement déposées au XIXe siècle, entouré par un soleil rayonnant

5. Les tuiles faites sur mesure selon la répartition des types de tuiles qui étaient en place proviennent des Tuileries de Niderviller (57).

6. Diagnostic archéologique Inrap Grand Est, sous la direction de Richard Niles (juillet 2016).

Fig. 5. Chillon, château : cadran d'horloge (doc. Château de Chillon, Suisse).

Fig. 6. Oltingue (68), église Saint-Martin, clocher, côté est : le cadran d'horloge (© Claude Jauffret, 2019).

ocre. Il ne reste en revanche nulle trace dans le clocher du mécanisme qui les actionnait. Les écoinçons du cadran sont occupés, respectivement de gauche à droite et du haut en bas, par les chiffres 1, 7, 8 et 3 datant l'ouvrage de 1783, ce qui intrigue au vu de son style archaïsant. Peut-être s'agit-il là en réalité d'une date de rénovation, mais ce cadran peint constitue quoi qu'il en soit un témoignage intéressant du goût artistique persistant à la campagne à la fin du XVIIIe siècle. Les vestiges ont été consolidés dans l'attente d'une restauration qui devrait rendre un peu de lisibilité à ce décor peu fréquent en Alsace.

Au pied du clocher, les graffitis, qui apparaissaient furtivement du fait de la dégradation des enduits au balai du XIXe siècle, ont bénéficié d'une consolidation. Considérés longtemps comme des dégradations, les graffitis font partie aujourd'hui de l'histoire d'un édifice en tant que témoignages de la vie au quotidien. Aussi ont-ils été laissés visibles dans une grande fenêtre du badigeon. Les inscriptions portées à la sanguine mêlent des croix à nombre de dessins sommaires plus difficiles à interpréter. On relève en partie haute, et gravée en creux dans la couche superficielle de l'enduit, la signature de HA S GSCHWIND accompagnée de la date de 1646, ce qui fournit indirectement une datation

Fig. 7. Saint-Martin d'Oltingue, église Saint-Martin, clocher, côté est : le cadran d'horloge, détail du coin supérieur gauche (© Jean-Luc Isner, 2019).

a minima pour la mise en œuvre des enduits retrouvés. Le décrépissage a également révélé, en partie supérieure du clocher, la trace d'encastrements de solives en bois, signalant la présence d'une ancienne structure couverte établie en encorbellement, ainsi que d'une ouverture bouchée de plain-pied avec le niveau supérieur du beffroi (fig. 8). La trace de cette ouverture, témoignant probablement d'une ancienne bretèche défensive[7], a été conservée lors de la restauration par la mise en œuvre d'un enduit rugueux formant contraste avec le caractère lisse de l'enduit courant. Non loin, on a pu relever la présence d'autres graffitis à la sanguine, qui n'avaient pu être tracés que depuis le balcon disparu ; ils représentent une fillette tenant un cerf-volant (fig. 9), voisine d'un petit personnage en arme tenant une lance et un bouclier et surmontant un dessin de château ; ces dessins sommaires constituent des témoignages de vie quotidienne émouvants et pourraient dater de la même époque que les dessins situés au bas de la tour. Enfin, nous avons découvert, à mi-hauteur de la face sud du clocher, un cadre rouge évoquant une fenêtre. Il pourrait s'agir du contour d'un cadran solaire, mais l'absence de tout vestige apparent de chiffres ou de trace de stylet oblige à la prudence.

7. L'ouvrage a pu servir également de position d'observation, ce côté du clocher étant tourné vers l'est et permettant un contact visuel avec le château de Landskron, ce qui n'est pas le cas depuis le pied de l'édifice. On trouvait aussi un dispositif défensif du même ordre à Obermorschwiller, un autre village du Sundgau, tout en haut de la face Est du clocher roman, comme l'a très justement fait remarquer Marc Grodwohl, archéologue et anthropologue en 2017 lors d'une conférence marquant les 750 ans de la construction.

Fig. 8. Oltingue (68), église Saint-Martin, clocher, côté est : vestiges du cadran d'horloge et de la bretèche (© Jean-Luc Isner, 2019).

Fig. 9. Oltingue (68), église Saint-Martin, clocher, côté est : graffitis de la jeune fille au cerf-volant et du soldat (© Jean-Luc Isner, 2019).

La peinture murale du mur gouttereau sud

Le décroutage des enduits extérieurs du mur gouttereau sud a révélé la présence d'une fenêtre médiévale témoignant là encore par sa taille très modeste du peu d'éclairage naturel dont devait alors bénéficier la nef. En revanche, il n'a pas révélé de porte latérale en partie arrière de l'église, dont la présence avait été notée du côté intérieur par Roland Schweitzer en 1989, ce qui suggère que celle-ci aurait été bouchée à une époque très ancienne, antérieurement à la réalisation des enduits dégagés. La découverte la plus importante a concerné la mise au jour d'une peinture murale de grande taille sur le mur gouttereau sud. Alertés lors des travaux de décroutage des enduits par l'apparition d'une bordure de couleur noire, nous avons procédé en liaison avec la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) Grand Est à la réalisation de sondages d'environ 10 cm sur 10 cm (fig. 10), afin de confirmer la présence d'un décor mural sous l'enduit du XIXe siècle et d'en évaluer la superficie. Les sondages se révélant positifs, l'atelier de restauration Eschlimann a procédé au dégagement précautionneux de l'ouvrage et à sa consolidation[8]. Conservée sur une longueur de 4,45 m pour une hauteur d'environ 2,00 m (fig. 11), la surface picturale est délimitée tel un tableau par un liseré noir, qui la distingue du fond badigeonné du reste du mur. Elle devait orner le fond d'une construction dont témoignent 4 traces d'encastrements de solivages espacées d'environ 1,60 m. Ce solivage perpendiculaire à la façade constituait la base d'une charpente qui protégeait un espace de taille significative adossé au mur sud de l'église et ouvert sur le cimetière[9], dont nous préciserons plus loin la fonction.

Réalisée dans une dominante sombre voire noire et d'une manière enlevée, la scène s'inscrit dans un décor de jardin arboré marqué par des bordures de fascines, et figure la rencontre de plusieurs personnages. Les principaux d'entre eux mesurent environ 1 m de hauteur, soit la moitié de la hauteur de la représentation. Au premier plan, on devine une silhouette très altérée qui semble vêtue d'une grande aube serrée à la taille, quelque peu anachronique par rapport aux habits portés par les autres protagonistes (fig. 12). Face à lui, une file de personnes arrive par la droite. Elle vient de franchir un petit pont en bois, établi sur un torrent, qui délimite le cadre de l'action. Un homme en arme protégé par une cuirasse et portant une hallebarde ouvre la marche, devant un personnage tenant une bourse dans la main gauche, dont le haut est également très effacé. Derrière lui, un homme habillé d'un beau costume porte une grande lanterne, suivi par un quatrième personnage qui débouche à peine du pont, et dont on distingue surtout les jambes vêtues de bottes. Les vêtements des personnages, dans le style du début du XVIIe siècle, donnent une indication sur la date probable de création de la peinture. De l'autre côté du pont, sur la berge opposée du torrent, un grand portail ouvert marque l'entrée d'un jardin ceint d'une clôture en bois ajourée (*Lattenzaun*). Ce second

8. Rapport d'intervention de l'atelier de restauration de peinture Eschlimann, mars 2018.

9. Rappelons que les sondages archéologiques de l'Inrap effectués en préalable aux travaux n'ont en effet relevé la trace d'aucun mur perpendiculaire à la nef.

Fig. 10. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud : carré de sondage (© Jean-Luc Isner, 2019).

Fig. 11. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud : vue d'ensemble de la peinture murale (© Claude Jauffret, 2019).

plan, bien que se rattachant au sujet principal à dominante noire et partageant avec lui une facture simple, est réalisé dans un ensemble de couleurs claires associant un bleu ciel très lumineux pour l'eau et le ciel, un vert cru pour les sols en herbe à un ocre jaune tout aussi lumineux pour le pont et la clôture (fig. 13). Le jardin se situe en périphérie d'une ville, qui se déploie du côté gauche et sur tout l'arrière-plan du décor mural. La cité présente l'aspect d'une ville baroque bordée par un fleuve, mais l'aspect orientalisant de ses dômes évoque à l'évidence une représentation de Jérusalem, éclairée par les dernières lueurs du jour. Car le contraste saisissant entre le cadre arboré très sombre du premier plan et le fond éclatant de couleurs rassemblant le jardin et la ville figurés sur l'autre rive du fleuve, loin de correspondre à deux décors étrangers l'un à l'autre ou à des repeints, est volontaire et vise à évoquer une scène nocturne. En effet, malgré l'aspect des personnages et de leur arrière-plan, la peinture renvoie à l'orée de l'ère chrétienne et représente un épisode bien connu de la Passion du Christ, qui s'est déroulé pendant la nuit précédant son arrestation[10]. Marc (14.26) nous dit qu'après son dernier repas, Jésus se rendit « à un domaine du nom

10. Nous remercions M. Christian Hubschwerlen qui, le premier, nous a orienté vers le thème de l'arrestation de Jésus au Mont des Oliviers, piste confirmée ensuite par plusieurs participants au colloque de Guebwiller.

Fig. 12. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud, peinture : détail de la rencontre des protagonistes (© Claude Jauffret, 2019).

Fig. 13. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud, peinture : détail des jardins de l'autre côté de l'eau (© Claude Jauffret, 2019).

de Gethsémanie » (verset 32), ce qui signifie *pressoir à huile* en araméen, situé aux abords immédiats de Jérusalem, « de l'autre côté du torrent Cédron » (Jean, 18,1), pour y passer les dernières heures avant son arrestation au milieu de ses disciples. Puis, il se retira avec quatre de ses compagnons au Mont des Oliviers où il passa la nuit à prier. Pendant ce temps, les textes rapportent qu'une troupe d'hommes en armes quitta la ville et franchit le Cédron. Elle a rendez-vous avec Judas, qui doit leur désigner son maître pour leur permettre de l'arrêter. C'est précisément le sujet de la peinture remise au jour à Oltingue. La petite troupe armée s'éclairant à la lanterne vient à la rencontre de Judas, l'homme en aube. En effet, dans l'iconographie chrétienne, Judas est généralement représenté habillé d'une

robe jaune, la barbe et les cheveux roux, le nez crochu. L'homme d'arme en cuirasse et le personnage à la lanterne font écho à l'Évangile de Jean, qui cite des « huissiers », armés et munis de flambeaux. Le dernier personnage porte une grosse bourse car il s'apprête à remettre à Judas les 30 deniers qui correspondent au prix de sa trahison.

La rencontre de Judas avec la troupe venue de Jérusalem pour arrêter Jésus était parfois représentée de façon autonome dans le cadre d'un cycle sur la Passion du Christ. On peut voir par exemple au Musée des Augustins de Fribourg-en-Brisgau un tableau du maître de Hohenlandenberg provenant de Constance (Suisse), montrant la petite troupe armée et Judas en longue robe jaune empoignant la bourse en récompense de la trahison à venir. Mais il est beaucoup plus fréquent de la voir au second plan d'une représentation de Jésus au Mont des Oliviers, que celle-ci soit de nature picturale ou qu'elle prenne la forme d'un groupe statuaire, une figuration de Jérusalem par-delà les eaux du Cédron permettant généralement d'indiquer le contexte de l'action.

Nous avons vu plus haut que la peinture d'Oltingue devait se situer à l'origine en fond d'une construction d'une certaine profondeur, alors qu'un simple auvent aurait suffi à la protéger s'il s'était agi d'une œuvre autonome. Selon toute vraisemblance, elle constituait le fond d'un groupe statuaire représentant la dernière nuit de prière de Jésus, sujet couramment désigné sous le nom de « mont des oliviers » ou *Ölberg* en allemand. Le thème chrétien extrêmement répandu et très prisé depuis la fin du Moyen Âge jusqu'au XIXe siècle, notamment en Alsace, représente Jésus agenouillé au pied d'un rocher et tourné vers un ange qui lui présente un calice, symbolisant le sang du sacrifice. Ses trois plus proches apôtres sont généralement allongés à ses pieds, saint Pierre et saint Jacques semblant en proie aux cauchemars, alors que Saint Jean sommeille en paix. À Oltingue, le décor de fond, qui seul est conservé, est placé à environ 1,60 m du sol, ce qui donne une indication sur la hauteur du massif qui devait supporter les personnages de Jésus et des apôtres Pierre, Jacques et Jean, probablement représentés à taille humaine. Le décor de fascines situé à la base des personnages de la peinture murale constitue un élément incontournable de toute représentation du Mont des Oliviers, agissant comme un marqueur de la scène en la situant dans l'environnement de jardins évoqué par les Écritures. Il devait probablement se poursuivre autour des apôtres et de Jésus, comme dans le très beau mont des oliviers baroque provenant de l'ancienne chartreuse de Molsheim, déplacé aux abords de l'ancienne église des Jésuites.

D'autres monts des oliviers conservés en Alsace permettent d'imaginer le monument disparu. Si l'on en trouve de plus ou moins bien conservés, mais généralement plus récents dans le Sundgau[11] comme dans le reste de la province, le plus fameux de tous est abrité par la cathédrale de Strasbourg. L'ensemble monumental, crée en 1510 pour le charnier de l'église Saint-Thomas, fut déplacé une première fois en 1530, puis transféré en 1667 à son emplacement actuel ; sa force plastique l'a fait attribuer au grand sculpteur Veit Wagner. On admirera en particulier la représentation très réaliste des soldats entourant Judas, aisément reconnaissable par sa bourse. D'une qualité artistique moindre, ceux d'Obernai et de Blienschwiller évoquent cependant mieux, de par leur situation et leur configuration, l'ensemble disparu d'Oltingue ; le premier, réalisé par le sculpteur Paul Windeck de Sélestat en 1517, prend place dans une construction voûtée attenante à une chapelle et ouverte sur le cimetière. Sur les voûtes en résille figurent des anges et les symboles des évangélistes. Les statues en grès de Jésus et de ses apôtres se déploient devant un beau décor peint, représentant non l'arrivée des soldats à la rencontre de Judas, mais le moment où celui-ci embrasse le Christ et le désigne à la troupe venue l'arrêter. À noter cependant que ce décor datant de 1586 a été plusieurs fois restauré. À Blienschwiller, le groupe sculpté datant du XVIIe siècle prend place sous un auvent en bois comme c'était le cas à Oltingue. La peinture de fond représente un décor végétal abondant et des constructions évoquant l'orient sous un ciel crépusculaire, décor là encore très restauré. Mais nulle trace de Judas ni de la troupe de soldats, la scène se limitant à Jésus priant au pied du rocher et à l'apparition de l'ange qui tient dans sa main le calice. On voit par ces quelques exemples que la représentation apparaissant généralement en fond, derrière le groupe principal figurant Jésus et les apôtres, pouvait varier quelque peu, plus rarement être absente ou se limiter à un décor arboré évoquant les collines autour de Jérusalem. Elle pouvait illustrer soit la rencontre de Judas avec la troupe de soldats venus arrêter Jésus, comme à Saint-Martin d'Oltingue, soit la scène postérieure du baiser de Judas. Mais par-delà le pittoresque de ses personnages, la vraie singularité de la représentation d'Oltingue réside dans la richesse du décor urbain figurant la ville de Jérusalem. Celui-ci (fig. 14) impressionne tant par son ampleur que par sa facture raffinée. La ville est ceinturée de puissantes fortifications bastionnées bordées par la rivière, dont les flancs contrastés renforcent l'expression de puissance. De par la proximité géographique, on peut voir ici comme un écho de la ville de Bâle bordée par les eaux du Rhin, la cité ayant bénéficié au tournant du XVIIe siècle d'un grand projet de fortifications baroques qui a probablement marqué l'esprit des contemporains[12]. À l'intérieur des murailles, le peintre a représenté avec soin des maisons au faux appareil de pierre rouge, des clochers délicats, des tambours et coupoles baroques aux puissants contreforts. L'ensemble figure une sorte de ville idéale correspondant à l'image de Jérusalem pour le chrétien, et fait penser aux « portraits » de villes, parfois enjolivés, des cosmographies publiées à la même époque. La qualité de la représentation résonne d'une manière particulière quand on pense à la place incontournable occupée par la dynastie Merian, active à Bâle et à Francfort dans l'impression et la diffusion de ce type d'ouvrage au moment même de la création de la peinture. La ville de Bâle devait disposer de fait à l'époque de nombreux dessinateurs, peintres, graveurs, à même de figurer avec un certain brio la représentation d'un grand panorama urbain. Pour l'heure, nous n'avons en revanche aucune idée des qualités plastiques des statues dont ce décor peint constituait le fond, mais on peut penser qu'elles

11. Blotzheim, Landser, Ranspach-le-Bas (XVIIe siècle), Roppentzwiller (voir note 14), Werentzhouse, Burnhaupt-le-Bas (vestiges).

12. Une vue des fortifications de Bâle dont les parties réalisées à l'époque baroque, d'une étendue plus modeste que le projet de fortification initial, figure dans le « Portrait » de la ville gravé par l'éditeur Merian paru dans le recueil : Matthäus Merian, *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae*, Francfort, Merian's Erben, 1654.

Fig. 14. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud, peinture : détail du décor urbain en fond de la peinture (© Claude Jauffret, 2019).

Fig. 15. Oltingue (68), église Saint-Martin, façade sud : peinture sous son auvent de protection (© Jean-Luc Isner, 2019).

étaient à la hauteur de celles de la peinture murale, la ville de Bâle comptant alors nombre d'artistes de qualité.

D'après les traces que nous avons relevées, le mont des oliviers d'Oltingue devait s'étendre sur une surface d'environ 15 à 20 m², adossé au mur sud de l'édifice sur la largeur approximative du petit auvent de protection que nous avons mis en place au-dessus de la peinture (fig. 15). Cet espace est maintenant occupé par des tombes et leur implantation a probablement effacé jusqu'aux fondations du monument, ainsi que des colonnes qui devaient nécessairement soutenir la couverture de part et d'autre du groupe statuaire. Le projet de restauration de l'architecte Langenstein, conservé aux Archives départementales du Haut-Rhin, ne montre par ailleurs aucune trace de cet édicule, ni sur les plans, ni sur les représentations des façades de l'église[13]. L'ensemble a donc certainement été

13. On peut s'étonner cependant que nulle mention n'ait été faite de la présence de la peinture qui devait être apparente à l'époque, à moins que cette présence n'ait amené l'architecte à augmenter l'intervalle entre

détruit bien avant 1868, probablement pendant la période révolutionnaire. Mais peut-être les statues ont-elles échappé à la destruction et sont-elles conservées dans les collections d'un musée, dans l'ignorance de leur provenance réelle. Elles auront également pu être sauvées de la destruction dans le but d'être réutilisées aux jours meilleurs pour créer un nouveau monument dans un village des environs[14]. Quoi qu'il en soit, le mont des oliviers d'Oltingue prenait tout son sens au milieu du cimetière du village, qui se tenait depuis les origines au pied de l'église Saint-Martin, rappelant à tous les visiteurs le sacrifice de Jésus pour le salut des mortels. La peinture murale, qui seule en témoigne de nos jours, devrait faire l'objet prochainement d'une campagne d'analyses scientifiques, dans le but de déterminer un protocole de restauration adapté. Il sera nécessaire en parallèle de la replacer dans son contexte de création, tant du point de vue social, politique, religieux qu'artistique. Le milieu à l'origine de l'œuvre est probablement celui de la ville de Bâle au début du XVIIe siècle, dont dépendait la campagne proche, tant sur le plan spirituel que juridique. Quel en était le commanditaire ? Quel pourrait en être l'auteur ? On peut affirmer qu'il maîtrisait l'art du « portrait » de ville, peut-être était-il aussi graveur. Des découvertes archivistiques complétant les analyses iconographiques et scientifiques pourraient permettre un jour d'avancer dans la connaissance de l'œuvre, voire d'en attribuer la paternité à tel ou tel artiste issu du « cœur du Rhin Supérieur ».

les deux premières fenêtres néogothiques de la nef, créées à l'occasion de la restauration.

14. On notera par exemple qu'en 1840, l'abbé Kauffmann, curé de Roppertzwiller, petit village situé à moins de 8 km au nord d'Oltingue, entreprend à ses frais la construction d'un oratoire pour abriter un mont des oliviers, en réutilisant des statues en grès qui auraient été sculptées « vers le XVIIIe siècle ». Le conseil de fabrique interrogé ne possède aucune trace de l'acquisition des statues ni de leur provenance.

Pour citer cet article :
Jean-Luc Isner, « Une peinture murale inconnue à Saint-Martin d'Oltingue », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 35-45.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/jean_luc_isner/.

Strasbourg et Colmar

Straßburg und Colmar

La peinture murale dans le Rhin supérieur à l'aune d'un foyer artistique : Strasbourg à la fin du Moyen Âge (XIVe et XVe siècles)

Philippe Lorentz

Professeur d'histoire de l'art, Sorbonne Université

Résumé : À la fin du Moyen Âge, l'aire culturelle de l'Allemagne du sud-ouest appelée « Rhin supérieur » et qui, depuis le XIXe siècle, a été désignée comme un « paysage artistique » (*Kunstlandschaft*) dans l'historiographie germanique est caractérisée, sur le plan artistique, par une bipolarité entre deux grands foyers : Bâle et Strasbourg. En s'appuyant sur les œuvres conservées et sur des documents d'archives, cette communication s'attache à montrer la place de la peinture murale – produite à grande échelle à Strasbourg aux XIVe et XVe siècles – dans la production artistique. Ce support spécifique témoigne, au même titre que la peinture de tableaux, de l'attractivité et de l'ouverture de cet important centre de création.

Wandmalereien am Oberrhein und ihr Bezug zum Kunstzentrum Straßburg am Ende des Mittelalters (14. und 15. Jahrhundert)

Zusammenfassung: Am Ende des Mittelalters bildet sich das als „Oberrhein" bezeichnete Kulturgebiet Süd-West Deutschlands auf künstlerischer Ebene durch die zwei großen Kunstzentren Basel und Straßburg aus, das seit dem 19. Jahrhundert von der deutschen Historiographie auch als „Kunstlandschaft" beschrieben wurde. Anhand der erhaltenen Werke sowie der archivalischen Dokumentationen kann die in Straßburg im 14. und 15. Jahrhundert in großem Umfang produzierte Wandmalerei in diese Kunstproduktion eingeordnet werden. Der spezifische Charakter der Wandmalerei zeugt, ebenso wie die Tafelmalerei, von der Attraktivität und der Offenheit dieses wichtigen Kunstzentrums.

Évoquer la peinture murale[1] à l'époque médiévale dans un colloque consacré à ce support artistique en Alsace, « au cœur du Rhin supérieur », invite à s'interroger sur la géographie historique et artistique de cette région du sud-ouest de l'aire culturelle germanique, à une époque où sa configuration territoriale et politique est radicalement autre que celle que nous connaissons aujourd'hui. Cette question a fait couler beaucoup d'encre par le passé. Les contours et les caractéristiques de l'entité haut-rhénane ne sont pas les mêmes pour les géographes, les historiens et les historiens de l'art. De plus, la partition, entre l'Allemagne et la France, des territoires situés sur les deux rives du cours supérieur du Rhin, amorcée au XVIIe siècle, a généré de part et d'autre du fleuve une fragmentation de la recherche historique et des postures divergentes, évidemment dictées par le nationalisme exacerbé des XIXe et XXe siècles. Sur le terrain de l'histoire de l'art, la notion de « Rhin supérieur » (*Oberrhein*) présente un caractère éminemment flou, lié au concept fort vague d'« aire artistique » (*Kunstlandschaft*), d'usage fréquent dans l'historiographie germanique depuis le XIXe siècle. On a ainsi tenté de définir une *koinè* artistique haut-rhénane. Selon certains auteurs, l'art du Rhin supérieur serait déterminé par un caractère alémanique, bien difficile à définir. Le concept de Rhin supérieur, abordé dans une acception étroite et utilisé pour mettre en évidence de prétendues spécificités stylistiques, n'est pas propre à fournir une grille de lecture satisfaisante des phénomènes artistiques. En revanche, l'historien de l'art doit tenir compte des données géopolitiques qui ont façonné cette région du sud-ouest de l'Allemagne avant le XVIIe siècle pour mieux appréhender les facteurs de dynamisme dans la circulation des formes au sein de cet espace : l'unicité des deux rives du Rhin, que le fleuve ne sépare pas ; un fractionnement territorial conséquent et un émiettement du pouvoir politique ; la densité du réseau urbain. Or en Occident, c'est justement dans les villes que se déploie l'activité artistique à partir du XIIIe siècle. C'est là que sont concentrés les artistes et organisées les structures qui les encadrent. C'est aussi là qu'ils peuvent se procurer les matériaux nécessaires à leur travail[2].

1. Je tiens à remercier Sabine Bengel, Pantxika De Paepe, Cécile Dupeux, Barbara Gatineau, Ilona Hans-Collas, Hartmut Scholz et Jean-David Touchais pour leur aide dans l'élaboration de cet article.

2. Sur le Rhin supérieur comme « aire artistique » (*Kunstlandschaft*), voir Ernst Petrasch, « Zum Problem der oberrheinischen Kunstlandschaft », dans le catalogue de l'exposition *Spätgotik am Oberrhein,*

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 49-57

À la fin du Moyen Âge, le Rhin supérieur est caractérisé, sur le plan artistique, par une bipolarité entre deux villes principales, sièges des deux évêchés de la région : Bâle et Strasbourg[3]. Les limites de ces diocèses montrent combien on doit faire abstraction des frontières nationales qui nous sont familières pour comprendre le fonctionnement de l'*Oberrhein* en termes de circulation et d'échanges : une grande partie de l'évêché de Bâle – ville aujourd'hui en Suisse – comprenait toute la Haute Alsace, c'est-à-dire l'actuel département français du Haut-Rhin. Plus du tiers de l'ancien évêché de Strasbourg s'étendait, jusqu'à la Révolution française, sur la rive droite du Rhin, incluant l'Ortenau, une partie de l'actuel Land de Baden-Würtemberg, en République fédérale d'Allemagne.

Puisqu'il convient de tenir compte des villes qui, en tant que lieux de production artistique, définissent la *Kunstlandschaft* du Rhin supérieur, nous nous limiterons, dans cette présentation, au cas de Strasbourg qui, au milieu du XVe siècle, est la plus grande ville de cet espace haut-rhénan. C'est en tout cas l'une des plus peuplées de l'Allemagne. En 1444, sa population s'élève à environ dix-huit mille habitants, ce qui la place loin derrière Cologne, qui à cette époque en compte environ trente mille, mais très près de Nuremberg et de Metz. C'est aussi un centre de création artistique de premier plan et la peinture murale y occupe une place non négligeable. Les témoignages conservés – œuvres et sources documentaires – permettent d'esquisser une évaluation de ce médium au sein de la production des peintres actifs à Strasbourg aux XIVe et XVe siècles. Ce support – spécifique dans sa mise en œuvre – témoigne, au même titre que les autres arts picturaux (peinture de tableaux et vitrail) du rayonnement et de l'attractivité de cet important foyer.

Importance du support mural au sein de la production des peintres de Strasbourg à la fin du Moyen Âge

À Strasbourg, les peintures murales médiévales ne sont parvenues jusqu'à nous que de manière sporadique[4]. Celles qui décoraient les églises furent méthodiquement recouvertes d'un badigeon à la Réforme. Le premier d'entre eux remonte probablement à 1530, d'après le témoignage du chroniqueur Daniel Specklin (1536-1589). Celui-ci rapporte que les images (retables, statues) ont alors été retirées des églises, dont les peintures murales furent occultées par une couche de couleur pierre, afin d'épargner aux générations futures la vision de l'idolâtrie et de l'hérésie d'autrefois[5]. Les iconoclastes du XVIe siècle avaient donc aplani le chemin du « froid classicisme », qui – je cite l'abbé Joseph Walter (1881-1952) à qui nous devons le premier recensement d'envergure des peintures murales du Moyen Âge en Alsace, publié dans les années 1930 – « dans son inconcevable hostilité de la polychromie, réduisit sa palette au lait de chaux[6]. » Les peintures retrouvées au fil du temps dans les églises de Strasbourg remontent aux XIVe et XVe siècles. Mais on en avait sans aucun doute réalisé auparavant, même si les œuvres nous font défaut pour les époques antérieures. On peut déduire de ce qui reste qu'à la fin du Moyen Âge, les peintures murales ont été produites à grande échelle à Strasbourg : elles ne couvraient pas seulement les murs des églises et des chapelles, mais ornaient les demeures opulentes des couches sociales les plus aisées de la population. Les découvertes spectaculaires qui ont été faites au cours des dernières décennies, lors de travaux effectués dans d'anciens hôtels patriciens du centre-ville, comme la maison « Istra », au 15, rue des Juifs, en 1987[7], et la droguerie du Serpent, au 17, rue des Hallebardes en 1996[8], seront vraisemblablement suivies par d'autres lors de futurs travaux de réfection de maisons anciennes. Il est désormais permis de placer des espoirs dans les réfections des « passoires thermiques »… Dans les demeures de l'élite urbaine, la peinture murale, qui concurrence les

1450-1530, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 1970, p. 38-42 ; Lieselotte E. Stamm, « Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, p. 85-91 ; Philippe Lorentz, « La géographie artistique de l'Oberrhein à l'échelle d'un foyer : attraction et rayonnement de Strasbourg à l'époque du Gothique "international" », dans P. Kurmann, T. Zotz (dir.), *Historische Landschaft - Kunstlandschaft ? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2008, p. 401-418 (Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen, 68) ; *idem*, « Strasbourg 1400 », dans *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique*, catalogue d'exposition, Strasbourg, 2008, p. 12-21.

3. Bipolarité mise en évidence par les recherches menées par Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer sur la tapisserie dans l'*Oberrhein* au XVe siècle. Leur remarquable enquête a mis en évidence que cette production est issue des deux principaux foyers artistiques de la région : Bâle et Strasbourg. Voir Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mayence, Philipp von Zabern, 1990.

4. Le caractère disparate de ce patrimoine ne permet pas une approche statistique efficiente, comme celle proposée par un récent et ambitieux « tour d'horizon » sur les décors peints de Strasbourg du XIVe au XVIIe siècle. Un survol qui porte essentiellement sur les décors de l'époque moderne (en particulier sur les façades peintes) et laisse largement de côté la peinture murale dans les églises (Jean-Jacques Schwien, « Les décors peints de Strasbourg (1300-1700] », dans B. Schnitzler [dir.], *Un art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsage*, catalogue de l'exposition, Strasbourg, musée archéologique, 2012, p. 160-173).

5. Rodolphe Reuss (éd.), *Les collectanées de Daniel Specklin*, Strasbourg, J. Noiriel, 1890, n° 2310 : « *In disem iar* [1530] *hatt man alle kirchen die bilder heruss gethan und alle gemell und kirchen mit steinfarb ahn gestrichen, auff das unser nachkomen der altten abgoetterey und aberglauben nit sehen moechten.* »

6. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace, I », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 11, 1932, p. 51-74, à la p. 52. Sur la polychromie de l'architecture des églises, voir Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, thèse de doctorat de l'université Marc-Bloch de Strasbourg, sous la direction de Roland Recht, 2003.

7. Brigitte Parent, Marie-Dominique Waton, « Strasbourg : découverte de peintures dans une maison gothique », *Archéologia*, 229, novembre 1987, p. 16-21 ; Jean-Pierre Rieb *et alii*, « Un ensemble médiéval urbain exceptionnel, rue des Juifs à Strasbourg », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 806, 1987, p. 149-169 ; Philippe Lorentz, *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XVe siècle*, Colmar, Musée d'Unterlinden, Paris, Les Quatre coins, 2001, p. 203 ; Ilona Hans-Collas, « Le décor des maisons dans l'Est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIIIe-XVe siècles) », dans C. Leduc (dir.), *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, Actes des journées d'études, Angers, 15-16 novembre 2007, publication en ligne, Angers, Conseil général du Maine-et-Loire, 2008. https://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/ilona_hans_collas.pdf

8. Maxime Werlé, *La Droguerie du Serpent. Une demeure médiévale au cœur de Strasbourg*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2006.

lambris et les tapisseries, semble avoir été très présente. Les ensembles retrouvés témoignent de l'ampleur de ces décors répartis dans les différents espaces d'une maison patricienne et réalisés à différentes époques, selon les besoins des occupants de la demeure.

Quels artistes exécutent des peintures murales ?

Les peintres ne manquaient pas, à Strasbourg, pour répondre à cette forte demande. On pouvait évidemment se tourner vers les maîtres peintres qui avaient pignon sur rue. En 1466, dix peintres sont cités dans le registre des amendes perçues par la Ville pour des empiétements sur la voie publique (*Allmendbuch*)[9], mais il y en avait sans doute davantage. Ces artistes agissaient sur différents supports, peignaient des retables, des bannières et pratiquaient la polychromie des sculptures et la peinture murale. C'est le cas de Jost Haller qui, en 1447, s'engage à dorer et à peindre pour le compte d'un gentilhomme messin, sire Nicole Louve (vers 1387-1462), l'un des principaux décideurs de sa ville, un monument apparenté à une chapelle, abritant un calvaire : la « croix du Pont-aux-Loups », aux confins de Metz. Ce peintre a pratiqué la peinture murale à plusieurs reprises. À Strasbourg, on peut lui attribuer un monumental *Saint Michel* en l'église Saint-Thomas (fig. 1). Cette œuvre, probablement exécutée vers 1440, située à l'extrémité du deuxième collatéral sud, était destinée à marquer l'emplacement d'une chapelle placée sous le vocable de l'archange dont le titulaire était, à l'époque de la réalisation de la peinture, le chanoine Conrad Huter († 1469), probable commanditaire de cette œuvre[10].

La personnalité artistique dominante à Strasbourg au milieu du xve siècle est un peintre resté anonyme : le Maître de la Passion de Karlsruhe, parfois identifié, sans preuve, avec Hans Hirtz, dont l'activité est attestée dès 1421. Il est l'auteur d'un retable démembré, réalisé vers 1450 pour l'église Saint-Thomas et dont subsistent aujourd'hui sept panneaux. Il y fait montre d'une grande âpreté, organisant ses compositions en de denses rassemblements de figures aux faces laides et grimaçantes. C'est à lui qu'a été attribuée une représentation du *Christ au Jardin des Oliviers*, combinée à l'*Arrestation du Christ*, répondant à ces critères d'analyse formelle, qui se trouvait dans le chœur de l'église des Dominicains. Le souvenir de cet ensemble, hélas disparu, nous est transmis par un dessin aquarellé, à valeur quasi documentaire, fait en 1621 par le jeune peintre Bartholomäus Dietterlin (1609/1610-vers 1624). Celui-ci a été suffisamment attentif au style et aux couleurs de l'œuvre pour donner du crédit à un rapprochement avec le Maître de la Passion de Karlsruhe[11].

Fig. 1. Attribué à Jost Haller, Saint Michel terrassant les démons, *vers 1440, peinture murale restaurée en 1977 par l'ARCOA ; Strasbourg, église Saint-Thomas (© Fondation Saint-Thomas).*

La polyvalence des peintres est un phénomène très répandu à la fin du Moyen Âge. Le développement de leur activité de fournisseurs de patrons, autrement dit de concepteurs de décors comprenant à la fois des retables, des peintures murales, des vitraux, voire des sculptures, est redevable de la diffusion, au xive siècle, du papier, un support du dessin bien moins onéreux que le parchemin. À Strasbourg, la chapelle Sainte-Catherine, accolée au bras sud du transept de la cathédrale, construite et décorée au cours de la décennie 1340-1350 pour servir de monument funéraire à l'évêque Berthold de Bucheck (1328-1353) est une œuvre d'art totale conjuguant plusieurs modes d'expression, à commencer par l'architecture, attribuée à Gerlach, maître d'œuvre de la fabrique de la cathédrale de 1339 à 1371. L'homogénéité de l'ouvrage implique une étroite collaboration de ce dernier avec les concepteurs des verrières figurant le *Credo* des apôtres et du programme sculpté comportant, outre le tombeau à gisant – disparu – du prélat, un saint sépulcre monumental (dont les fragments

9. Daniel Schneider, *L'Allmendbuch de 1466. Son contenu, ses renseignements sur la variété des professions à Strasbourg au* xve *siècle*, Diplôme d'études supérieures d'histoire présenté à la Faculté des Lettres de l'université de Strasbourg, 1965, p. 41.

10. Sur l'œuvre de Jost Haller, voir Philippe Lorentz, *Jost Haller*, 2001, *op. cit.* à la note 7.

11. Sur cette peinture murale disparue et les copies qui sont parvenues jusqu'à nous, voir Stefan Roller, « Ein verlorenes Werk des Meisters der Karlsruher Passion. Zu einer aquarellierten Zeichnung in den Graphischen Sammlungen München und einem Kupferstich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe », dans le catalogue de l'expostion *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1996, p. 117-141 ; repr. en couleurs du dessin aquarellé de Bartholomäus Dietterlin, *ibidem*, p. 24-25, pl. 7.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 49-57

Fig. 2. Strasbourg, cathédrale, peinture murale se trouvant derrière le Saint Sépulcre de la chapelle Sainte-Catherine (© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).

Fig. 3. Strasbourg, probablement avant 1343, Ange portant une tenture *ornant le fond du Saint Sépulcre de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale, mur occidental (© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).*

sont au musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg), ainsi que des statues placées sur des piédestaux devant les supports des arcades faisant communiquer la chapelle avec le bas-côté sud de la cathédrale. L'étroite collaboration de l'architecte, du sculpteur – probablement Wölflin de Rouffach – et du peintre qui livra les patrons des vitraux et réalisa la polychromie de l'ensemble, ainsi que les peintures murales qui accompagnaient ce décor a conféré une grande unité formelle à cette somptueuse chapelle (fig. 2). Les têtes des anges peints qui figuraient dans le fond du sépulcre (fig. 3) – deux sont encore visibles aujourd'hui – présentent de frappantes analogies physionomiques avec les visages des anges représentés sur les vitraux de la chapelle[12].

Une même homogénéité stylistique est également observable dans les épaves du décor de l'église Sainte-Madeleine, réalisé à la fin du XVe siècle et malheureusement presque entièrement détruit par un incendie en 1904. Une simple

12. Sylvie Aballéa, *Les Saints Sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 29-73, p. 336-337, n° 13 et planches 26-27 ; Philippe Lorentz, « La chapelle Sainte-Catherine », dans J. Doré (dir.), *Strasbourg. La Grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007, p. 200-208.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 49-57

Fig. 4. Peintre travaillant à Strasbourg vers 1475 (?), La Dormition de la Vierge *(détail), autrefois dans le chœur de l'église Sainte-Madeleine ; Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame (© Musées de Strasbourg).*

Fig. 5. Attribué à Hans von Maursmünster, Fragment d'un panneau de vitrail (probablement la tête de la Vierge Marie), Collection privée (© Corpus Vitrearum Deutschland/ Freiburg i. Br. ; Andrea Gössel).

confrontation entre la très belle peinture de la *Dormition de la Vierge*, retrouvée dans le chœur de cette église récemment restaurée (fig. 4)[13], et un fragment de vitrail provenant lui aussi de Sainte-Madeleine (fig. 5)[14], montre que la peinture

Fig. 6. Peintre travaillant à Strasbourg vers 1350, Musicienne jouant de la trompette marine*, salle d'apparat au rez-de-chaussée de la maison patricienne du 17, rue des Hallebardes à Strasbourg (© Philippe Lorentz).*

murale participe de l'unité formelle qui prévaut dans les décors des églises à la fin du Moyen Âge.

Les maîtres peintres auxquels on faisait appel pour les peintures et les vitraux des églises et des chapelles étaient aussi sollicités pour la réalisation des décors des demeures laïques. Ainsi, l'atelier du peintre responsable des verrières et des peintures de la chapelle Sainte-Catherine semble avoir été impliqué dans les peintures de l'ancienne droguerie du Serpent, remontant au milieu du xive siècle et mises au jour il y a une vingtaine d'années. On observe en effet dans les élégantes figures de musiciens (fig. 6) ornant une grande salle du rez-de-chaussée de cette maison une stylisation des visages tout à fait similaire à celle qui caractérise les têtes d'anges de la chapelle Sainte-Catherine et les figures des verrières de la collégiale de Niederhaslach réalisées à Strasbourg vers 1340-1350, dans un style proche des vitraux faits à la même époque pour l'évêque Berthold de Bucheck à la cathédrale.

Parallèlement à ces artistes polyvalents auxquels on recourait pour des commandes prestigieuses, certains peintres semblent avoir eu une activité cantonnée aux décors muraux des maisons. Au début du xxe siècle, lors de la démolition d'une maison du quartier canonial de Saint-Thomas, l'hôtel *Zum Römer*[15], on découvrit des fragments

13. Voir le texte de sa restauratrice, Camille Jouen, dans le présent recueil. remarque pour Micaël : ajouter link

14. Paul Frankl, « Nachträge zu den Glasmalereien von Peter Hemmel », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, XVI, 1962, p. 201-222 ; Hartmut Scholz, dans le catalogue de l'exposition *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. « Straßburger Fenster » in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld*, Ulm, Ulmer Museum, 1995, p. 121, n° 23 ; Rüdiger Becksmann, « Kopf der Maria », dans le catalogue de l'exposition *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel. 1350-1525*, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 2001, p. 145, n° 266 (attribue le fragment à Hans von Maursmünster [?], Strasbourg, vers 1475).

15. La maison canoniale *Zum Römer* est mentionnée en 1398 comme voisine de celle qu'occupait l'historien Jacques Twinger von Koenigshoven, chanoine de Saint-Thomas (Charles Schmidt, *Histoire du chapitre de Saint-Thomas pendant le Moyen Âge*, Strasbourg, C.-F. Schmidt, 1860, p. 265). Elle se trouvait au 10, place Saint-Thomas, à l'angle de la rue des Cordonniers, avant sa démolition au début du xxe siècle pour laisser la place à l'imposant bâtiment néo-Renaissance de l'ancienne Caisse d'épargne. Dans son inventaire de la collection de la Société pour la conservation des monuments historiques, publié en 1907, Johannes Ficker précise que ces fragments de peintures murales ont été découverts en 1902 et données à la Société par l'administration de la Caisse d'épargne (Johannes Ficker, *Denkmäler der Elsässischen Altertums-Sammlung zu Strassburg i. Els.*, 2, *Christliche Zeit*, Strasbourg, Ludolf Beust, 1907, p. XV et pl. XVI). Rédigé entre septembre 1911 et mai 1915, le registre manuscrit de l'inventaire de cette même collection (aujourd'hui à la

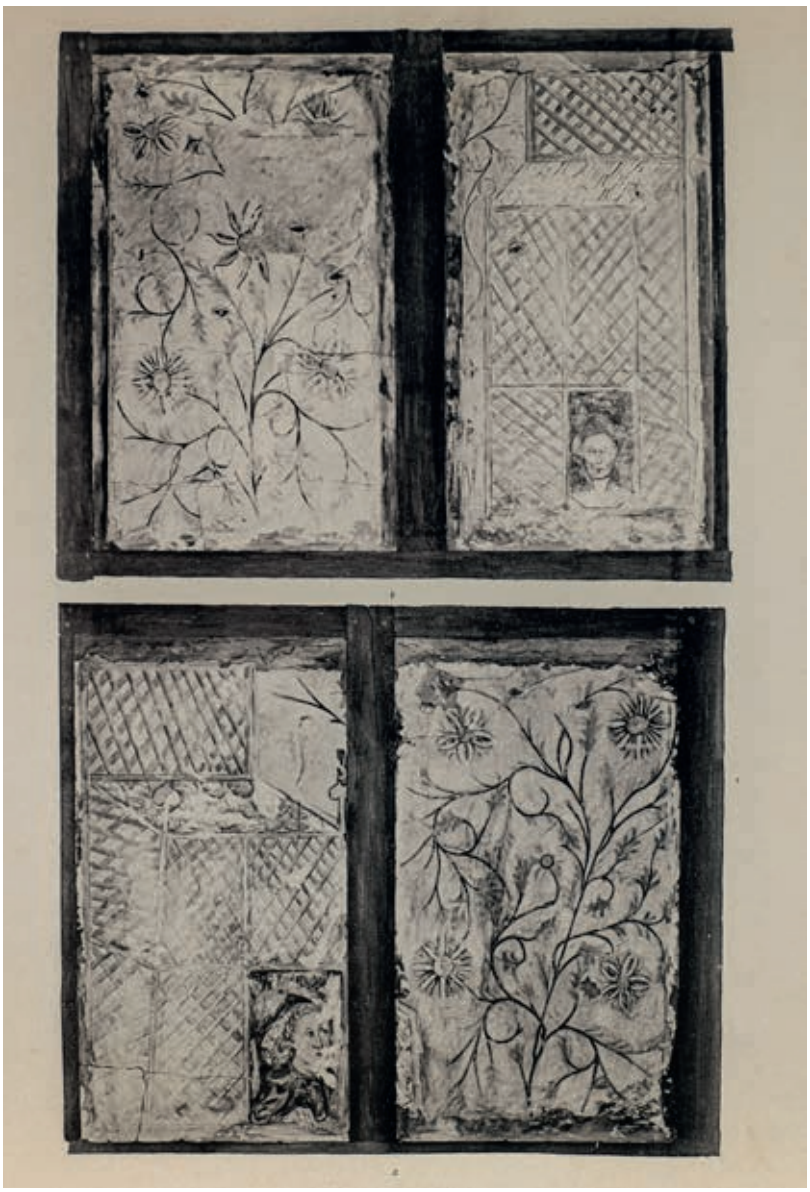

Fig. 7. Peintre travaillant à Strasbourg vers 1450-1470, Une femme et un homme dans un jardin*, fragments du décor mural de la maison canoniale Zum Römer (10, place Saint-Thomas à Strasbourg) découverts en 1902 et disparus depuis (d'après J. Ficker, 1907).*

de peintures – aujourd'hui perdus, mais connus grâce à des photographies publiées en 1907 par Johannes Ficker dans son inventaire de la collection de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace (fig. 7) – montrant un jardin, évoqué par des rinceaux végétaux et dans lequel on voit deux tonnelles, où se trouvent respectivement une femme et un homme qui devaient s'observer dans l'agencement originel de ce décor, que l'on peut situer vers 1450-1470. La facture rapide et sommaire de ces peintures exclut de voir dans leur auteur un peintre de retables. Il s'agit plutôt du travail d'un spécialiste des décors des maisons. Ilona Hans-Collas a rapproché les personnages peints sur les murs de la grande salle d'un hôtel patricien, la « maison Istra » (15, rue des Juifs) – un programme probablement mis en place vers 1470 et mêlant des représentations profanes à des scènes de l'Ancien Testament – de la production de l'atelier d'enluminures de Diebold Lauber, établi à Haguenau pendant une bonne partie du XVe siècle[16]. L'engouement des élites pour l'iconographie courtoise explique pourquoi elles font appel à des professionnels de l'illustration des livres, qui maîtrisent à la fois l'imagerie religieuse et les thèmes en vogue dans la littérature profane.

Peintures murales et déplacements d'artistes

Pour évaluer la place de la peinture murale dans l'attractivité et le rayonnement d'un foyer artistique, c'est-à-dire dans le processus de réception ou de diffusion des modèles et des formes, il faut prendre en compte les impératifs liés à ce support. La peinture murale ne peut évidemment être un objet d'exportation comme les retables, la tapisserie, la

conservation du musée archéologique de Strasbourg) mentionne encore les quatre fragments placés dans des caisses et conservés en réserve. On en a, depuis lors, perdu la trace.

16. Ilona Hans-Collas, 2008, *op. cit.* note 7.

Fig. 8. L'empereur, l'impératrice et leur suite entraînés par la mort, *partie de la* Danse macabre *peinte en 1474/1475 dans l'église des Dominicains de Strasbourg, découverte en 1824 et détruite en 1870-1872 (Friedrich Wilhelm Edel,* Die Neue-Kirche in Straßburg…, *Strasbourg, Heitz, 1825, pl. IV).*

broderie ou le vitrail (un domaine dans lequel Strasbourg s'est particulièrement illustrée au xve siècle). Elle est immeuble par nature, même si elle a assez récemment acquis le statut juridique d'immeuble par destination grâce aux techniques permettant de la désolidariser du mur sur lequel elle a été peinte. Quoi qu'il en soit, sa réalisation implique nécessairement le déplacement de l'artiste. Une telle entreprise suppose une organisation similaire à celle d'un chantier d'architecture : la mise en place d'un échafaudage et la préparation des murs, comme le mentionne le contrat passé le 7 avril 1418 entre le magistrat de Bâle et Hans Tieffental, peintre originaire de Sélestat, pour la décoration picturale de la chapelle de la Croix du Martyre (*cappel des ellenden crutzes*), à la porte Saint-Théodore, sur la rive droite du Rhin[17].

Pour un peintre, la réalisation d'un décor mural, que ce soit dans la ville ou à l'extérieur, est susceptible de l'éloigner de son atelier pendant au moins plusieurs mois. La dorure et la polychromie de la « croix du Pont-aux-Loups », confiées à Jost Haller en 1447, doivent être menées à bien en moins d'un an[18]. En 1474, les Dominicains de Strasbourg accordent un peu plus de huit mois au peintre Lienhart Hoischer pour la réalisation d'une *Danse macabre* (fig. 8) et d'un *Jugement dernier* dans leur église[19]. Il a peut-être fallu plusieurs années à Schongauer (vers 1445-1491) pour peindre le *Jugement dernier* de Breisach. Ces contraintes dictent bien souvent l'association avec un collègue ou l'engagement d'un collaborateur ou d'un assistant. Pour accomplir les travaux que lui demande Nicole Louve à Metz (1447), Jost Haller s'associe avec l'un de ses collègues strasbourgeois, maître Hans de Sélestat (*meister Hans von Sletstat, der moler*). Quelques années plus tard (1453), il fait appel à son propre frère, peintre lui aussi, demeurant à Fribourg (*Friebourch*), probablement Fribourg-en-Brisgau, pour le seconder dans la décoration picturale d'une chapelle en l'église des Carmes de Metz[20]. Dans ses travaux aux dominicains de Strasbourg (1474-1475), Lienhart Hoischer est assisté d'un ou deux collaborateurs, qui, pendant la durée du chantier, peuvent manger et boire au réfectoire du couvent avec le maître peintre[21].

Le peintre strasbourgeois Hans Ott – domicilié rue des orfèvres, mentionné dans les sources d'archives strasbourgeoises entre 1427 et 1449[22] – délègue en 1443-1444 un compagnon répondant au prénom d'Ulrich auprès des sœurs dominicaines du couvent de Saintes-Marguerite-et-Agnès *extra-muros* (à la Krutenau) pour décorer leur établissement. La documentation subsistante ne permet pas de préciser s'il s'agit de l'église ou du cloître. Ulrich est emprisonné à la suite d'une affaire d'empoisonnement qui s'est déroulée dans ce couvent pendant qu'il y travaillait. Il fait l'objet d'un interrogatoire conduit par les magistrats de Strasbourg. Il a procuré – avec la permission de son employeur, maître Hans Ott – à l'une des sœurs, dame Heilke Hüffel, de l'orpiment, un jaune à base d'arsenic (« plus beau et plus semblable à l'or qu'aucune autre couleur », comme le précise Cennino Cennini dans son *Livre de l'art*, composé vers 1400[23]). Heilke en aurait eu besoin pour tuer un chien qui l'importunait par ses aboiements, mais il semble que le poison se soit trouvé dans un plat consommé par les autres sœurs. La complicité du compagnon-peintre et de la moniale ressort de la lecture des procès-verbaux des interrogatoires, où l'on apprend

17. C. H. Baer (dir.), *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, III, *Die Kirchen, Klöster und Kapellen*, Bâle, Birkhäuser, 1941, p. 334-343 (texte sur les peintures de Hans Tieffental par Rudolf Riggenbach, p. 338-343).

18. Lorentz, *Jost Haller*, 2001, *op. cit.* note 7, p. 62-66.

19. Francis Rapp, « Léonard Heischer, peintre de "la Danse macabre" de Strasbourg (1474) », *Revue d'Alsace*, 100, 1961, p. 129-136, à la p. 136.

20. Lorentz, *Jost Haller*, 2001, *op. cit.* note 7, p. 67-68.

21. Rapp, 1961, *op. cit.* note 19, p. 136.

22. Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, III, *Der Oberrhein. Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass)*, Stuttgart, Strecker und Schröder Verlag, 1936, p. 195-196.

23. Cennino Cennini, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, édition traduite, commentée et annotée par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 108-110.

Fig. 9. Peintre travaillant à Strasbourg à la fin du xve siècle, Triptyque mural de la Nativité, *peinture murale, cathédrale de Strasbourg, bras sud du transept, mur oriental (1932, avant la restauration) (© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).*

qu'Ulrich a passé une nuit dans le couvent en compagnie de dame Heilke (le chien ne dérangeait donc pas seulement la religieuse, semble-t-il). Le peintre a également travaillé à l'abbaye Sainte-Sophie d'Eschau, un établissement qui, comme le couvent de Saintes-Marguerite-et-Agnès, accueillait les dames de l'aristocratie : on constate donc que le peintre Hans Ott faisait des peintures murales pour une clientèle des plus huppées (à Eschau, une des religieuses, la dame de Falkenstein, nièce de Heilke, avait demandé au compagnon de lui écrire des chansons…)[24].

Les peintres de Strasbourg peignent sur les murs en ville et dans ses environs (Eschau). On peut supposer que leur champ d'intervention les conduit, pour ce qui concerne le décor des églises, jusqu'aux limites du diocèse, qui s'étendent largement sur la rive droite du Rhin avec l'Ortenau. Mais certains peintres strasbourgeois acceptent des commandes de peintures monumentales bien plus loin, ce qui peut éventuellement infléchir le cours de leur carrière. Les travaux effectués par Jost Haller à Metz pour Nicolas Louve conduisent ce peintre à s'établir en Lorraine et dans le Westrich (la région de Saarbrücken). Il devient le peintre du comte de Nassau-Saarbrücken et continue de travailler pour l'élite messine. Martin Schongauer, en acceptant l'importante commande d'un monumental *Jugement dernier* sur les murs de l'église Saint-Étienne de Breisach, quitte pour quelque temps son atelier colmarien. Mais Breisach est plus proche de Colmar que Saarbrücken de Strasbourg. D'autre part, si Schongauer acquiert le droit de bourgeoisie dans cette petite ville rhénane, où il exécute ces peintures entre 1485 et 1490 environ[25], c'est pour avoir le droit d'y travailler et probablement pas dans l'intention de

Fig. 10. Martin Schongauer, La Nativité *(Lehrs 5) ; Colmar, musée d'Unterlinden (© Colmar, musée d'Unterlinden).*

laisser définitivement derrière lui Colmar, où il ne semble pas avoir fermé son atelier et où il a gardé ses propriétés.

Si des peintres de Strasbourg, comme Hans Ott ou Jost Haller, acceptent des commandes de peintures monumentales hors de la ville et parfois loin, des peintres venus d'ailleurs ont sans doute été attirés à Strasbourg par la

24. Sur cette affaire d'empoisonnement au couvent Sainte-Agnès, voir Élisabeth Clementz, Bernhard Metz, avec la collaboration de Philippe Lorentz et Jean-Marie Holderbach, *Initiation à la lecture des écritures manuscrites allemandes médiévales*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 2018, p. 166-169, n° 28.

25. Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, Imhof, 2004, p. 218 et p. 240.

Fig. 11. Martin Schongauer, La Nativité *(Lehrs 4) ; Colmar, musée d'Unterlinden (© Colmar, musée d'Unterlinden).*

Fig. 12. Martin Schongauer, Saint André *(Lehrs 43) ; Colmar, musée d'Unterlinden (© Colmar, musée d'Unterlinden).*

forte demande en matière de décors muraux et aussi par les bénéfices qu'ils pouvaient tirer, sur le plan artistique, du contact avec leurs collègues strasbourgeois. C'est peut-être le cas du peintre schongauérien du faux triptyque peint au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-André à la cathédrale (fig. 9), combinant la *Nativité*, au centre, et deux représentations de saints sur les pseudo-volets : un *Saint évêque* (à dextre) et *Saint André* (à sénestre). Ernst Polaczek (1870-1939) a mis en évidence la dette de cet artiste à l'égard des compositions gravées de Schongauer[26]. Ainsi, l'agencement de la *Nativité* reprend-il celui que présente la gravure L. 5 de l'artiste colmarien (fig. 10), avec une évidente dilatation de l'espace sur la peinture murale. La posture de l'Enfant, avec ses cuisses écartées et repliées, est tributaire de l'autre version gravée de la *Nativité* par Schongauer (L. 4) (fig. 11). Quant au *Saint André*, il dérive de la gravure L. 43 (fig. 12).

Il ressort de ces quelques observations qu'aux xive et xve siècles, la peinture murale occupe une place considérable dans la production artistique à Strasbourg. Elle constitue sans aucun doute l'un des principaux volets de l'activité des peintres, tant pour le décor des églises – les peintures murales y occupent les mêmes fonctions que les retables comme on a pu le constater avec le *Saint Michel* de l'église Saint-Thomas (fig. 1) et le faux triptyque de la cathédrale (fig. 9) – que pour l'ornement de l'habitat urbain. Sans être un produit d'exportation comme le vitrail, elle contribue tout de même à la diffusion des formes artistiques élaborées dans ce foyer alors très réputé. Certains peintres se font, par leur mobilité, les vecteurs de cet art recherché, comme l'atteste la carrière de Jost Haller. Pourtant, la prise de conscience de l'importance de ce patrimoine est actuellement freinée par l'absence de visibilité de la peinture médiévale dans le Strasbourg d'aujourd'hui. Les beaux vestiges découverts en 1987 (la « maison Istra ») et en 1996 (la droguerie du Serpent) ne sont guère valorisés et en tout cas pas ou très peu accessibles. On peut comprendre qu'il n'est pas envisageable de muséifier la ville à grande échelle, mais des solutions pourraient être trouvées pour au moins organiser des visites temporaires et régulières et sensibiliser le public à ces œuvres, témoins de l'environnement domestique et de la culture visuelle des femmes et des hommes de la fin du Moyen Âge et faisant, à ce titre, partie intégrante de notre histoire.

26. Ernst Polaczek, « Ein Wandbild im Strassburger Münster », *Straßburger Münster-Blatt*, II. Jahrgang, 1905, p. 27-29.

Pour citer cet article :
Philippe Lorentz, « La peinture murale dans le Rhin supérieur à l'aune d'un foyer artistique : Strasbourg à la fin du Moyen Âge (xive et xve siècles) », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 49-57. URL : https://grpm.asso.fr/activites/colloques-organises-par-le-grpm/colloque-alsace/philippe_lorentz/

La Danse macabre de 1474 au couvent des Dominicains de Strasbourg : création et usages

Lauriane Meyer

Historienne de l'art

Résumé : En octobre 1474, le peintre Léonard Heischer est engagé par le prieur du couvent des Dominicains de Strasbourg, Jean Wolfhart, pour un important programme iconographique de peintures murales pour l'édifice des Prêcheurs. Il comporte notamment une danse macabre qui se situe dans la nef. Ce thème, très populaire aux xve et xvie siècles, trouve son origine dans le *Dict des trois morts et des trois vifs* (texte datant de la seconde moitié du xiiie siècle). Par enrichissement, il devient une procession où des couples de vivants et de squelettes défilent sous les yeux des fidèles. À l'heure de la Réforme de l'observance de l'Ordre, cette commande intervient dans un contexte difficile à Strasbourg : la réforme y est compliquée, le couvent est déchu de sa position de capitale de la circonscription, Maître Eckhart et Tauler sont relégués au rang de glorieux souvenirs. Wolfhart agit à un moment crucial : il lui faut restaurer la crédibilité du couvent auprès de l'Ordre et conforter la confiance chancelante de ses ouailles. Le choix de ce thème iconographique peut être dicté pour apporter une réponse aux frères et aux fidèles en les mettant en regard de leur mort prochaine et le jugement divin qui les attend. La peur de la mort s'accompagne également d'une littérature spécifique, l'*ars moriendi*, un art du bien mourir qui commence par une vie vertueuse. Nous examinerons comment les Dominicains pouvaient mettre cette iconographie à leur service, en particulier à travers la prédication et les sermons.

Der 1474 gemalte Totentanz im Dominikanerkloster in Straßburg: Entstehung und Rezeption

Zusammenfassung: Im Oktober 1474 wurde der Maler Leonhard Heischer vom Prior des Straßburger Dominikanerklosters, Johannes Wolfhart, mit einem aufwendigen Ausmalungsprogramm für die Predigerkirche beauftragt. Zu diesem gehörte insbesondere ein Totentanz im Langhaus. Dieses sehr populäre Thema findet im 15. und 16 Jahrhundert eine Entsprechung in der *Legende der drei Lebenden und der drei Toten* (Text aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts). Es entwickelte sich ein langer Reigen von Paaren, bestehend aus Lebenden und Skeletten, die sich so den Gläubigen zeigen. In der Zeit der Ordensreform fällt dieser Auftrag in einen schwierigen Kontext in Straßburg: die Reform erweist sich als kompliziert, das Kloster verliert seine Position als Hauptsitz, Meister Eckhart und Tauler geraten in den Hintergrund. Wolfhart handelt zu einem kritischen Moment: er muss die Glaubwürdigkeit des Klosters für den Orden wiederherstellen und das wankende Vertrauen seiner Leute festigen. Die Wahl des Bildthemas des Totentanzes kann somit den Brüdern und Gläubigen als Antwort dienen, in der Gegenüberstellung ihres eigenen Todes und Jüngsten Gerichts, das alle erwartet. Die Angst zu sterben kommt in der Erbauungsliteratur zum Ausdruck; die *ars moriendi*, die Sterbekunst, die mit einem tugendhaften Leben beginnt. Unser Beitrag zeigt inwiefern die Dominikaner diese Ikonografie in ihren Dienst stellten, hauptsächlich durch die Predigten.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 59-67

Fig. 1. Emplacement du couvent des Dominicains (en noir) de Strasbourg sur le plan de Conrad Morant, 1548, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

Le 11 octobre 1474, Johannes Wolfhart, alors prieur du couvent des dominicains de Strasbourg, commande au peintre Léonard Heischer un important programme iconographique à destination de son église comprenant une Danse macabre, des prophètes et un Jugement dernier. En 1824, des fouilles sont réalisées dans l'édifice. Le pasteur Friedrich Edel (1787-1866) découvre sous un badigeon une série lacunaire, et par endroits très abîmée, de peintures murales qui composait un cycle de 21 représentations. L'église est détruite lors du tragique bombardement d'août 1870. De cet ensemble ne restent aujourd'hui que les cinq lithographies qui illustrent l'ouvrage qu'Edel publie en 1825[1].

Dans quel contexte cet ensemble est-il né et de quelle manière pouvait-il servir les Prêcheurs et les fidèles ? Nous aborderons ces deux points en examinant tout d'abord la présence des Dominicains à Strasbourg, puis la commande que passe Johannes Wolfhart et, enfin, le caractère efficace de son programme.

Les Dominicains de Strasbourg, un ordre et une église au cœur de la cité

1224 : les Dominicains à Strasbourg

En 1224, les Dominicains s'établissent pour la première fois *extra-muros* de Strasbourg, au quartier dit Finkwiller. Après avoir essuyé un échec pour obtenir des bâtiments situés rue Saint-Étienne, ils acquirent en 1248 un site dans l'angle opposé du *castrum*, ce qui leur permet d'avoir accès à la cité et de s'y s'implanter durablement. La première pierre est posée le 26 juin 1254 par l'évêque Henri de Stahlck. De 1254 à 1345, ils agrandissent la petite chapelle dédiée à Saint-Barthélemy (le saint protecteur de la corporation des tanneurs) pour réaliser une église qui est devenue l'une

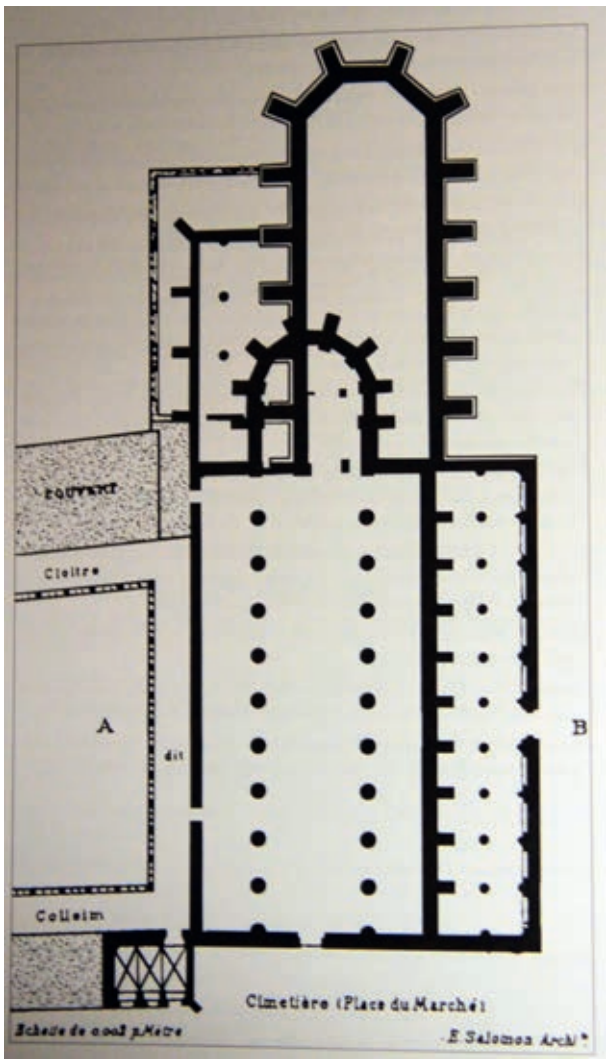

Fig. 2. Relevé du complexe conventuel des Dominicains, plans d'E. Salomon après 1870, Corpus Vitrearum France*, vol. IX 2, p. 10.*

des plus grandes de la ville, à l'ombre de la cathédrale[2] (fig. 1). L'édifice est alors doté d'une nef à deux vaisseaux et d'un chœur imposant avec de hautes fenêtres ajourées, tandis que le couvent, lieu de vie des frères, jouxte l'église elle-même (fig. 2).

Au fil du temps, le pouvoir des Dominicains grandit au grand désarroi des séculiers qui voient là une menace pour leur propre entreprise. Très actif, l'ordre des Prêcheurs trouve son épanouissement dans une vie monastique au sein de leur couvent, tout en restant ancré dans le siècle et au contact des fidèles. Les séculiers les accusent, entre autres, de les critiquer dans leurs sermons, et, surtout, de capter les rentes et les donations des fidèles, ce qui constitue autant de pertes financières pour eux.

1. Friedrich Wilhelm Edel, *Die Neue-Kirche in Straßburg. Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze*, Strasbourg, Heitz, 1825, pl. III, IV et V.

2. Ce premier édifice, élevé entre 1254-1260, est rapidement agrandi puis achevé en 1345. Médard Barth, *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, Bruxelles, Éditions Culture et Civilisation, 1980, col. 1363-1369 ; Roland Recht, *L'Alsace gothique de 1300 à 1375 : étude et architecture religieuse*, Colmar, Alsatia, 1974, p. 78-127.

Fig. 3. Carte de la province de la Teutonie ; étapes de la réforme dominicaine au xve siècle, en rouge : la ville de Strasbourg, Barthelmé, 1931.

La réforme dominicaine, une entreprise difficile

La réalisation de cet ensemble s'effectue dans un contexte politique difficile pour l'ordre des Prêcheurs. En effet, depuis sa fondation en 1216 par Dominique de Guzman (1170-1221), le fait de s'en tenir aux principes premiers s'avère rapidement une gageure compte tenu de l'adaptation constante du mode de fonctionnement des frères (pauvreté et biens communs dans leurs couvents) par rapport à leur mission apostolique dans la cité (prédication et enseignement). Dès le xiiie siècle, des relâchements sont régulièrement signalés, et les premières tentatives de redressement pour revenir à une obéissance plus proche de la vision de saint Dominique restent lettre morte. Raymond de Capoue (1330-1399), à la tête de l'ordre en 1380, décide alors de spécialiser certains couvents dans l'observance comme d'autres le seraient pour l'étude ; un décret daté de 1390 préconise la création d'un couvent observant dans chaque province[3]. Les progrès sont lents, et les frères et les moniales sont réticents pour renoncer à leurs privilèges. De plus, les Dominicains doivent s'exiler par deux fois, en 1338-1339 et en 1342-1343, lorsque la ville est frappée d'interdit, car elle est favorable à Louis de Bavière face à la papauté.

En Teutonie, ces tentatives sont battues en brèche dès le premier quart du xve siècle[4] (fig. 3). Mais entre 1449 et 1474, sous la direction successive des maîtres de l'Ordre, l'observance gagne de plus en plus de terrain. En 1465, Martial Auribelli (?-1473) est réélu maître général de l'ordre[5]. Il casse toutes les décisions de Guy Flamochet, son prédécesseur, et installe Johannes Wolfhart, terrible adversaire de l'observance. Ce dernier mène une lutte acharnée contre le succès croissant des observants, à tel point qu'il est emprisonné sur ordre de l'évêque de Strasbourg dès 1465 et n'est libéré que sur ordre pontifical[6]. En 1474, de nombreux changements secouent la province de la Teutonie : le succès des observants est alors total et le nombre des non-observants se réduit comme peau de chagrin. Les observants prennent alors la direction de la province et peuvent imposer un de leurs confrères à sa direction[7].

Le couvent de Strasbourg perd soudain une place stratégique à la tête de son territoire, un échec d'autant plus cuisant que la cité faisait partie des premières villes

3. A. W. Van Ree O.P., « Raymond de Capoue, éléments biographiques », *Archivum fratrum praedicatorum*, t. 33, 1963, p. 159-241. Chaque couvent doit réunir au moins douze religieux.

4. Annette Barthelmé, *La réforme dominicaine au xve siècle : en Alsace et dans l'ensemble de la Province de Teutonie*, Strasbourg, Heitz & Cie, 1931, p. 38-39.

5. Daniel-Antonin Mortier, *Histoire des maîtres généraux de l'Ordre des frères prêcheurs*, Paris, Picard, 1903-1914, t. 4, p. 349 et suiv. et p. 419 et suiv.

6. Barthelmé, *op. cit.*, 1931, p. 101.

7. Cette victoire ne doit pas masquer les difficultés que les observants ont rencontrées pour imposer la réforme. Malgré les quatre grandes conquêtes réussies entre 1474 et 1487 dans les villes de Ratisbonne, d'Esslingen, de Gmund et de Bois-le-Duc, les Dominicains échouent plusieurs fois à s'introduire dans des couvents urbains, comme à Strasbourg (1475 et 1482) ou à Wissembourg (1481) qui sont récalcitrants à changer d'orientation politique.

d'Empire ayant accueilli des Dominicains. D'autre part, les conditions de vie des frères se relâchent à tel point que le Conseil de la ville interviendra plusieurs fois, mais sans succès, pour que leur mode de vie s'accorde avec leur statut ecclésiastique. La bulle vaticane de 1447 intimait déjà au prieur, sur demande des autorités civiles, et sans effet, de redresser son établissement[8]. Johannes Wolfhart est alors à la tête du couvent strasbourgeois depuis plus d'une décennie, et a dû souffrir de cette situation. Cependant, pour des raisons obscures, il change brusquement de camp et embrasse l'observance en 1474. Il lui faut maintenant redorer l'image du couvent, la sienne et raffermir la foi de ses ouailles. Les brillantes années de la mystique rhénane de Maître Eckhart, de Jean Tauler et d'Henri Suso sont devenues un lointain souvenir. C'est dans ce contexte qu'est effectuée la commande de la Danse macabre.

La commande de Johannes Wolfhart

Présentation générale du contrat

Le contrat, actuellement conservé aux Archives de la Ville de Strasbourg, est très riche en informations (fig. 4). En effet, outre des renseignements d'ordre financier et technique, relatifs aux fournitures destinées à la décoration picturale, il contient également le programme iconographique voulu par le commanditaire, ce qui n'est pas toujours le cas[9]. En 1961, Francis Rapp a consacré un article détaillé à ce contrat, dont nous exposons les principaux éléments dans les lignes qui suivent[10].

Au moment de cette commande, Léonard Heischer est un peintre à la carrière prometteuse. Entre 1467 et 1492, il est membre de la corporation des peintres de la ville, il en est même à la tête en 1479. Il entretient des liens professionnels avec l'Œuvre Notre-Dame et le Chapitre de Saint-Thomas[11]. Ce n'est donc pas un inconnu dans le paysage artistique strasbourgeois, et tout porte à croire que son travail était reconnu et apprécié. Outre ces peintures murales, l'historien de l'art Hans Rott (1876-1942) lui attribue également la fresque de la Nativité qui se trouve au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-André dans la cathédrale de Strasbourg ainsi que le Jugement dernier, daté de 1483, qui ornait le chœur de l'édifice, mentionné par Osée Schad en 1617[12].

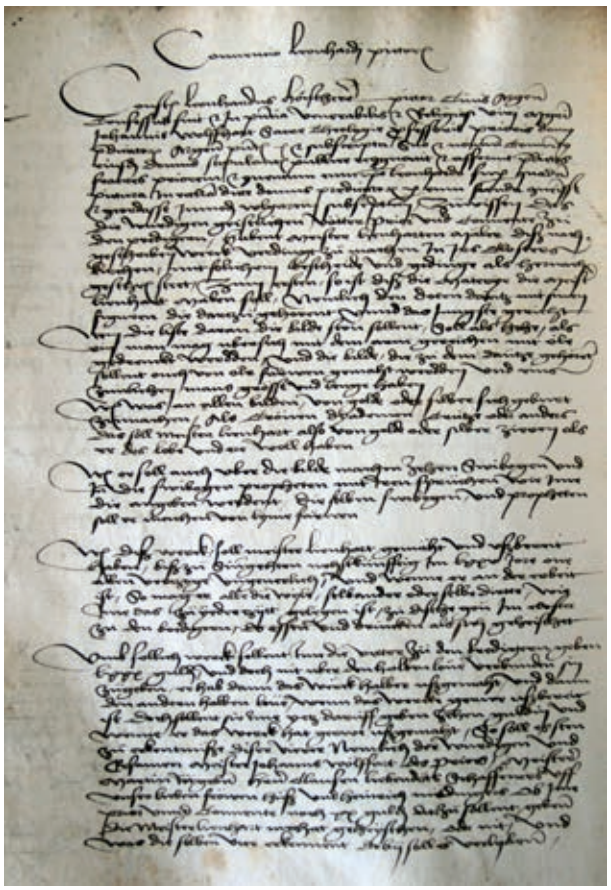

Fig. 4. Contrat passé entre Johannes Wolfhart et Léonard Heischer en date du 14 octobre 1474, Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, 1 AH 7372, f. 39v.

Les indications d'ordre financier occupent une large place dans le contrat et présentent un montant total de 80 florins, sans omettre les fournitures nécessaires, les modalités de paiement qui se font en plusieurs phases ou encore les avantages en nature (repas, boissons). Cependant, nous savons que le prix des fournitures est souvent compris dans la somme que touche l'artiste pour son travail[13]. Ainsi, Heischer dut retrancher de cette somme le salaire de ses deux compagnons et le coût des matériaux. Par conséquent, son salaire est bien inférieur aux 80 florins initiaux. Il demandera d'ailleurs une avance de 20 florins, qui ne lui sera accordée que sur décision favorable d'un jury, convoqué pour l'occasion, et composé de Wolfhart lui-même, de Martin Rotgeber (vicaire du Grand Chœur), de Claus Liebendot (économe de l'Œuvre Notre-Dame) et d'Henri Medinger, un grand marchand de la cité qui fournissait notamment les peintres en feuilles d'or.

Enfin, Heischer ne dispose que de neuf mois pour réaliser ce programme car l'œuvre devait être terminée pour le 25 juin 1475. Passé ce délai, le prieur pouvait décider unilatéralement de lui retirer son travail et le confier à un autre peintre. Les comptes de cette période n'existant plus aujourd'hui, nous ne savons pas si Léonard Heischer a bien été payé pour son travail. Toutefois, il semble qu'il n'y ait pas eu de rupture de contrat car en octobre 1475, Heischer travaillait depuis quelques semaines pour le compte de

8. Reg. Latran, n° 739, f. 55.

9. Document original conservé aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, Archives de l'Hôpital, « Protocoles C, D, E » : transcription des titres du couvent, 1459-1530 : 1 AH 7372, f. 39v. Ce contrat est sorti de l'ombre grâce aux recherches de Francis Rapp, « Léonard Heischer : peintre de "La Danse macabre" de Strasbourg (1474) », *Revue d'Alsace*, t. 100, 1961, p. 129-136. Voir aussi sur ce document capital la notice de Philippe Lorentz, dans C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale, Catalogue d'exposition*, Berne, Musée d'histoire, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Paris, Somogy, 2001, p. 342 (n° 172).

10. *Ibidem*.

11. Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, t. 1, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1933-1938, p. 208.

12. *Ibidem*, p. 83-84 ; Osée Schad, *Summum Argentoratensium Templum*, Strasbourg, 1617, p. 67.

13. Philippe Lorentz, Francis Rapp, « Un chantier de décoration picturale à la fin du Moyen Âge : le pèlerinage de Dusenbach (1489-1492) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 162, livraison 1, 2004, p. 223.

l'Œuvre Notre-Dame en exécutant des peintures et des dorures de trois travées de la nef de la cathédrale, et ce sous la direction du maître Claus Liebendot qui connaissait bien son travail.

Concernant l'exécution même du sujet, Wolfhart fait entendre que la réalisation doit être de très bonne qualité, notamment avec l'emploi d'or et d'argent véritables pour les croix, les couronnes et les diadèmes. Les procédés utilisés diffèrent selon les parties du programme. Pour la Danse macabre, le peintre doit utiliser des couleurs à l'huile, un procédé déjà connu au XIVe siècle, et qui implique que le mur devait être enduit d'huile bouillante autant pour l'adhésion des pigments que pour celle des feuilles d'or dont il fera largement usage (il s'agit donc bien de peinture murale et non pas de fresque)[14]. Quant aux prophètes, ils sont réalisés avec de la peinture à la colle, un mélange obtenu principalement avec des restes de parchemin, du vinaigre et du miel. L'ensemble résistait très bien à l'humidité, mais rien ne nous indique pourquoi Wolfhart décida d'une autre technique pour les prophètes. Peut-être qu'une dépense moindre pour ces derniers, placés plus en hauteur et donc moins visibles des fidèles, permettait d'enrichir le décor de la Danse macabre placée plus bas ? À ce jour, rien ne permet de l'affirmer.

Un programme iconographique ambitieux

Le souhait de Wolfhart

Sans doute inspiré par la Danse macabre du cimetière de Bâle réalisée en 1440, la plus proche géographiquement, Wolfhart souhaite faire au moins autant et, si possible, mieux. Le programme qu'il définit est innovant : les scènes se déploient sur les murs septentrional et occidental, et comprennent une Danse macabre, une série de 10 prophètes placés au-dessus et un Jugement Dernier[15]. Les prophètes portaient des phylactères dont le texte revenait aux frères. Ces éléments textuels devaient renseigner les fidèles sur l'action qui se déployait sur les murs. Cela permettait d'établir un lien avec les autres éléments iconographiques présents dans l'édifice, et notamment dans l'imposant programme des vitraux.

Le choix du sujet : la Danse macabre

Le thème de la Danse macabre connaît un succès iconographique qui ne se dément pas à la fin de l'époque médiévale (fig. 5). Dès le XIIIe siècle, de nouvelles représentations de la mort font face aux paisibles gisants qui incarnent les nobles de ce monde. À l'origine de cette iconographie se trouve le *Dit des trois morts et des trois vifs*, dont la plus ancienne rédaction est antérieure à 1280[16]. Ce texte narre la rencontre de trois jeunes gens nobles, en pleine force de l'âge, qui se trouvent confrontés à trois squelettes, trois morts décharnés ou en pleine décomposition, avec lesquels s'engage un dialogue (fig. 6). Celui-ci porte sur les richesses, la puissance et la vanité du monde des vivants pour aboutir à la mort à laquelle rien ne résiste[17]. « Nous fûmes ce que vous êtes et vous serez ce que nous sommes » : telle est la mise en garde des morts aux vifs pour ne pas se perdre dans les apparences trompeuses du monde des vivants. De nombreuses copies et transcriptions de ce *Dit* permettent une large diffusion de cette légende[18].

L'origine de la Danse macabre se trouve en partie dans ce texte. Les images macabres se diffusent sous l'influence des ordres mendiants, dominicains et franciscains[19]. Le dialogue initial des morts et des vifs, statique au départ, se met en mouvement et grandit avec l'adjonction de couples où la mort entraîne chaque vivant vers son destin fatal. Ce thème insiste sur un nivellement de toutes les couches sociales devant la mort.

Cependant, avant l'imprimerie qui accélère la diffusion de ces motifs, c'est par la fresque, la peinture murale et la sculpture que nous en connaissons les principaux cycles[20]. Certains d'entre eux se trouvaient sur les murs extérieurs des églises et les murs des cimetières. La première connue, peinte en 1424-1425, prenait place dans le cimetière des

14. Ceninno Ceninni écrivait que ce procédé était courant chez les Allemands et un manuscrit strasbourgeois incendié en 1870 en préconisait aussi l'usage, voir l'édition intégrale du texte par Ernst Berger, *Quelle und Technik des Fresko-, Oel-, und Tempera Malerei des Mittelalters*, Munich, 1897, vol. 4, p. 154-175 ; Ségolène Bergeon-Langle, Pierre Curie (dir.), *Peinture & dessin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, vol. 2, p. 678, 688-689.

15. C'est la première fois qu'un Jugement dernier est explicitement associé à une Danse macabre. Par la suite, Hans Holbein combinera les deux dans son édition illustrée de la *Danse macabre* datée de 1526, réalisée à Bâle.

16. Stefan Glixelli, *Les cinq poèmes des Trois morts et des trois vifs, publiés avec introduction, notes et glossaire*, Paris, Champion, 1914, p. 24 ; pour la date de 1280, voir Marie-Thérèse Boucrel, *La danse macabre : étude littéraire et iconographique, Positions des thèses*, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1937. L'Angleterre semble bien être le point de départ avec le poème *Vado mori* (titre original : *Lamentatio et deploratio pro morte*). Francis Douce, *Holbein's Dance of death: exhibited in elegant engravings on wood : with a dissertation on the several representations of that subjects*, Londres, G. Bell and Sons, 1884 ; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, t. 2-2, p. 642-657 ; Helmuth Rosenfeld, « Totentanz », dans E. Kirschenbaum (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2015 (1968), vol. 4, cols. 343-347.

17. Le thème de l'échange entre un mort et un vivant n'est pas nouveau. Déjà, dans les *Vitae Patrum*, saint Macaire trouve un crâne dans le désert, le touche d'une baguette et le crâne se met à parler. Il était un paysan qui souffre mille supplices en enfer. Le crâne rapporte également que lorsque le saint prie pour les damnés, il leur apporte un soulagement momentané.

18. Glixelli, *op. cit.*, 1914 ; Karl Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz: nebst einem Exkurs über die Jakobslegende; im Zusammenhang mit neueren Gemäldefunden aus dem badischen Oberland*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1908, p. 41-62.

19. Pierre Vaillant, « La danse macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1975, vol. 6, p. 82-83.

20. André Corvisier, « Les représentations de la société dans les danses des morts du XVe au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 16, n° 4, octobre-décembre 1969, p. 537-539. La liste la plus complète est établie par Helmuth Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz : Entstehung - Entwicklung - Bedeutung*, 2 vols., Cologne, Böhlau, 1968, p. 349-367 ; Ilona Hans-Collas, *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIIIe au XVIe siècle*, thèse sous la dir. d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch, Strasbourg, 1997, t. 1, p. 147-148. Voir sur le thème de la Rencontre des trois morts et des trois vifs : Groupe de Recherches sur la Peinture murale (GRPM), Vifs nous sommes… morts nous serons. La Rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France, Vendôme, Cherche-Lune, 2001.

Fig. 5. Danse macabre du Grand Bâle, copie de Johann Rudolf Feyerabend, aquarelle, 1806, Bâle, musée historique.

Fig. 6. La Rencontre des trois morts et des trois vifs, enluminure du Pseudo Jacquemart, Les Petites heures du duc de Berry, *Paris, BnF, ms. latin 18014, f. 282 (détail), vers 1385-1390.*

Saints-Innocents de Paris[21]. Des dessins et aquarelles de ces ensembles jouent également un rôle pour propager ce thème dans l'espace occidental.

Les dégagements de 1824

Est-ce que les indications précisées dans le contrat ont été réalisées par Heischer ? En effet, le programme est ambitieux, le temps restreint et la place strictement définie par l'espace mural à disposition. En 1824, l'architecte Auguste Arnold (1798-1879) découvre 21 peintures murales dans l'actuel Temple-Neuf. Il n'en dégagera que les premières, les autres étant trop endommagées. Le récit de ces investigations est relaté par Johann Gottlieb Schweighäuser (1776-1844), le 6 septembre 1824 dans les articles parus dans le *Morgenblatt für gebildete Stände*. Malheureusement, l'archéologue ne mentionne pas les prophètes et ne parle que d'un fragment du Jugement dernier qui se situait à côté de la première

21. Voir deux références récentes : Alina Zvonareva, Hanno Wijsman (dir.), *Les Danses macabres, la Danse macabré : textes et contextes*, Actes de la journée d'études internationale, Klagenfurt, Alpen-Adria-Universität, 14 juin 2018, *Le Moyen Âge*. Revue d'histoire et de philologie, t. CXXVII, 2021-1 et Ilona Hans-Collas, « La destinée humaine à travers deux thèmes macabres : la Rencontre des trois morts et des trois vifs et la Danse macabre », dans I. Hans-Collas, F. Le Bars, D. Quéruel, N. Rollet-Bricklin, Y. Sordet, A. Weber (dir.), *Le Livre & la Mort (xive-xviiie siècle)*, Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Mazarine et Bibliothèque Sainte-Geneviève, 21 mars-21 juin 2019, Paris, Bibliothèque Mazarine, Éditions des Cendres, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2019, p. 62-73.

Fig. 7. Les ruines du couvent des dominicains, A. Varady, après 1870, bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, NIM26353.

scène de la Danse macabre[22]. Enfin, les bombardements de 1870 ont entièrement détruit l'édifice et nous privent définitivement de cette découverte (fig. 7).

La danse des morts se déployait sur le mur aveugle du bas-côté nord de l'église qui mesure 8 m de hauteur sous clef à cet endroit. Les personnages étaient à l'échelle une et peints à environ 2,10 m du sol (7 pieds du sol selon Schweighäuser[23]). Les prophètes qui devaient se trouver au-dessus n'ont probablement pas été réalisés pour des questions de place disponible et de visibilité par les fidèles car cette partie du mur est faiblement éclairée.

Friedrich Edel liste les scènes dégagées de la manière suivante dans les cinq groupes de peintures murales de la Danse macabre dégagés lors des fouilles de 1824[24] :

– tout d'abord un groupe de personnes (hommes, femmes et jeunes gens) et des religieux (pape, évêque et cardinal) massés sous la chaire d'un Dominicain en pleine prédication (fig. 8). Cette scène comporte beaucoup de points communs avec celle de Bâle.

– la mort emportant le pape, suivie de trois cardinaux et de deux autres personnes (fig. 9).

Fig. 8. Danse macabre : scène de prédication, dans Friedrich Wilhelm Edel, Die Neue-Kirche in Straßburg. Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze, Strasbourg, Heitz, 1825, pl. III.

Fig. 9. Danse macabre : la mort emportant le pape et trois cardinaux, F. W. Edel, 1825, pl. III.

Fig. 10. Danse macabre : le Kaiser, *son épouse et des suivants, F. W. Edel, 1825, pl. III.*

Fig. 11. Danse macabre : le roi, la reine et leur cour, F. W. Edel, 1825, pl. III.

22. *Morgenblatt für gebildete Stände*, 6 septembre 1824, Kunstblatt, n° 72 numérisé ; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt5_1824/0311/image,info,thumbs, (consulté le 15 juin 2019). Voir aussi Stefanie A. Knöll, Der spätmittelalterliche-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2018, p. 13-15.

23. *Ibidem*.

24. Friedrich Wilhelm Edel, *Die Neue-Kirche in Straßburg. Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze*, Strasbourg, Heitz, 1825, p. 55-63.

Fig. 12. Danse macabre : la mort avec trois évêques, un cardinal et deux autres personnages, F. W. Edel, 1825, pl. III.

– le *Kaiser* et son épouse avec des suivants et suivantes, des souverains et un jeune homme avec une grosse couronne de roses sur la tête (fig. 10).
– le roi et la reine avec des suivants. Cette scène se trouvait entre les portes du mur nord (fig. 11).
– trois évêques, un cardinal et trois autres personnages (fig. 12).

La suite des autres scènes, bien plus dégradées, est restée partiellement couverte. On y distinguait des moines et moniales de différents ordres et d'autres membres de la société. À la fin se trouvait probablement une inscription avec le nom du peintre accompagnée d'une sentence morale. D'après les illustrations qui accompagnent son ouvrage, les scènes se déroulaient quasiment toutes sous un système d'arcatures. Ces dernières servent de séparation entre chaque scène (une arcade = un groupe) et elles font aussi écho au rythme des arcades qui se trouvent dans la nef. Les morts ont davantage l'aspect de décharnés que de véritables squelettes. Ils portent un linge qui dissimule partiellement leur corps. La particularité de cette disposition est de placer sous la direction d'un mort plusieurs personnes tandis que l'immense majorité des autres représentations s'en tient à un système binaire avec un mort associé à un vivant[25]. Peut-être que procéder ainsi permettait-il de faire correspondre les arcades réelles de l'édifice avec celles de la peinture murale, et de représenter tous les membres de la société tout en rentabilisant au maximum la place disponible. En ce qui concerne le Jugement dernier, Arnold met au jour, sur trois registres, une trentaine de saints. Sur le mur sud de la nef se trouvaient d'autres représentations, notamment un Christ au Mont des Oliviers réalisé par le Maître de la Passion de Karlsruhe, et dont il reste aujourd'hui une gravure de la main de Hilarius Ditterlin, exécutée en 1621 et conservée à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich[26].

Un programme efficace

Avec cette commande, Wolfhart ne souhaite pas seulement asseoir son autorité ou réaliser un décor dans l'air du temps. En effet, il faut que ce dernier réponde aux attentes et aux craintes des fidèles au sujet de la question existentielle de la mort. Face à une structure binaire comprenant l'enfer ou le paradis, la création du Purgatoire, au cours de la seconde moitié du XIIIe siècle, a permis de moduler la peur d'un éventuel séjour en enfer, sans espoir d'en sortir. Le Purgatoire, ce troisième lieu, et le temps que l'on y passe, tendent à orienter le moment décisif du Jugement dernier vers celui de la mort individuelle en se concentrant sur l'individu. Cette invention a permis de refonder la spiritualité des fidèles sur le salut et le rachat des péchés[27].

Plus qu'aucun autre medium, la peinture murale ou la fresque sont intrinsèquement liées à l'architecture du lieu dans lequel elles se déploient car, à la différence des objets mobiliers, elles ne peuvent pas être déplacées. Ce programme entre en résonance avec tous les artefacts qui se déploient au-dedans et en dehors des murs de l'église.

Dans l'espace de l'église et autour de l'édifice

Les premiers destinataires de cette commande sont les fidèles et les prêcheurs eux-mêmes car l'ensemble se trouve dans la nef et non pas dans un espace réservé uniquement aux frères.

Dans l'édifice, l'iconographie s'organise de manière à diriger le regard des fidèles vers le divin, c'est-à-dire vers le haut. Face au déploiement de ces peintures murales, à environ 2,10 m du sol et à échelle une, les fidèles sont tenus de lever les yeux pour regarder cette suite macabre à laquelle ils prendront un jour part. Ce défilé les encercle également car il se déroule sur les murs septentrional et occidental. Au-dessus, les vitraux illustrent de nombreuses scènes de la vie du Christ et des saints. Enfin, le point central vers lequel convergent les yeux des fidèles lors des célébrations liturgiques est le chœur.

Dans l'église, de nombreux artefacts accompagnent ces représentations macabres et le Jugement dernier. Les tableaux, retables, sculptures et, surtout, l'imposant programme des vitraux qui surplombe le tout, créent un ensemble où des liens se tissent et entretiennent un dialogue permanent entre tous les éléments. Aux objets, il faut également ajouter tous les gestes effectués par les religieux et les fidèles (processions, génuflexions, signes de croix, chants, etc.) et les paroles prononcées par chacun, notamment les religieux lors des offices, et plus particulièrement au moment de l'office des morts. Lors de leurs prédications, les Dominicains pouvaient également trouver là une illustration de leurs propos à destination des fidèles pour les préparer au terme de leur vie.

25. Je remercie Didier Jugan, membre du Groupe de recherches sur la peinture murale, d'avoir porté à mon attention cette particularité.

26. Wilfried Franzen, *Die Karlsruher Passion und das "Erzählen in Bildern": Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Berlin, Lukas-Verlag, 2002, p. 78-86, l'original est conservé à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich ; Jan Friedrich Richter, « Stilvarianten in der Mitte des 15. Jahrhunderts », dans *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit*, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 01.05-05-09-2021, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2021, p. 140-141.

27. Voir notamment les travaux de Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Nouveau Monde, 1981 ; Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, (2000) 2007, p. 164.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 59-67

Fig. 13. Maître E.S., Le confort par la confiance *(L. 178), gravure, vers 1450, 88 × 66 cm, Hofler, 2007.*

Bien mourir : une littérature dédiée

Dans la perspective d'un salut entretenu par l'Église, et par les Dominicains, notamment à travers une politique des bonnes œuvres, des dons et d'un comportement juste, les fidèles sont tenus de se préparer pour leur futur voyage vers l'au-delà. Leur vie sur terre doit envisager le plus sereinement ce départ avec un soutien moral et spirituel qui leur est fourni, notamment à travers une littérature spécifique en lien avec les *artes moriendi*. L'Église encourage les fidèles à mener une vie vertueuse et orientée selon ses principes. Mais s'il faut bien vivre, il convient également de bien mourir et c'est vers cela que tend l'*ars moriendi*, l'art de mourir. En 1404, Jean Gerson (1363-1429), alors chancelier de l'Université de Paris, rédige un *Opusculum tripartitum* dans lequel il explique et donne des clefs aux lecteurs laïcs et religieux sur la manière d'envisager le décès par des exhortations, des prières et des comportements adaptés pour chacun des participants à l'agonie du moribond. L'*ars moriendi* est le titre de deux textes rédigés en latin et datés de 1415 et 1450. Ces derniers connaissent un immense succès au XVe siècle. Ils exposent au chrétien arrivé à l'heure de sa mort tout un programme à suivre pour passer de la meilleure manière possible de vie à trépas avec, comme exemple absolu, le Christ (fig. 13).

La destruction de la Danse macabre de l'église des Dominicains de Strasbourg en 1870 représente une grande perte au sein de ce corpus foisonnant. Ce programme monumental, né dans un contexte difficile pour l'ordre des Prêcheurs strasbourgeois, présentait des particularités propres à éclairer ce thème iconographique, autant par le choix de son emplacement que par son traitement formel. Visible aux yeux de tous dans l'édifice, cet ensemble abordait la question existentielle de la mort dans une époque marquée par la présence grandissante du Purgatoire. Il constituait un lieu et un temps destinés à purger les peines avant le jugement dernier, un moyen de racheter ses mauvaises actions par ses prières et par le suffrage des vivants. Cette peinture murale servait également de support substantiel aux prédicateurs pour étayer par l'exemple leurs sermons. D'autre part, la littérature développée dans les *artes moriendi* constituait une aide supplémentaire pour accompagner les fidèles à appréhender le plus sereinement possible le passage de vie à trépas.

Pour citer cet article :
Lauriane Meyer, « La Danse macabre de 1474 au couvent des Dominicains de Strasbourg : création et usages », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 59-67.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/lauriane_meyer/.

Étude et conservation-restauration de la *Dormition de la Vierge*, fragment de peinture murale provenant de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg (vers 1480 ; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg)

Camille Jouen

Restauratrice de peinture

Résumé : Cette étude a fait l'objet d'un travail de mémoire au département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine, soutenu en 2018. L'œuvre qui a occupé ce projet est une peinture murale réalisée à la fin du XVe siècle dans l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg. Représentant la *Dormition de la Vierge*, le fragment fait partie d'un ensemble de scènes peintes dans les enfeus de l'ancien édifice gothique. Ce décor présente une technique de peinture grasse posée sur enduit sec, enrichi d'éléments dorés en relief exécutés avec la méthode des brocarts appliqués. Le traitement du dessin, des drapés ou encore la maîtrise de dorures complexes témoignent de sa grande qualité. L'exécution de cette œuvre n'est pas sans rappeler la peinture d'Henri Lutzelmann ou du Maître des Études de draperies, artistes actifs à Strasbourg à la fin du XVe siècle. À la suite de l'incendie de l'église au début du XXe siècle, le décor médiéval de Sainte-Madeleine est redécouvert. La scène de la *Dormition de la Vierge* est déposée peu de temps après, puis remontée dans un châssis métallique massif. Le fragment intègre ensuite les collections du Musée de l'Œuvre Notre-Dame où il est restauré en 1977. Afin de réintégrer l'œuvre dans le parcours muséal, le travail de restauration s'est principalement attaché au démontage du châssis métallique et à l'enlèvement des repeints. Le fragment a ainsi retrouvé une meilleure lecture de sa composition originale.

Untersuchung und Konservierung-Restaurierung des *Marientodes*, ein Wandmalereifragment aus der Sankt-Magdalena-Kirche in Straßburg stammend (um 1480; heute im Straßburger Museum des Œuvre Notre-Dame)

Zusammenfassung: Diese Studie beruht auf einer 2018 vorgelegten Abschlussarbeit der Fachausbildung der Restauratoren am *Institut national du patrimoine* (INP). Das behandelte Werk ist eine Wandmalerei, die am Ende des 15. Jahrhunderts in der Sankt-Magdalena-Kirche in Straßburg ausgeführt wurde. Dieses den *Tod Mariens darstellende* Fragment gehört zu einem Bilderzyklus der Wandnischengräber in diesem alten gotischen Bauwerk. Die in fetter Temperatechnik ausgeführte Malschicht wurde auf trockenem Putz aufgetragen und mit Goldelementen in Pressbrokattechnik versehen. Die Ausführung der Zeichnung, der Gewänder oder die noch aufwändigeren Goldapplikationen machen die besondere Qualität dieser Malerei aus. Sie erinnert an die Malerei von Heinrich Lützelmann oder an die des Malers der Gewandstudien, deren Aktivität in Straßburg am Ende des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist. Nach einem Brand in der Kirche zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die mittelalterliche Malerei wiederentdeckt. Kurz danach nahm man das Bild des Marientodes ab und fasste es in eine massive Metallhalterung ein. Das Fragment gelangte daraufhin in den Bestand des Museums des Œuvre Notre-Dame und wurde dort 1977 restauriert. Für die Ausstellung im Museumwurde der Metallrahmen abgenommen und die Übermalungen entfernt. Diese Maßnahmen verbesserten die Lesbarkeit der Originalkomposition.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 69-77

Fig. 1. Dormition de la Vierge *: face du fragment avant restauration, n° Inv. MAD.XIII.20, dimensions : 108 x 107 x 16 cm (© Institut national du patrimoine, Angèle Dequier, 2017).*

La *Dormition de la Vierge* (fig. 1) provenant de l'ancienne église gothique Sainte-Madeleine de Strasbourg est une scène fragmentée représentant la mort de la Vierge Marie. Elle est réalisée avec une technique picturale mixte posée sur enduit sec. Cette peinture, conservée au Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, a fait l'objet d'une étude et d'une restauration en 2018 lors d'un travail de mémoire au département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine[1] (Inp).

Histoire du fragment

Le décor de La *Dormition de la Vierge* a été conçu autour de 1480 dans l'église gothique des Repenties de Sainte-Madeleine de Strasbourg[2]. Ce béguinage avait à l'origine été fondé vers 1225 grâce à l'association de cinq femmes prenant exemple sur les Vierges sages de l'Évangile dans le but de mener une vie monacale. Afin d'y installer leur couvent, un sanctuaire fut mis à leur disposition hors des murs de Strasbourg, au Waseneck[3]. Les religieuses reçurent l'approbation du pape Grégoire IX qui fonda par une bulle en 1227, un nouvel ordre, celui des Repenties de sainte Madeleine. Ainsi soutenu, le couvent, réservé aux filles de la noblesse strasbourgeoise, reçut de nombreuses donations de la part de divers bienfaiteurs.

En 1475, Strasbourg, menacée de siège par Charles le Téméraire (1433-1477), décida de renforcer son dispositif défensif en détruisant de nombreux bâtiments publics et privés situés à l'extérieur du centre de la cité pour les reconstruire à l'abri des remparts[4]. À cette occasion, le premier édifice des Repenties de Sainte-Madeleine fut démoli, puis transféré sur un terrain cédé par la ville au sud de l'Ill, dans l'actuel quartier de la Krutenau. La nouvelle église du couvent de Sainte-Madeleine fut construite entre 1478 et 1480. Ce fut le dernier édifice gothique érigé à Strasbourg. L'église Sainte-Madeleine correspondait à une architecture simple, respectant l'esprit du premier édifice et convenait à une église de couvent (fig. 2). Elle présentait un unique vaisseau à nef charpentée, un chœur voûté d'ogives et percé de cinq fenêtres hautes qui comptaient autrefois cent trente-cinq panneaux prestigieux réalisés par l'atelier de Pierre Hemmel d'Andlau en 1481. Grâce aux dons des

1. Ce mémoire a été réalisé par Camille Jouen pour l'obtention du diplôme de restaurateur de l'Inp. Ce travail a été dirigé par Géraldine Fray, restauratrice de peintures et relu par Cécile Dupeux, conservatrice en chef du patrimoine au Musée de l'Œuvre-Notre-Dame et Stéphanie Duchêne, ingénieure au pôle de recherche Peinture murale et polychromie du Laboratoire de recherches des monuments historiques.

2. Suzanne Braun, *Églises de Strasbourg*, Strasbourg, Oberlin, 2002, p. 106-111.

3. Lieu-dit aux environs de l'actuelle place de la République de Strasbourg.

4. Marie-Dominique Waton, « Les enceintes de Strasbourg à travers les siècles », *In Situ* [En ligne], mis en ligne le 27 juin 2011, URL : < http://journals.openedition.org/insitu/442 > (consulté le 15 janvier 2022).

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 69-77

Fig. 2. Strasbourg (67), couvent des Repenties de Sainte-Madeleine : plan (DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines, Fonds Denkmalarchiv, DAR482A009_001_nuc2).

familles fortunées du couvent, d'autres mobiliers, peintures et sculptures, aujourd'hui en partie perdus, venaient enrichir le décor de l'église. Le Musée des Beaux-Arts de Dijon conserve l'un d'entre eux, il s'agit d'un retable relatant la vie de sainte Marguerite. L'œuvre, commandée par un couple de patriciens strasbourgeois, est attribuée au Maître des Études de draperies[5]. Un autre retable, le *Cycle de la Passion*, aujourd'hui en partie conservé à l'église Saint-Pierre-Le-Vieux de Strasbourg, était à l'origine présenté dans le chœur de Sainte-Madeleine[6].

Le 6 décembre 1898, l'édifice fut classé Monument historique avec ses peintures murales. Néanmoins, les photographies de l'intérieur de l'église prises dans les années de son classement ne dévoilent pas le décor du xve siècle[7]. Celui-ci semble recouvert de campagnes postérieures. Des lambris de bois sont visibles sur les murs du chœur au premier niveau, et un faux appareil plus récent est peint sur les parties hautes. Il se pourrait que les peintures gothiques aient été cachées pendant plusieurs siècles.

Dans la nuit du 6 au 7 août 1904, un incendie ravagea l'église et le couvent des Repenties de Sainte-Madeleine, ne laissant subsister de l'église que son chœur. Le bibliothécaire et archiviste Joseph Walter (1881-1952) décrivit le décor du xve siècle de Sainte-Madeleine dans les années 1930[8] et relata ainsi la mise au jour de l'œuvre : « après ouverture d'un enfeu dans le chœur on découvrit un fragment d'une excellente *Dormition de la Vierge*. Il fut détaché du mur et se trouve à présent dans une des salles de la peinture du Moyen Âge du Musée de la Ville ». Sur les photographies prises peu de temps après le sinistre (fig. 3), nous observons que les décors postérieurs au xve siècle sont détruits, laissant apparaître les briques à nu à l'intérieur de la nef. Des formes d'arcs en accolade emmurées sont visibles et pourraient correspondre aux enfeus de l'église gothique. Il y aurait donc pu y avoir à l'origine d'autres niches peintes dans la nef. Après l'incendie, on restitua en 1913 le chœur gothique, auquel une nef néo-baroque fut adjointe perpendiculairement. Depuis, l'ancien chœur est converti en chapelle et est occasionnellement accessible aux paroissiens.

Nous retrouvons trace de la *Dormition de la Vierge* dans un document archivé au Musée de l'Œuvre Notre-Dame, daté de 1913, stipulant l'achat de la peinture par la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace (SCMHA) pour la somme de cent cinquante marks. Cette date nous permet de situer le moment de la dépose de la scène entre 1904 et 1913. Lors de cette intervention,

5. Sophie Jugie, « Le Retable de sainte Marguerite du Maître des Ronds de Cobourg », *Bulletin des Musées de Dijon*, 6, 2000, p. 25-30.

6. Marlyse Leininger-Birry, *Heinrich Lützelmann et le Cycle de la Passion de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux, Strasbourg, Proposition de monographie*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2017.

7. DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) Grand Est, Pôle des patrimoines, photographie des Fonds Denkmalarchiv : ICO482A009_014_nuc2.

8. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives Alsaciennes d'histoire de l'art*, 12, 1933, p. 50-70.

Fig. 3. Strasbourg (67), église Sainte-Madeleine : détail d'une photographie de la nef après l'incendie de 1904 (DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines, Fonds Denkmalarchiv, Jules Manias, ICO482A009_005-01).

le fragment fut déposé *a stacco*[9] puis remonté dans un système composé d'un châssis métallique maintenu par des fils de fer, dans lequel fut coulé un mortier de plâtre au revers de l'enduit original.

La *Dormition de la Vierge* intégra ensuite le Musée de l'Œuvre Notre-Dame, créé en 1931, et y fut restaurée entre 1975 et 1978. D'après le devis des interventions, la couche picturale fut nettoyée, mastiquée puis retouchée. Le fragment fut ensuite exposé au musée pendant une durée indéterminée puis conservée dans ses réserves jusqu'en 2017, date à laquelle il fut transféré dans l'atelier peinture de l'Inp afin de réaliser son étude et sa restauration.

Aperçu iconographique et stylistique

Peu d'informations sont disponibles concernant le décor dont faisait partie la *Dormition de la Vierge*. Joseph Walter[10] dénombrait quatre scènes appartenant au décor du xve siècle : Le *Baptême du Christ*, L'*Ecce homo*, une scène avec trois anges tenant une draperie brodée, et une autre avec deux anges maintenant également un textile. Aujourd'hui, seuls trois des quatre enfeus présents dans le chœur ont conservé leurs peintures murales. On retrouve un *Baptême du Christ* dans la niche du mur nord-ouest et, dans chacun des enfeus sud-ouest et sud-est, figure une scène d'anges tenant une draperie brodée (fig. 4, 5 et 6). Cependant, nous ne retrouvons aucune trace de la scène de l'*Ecce homo*, peut-être a-t-elle été détruite lors du bombardement de l'édifice en 1944.

Les enfeus de Sainte-Madeleine présentent des arcs en accolade de formes variées. Sur le fragment de la *Dormition de la Vierge*, nous observons l'une des limites de la composition de la scène, cette ligne légèrement incurvée rappelle l'accolade des arcs des enfeus de l'église. Néanmoins, la situation exacte de la *Dormition de la Vierge* dans l'église n'est pas établie. La scène pourrait avoir été peinte dans l'enfeu nord-est du chœur ou bien dans l'une des niches de la nef, aujourd'hui disparues.

La représentation de la Vierge Marie, Mère de Jésus, est traditionnelle. Elle est vêtue de son manteau bleu, coiffée d'un voile blanc et nimbée d'une auréole dorée en relief. Marie est allongée dans un lit, les yeux clos. Derrière elle, quatre apôtres, auréolés d'or, se tiennent debout à son chevet, le visage triste et baissé. Parmi eux, on peut reconnaître saint Jean en pleurs dans une tunique rouge, les mains croisées contre sa poitrine. À sa droite, saint Pierre est représenté en homme âgé, vêtu d'une chape richement brodée. Ce dernier, brandissant un goupillon, asperge la Vierge mourante d'eau bénite. Au-dessus des apôtres, se devine le début d'un drapé, il pourrait s'agir du vêtement d'un personnage céleste descendant sur terre pour porter au ciel, l'âme de la Vierge. L'extrémité d'un nimbe, de l'autre côté du lit, tronqué par le bord du fragment, nous suggère la présence d'un autre personnage important, probablement un apôtre.

Malgré le caractère très fragmentaire de la *Dormition de la Vierge*, le traitement du dessin, des drapés ou encore la présence de reliefs dorés témoignent de la grande qualité de cette œuvre. L'auteur de ce décor n'a pas été identifié, cependant, étant donné les biens importants que possédait le couvent au xve siècle, il serait vraisemblable que l'on ait fait appel à un atelier expérimenté. La peinture du Maître des Études de draperie, aussi appelé Maître des Ronds de Cobourg, rappelle sous plusieurs aspects les éléments

9. La technique de dépose des peintures murales *a stacco* consiste à détacher la couche picturale avec tout ou partie de son enduit.

10. Walter, *op. cit.*, 1933, p. 67-68.

Fig. 4. Strasbourg (67), église Sainte-Madeleine, ancien chœur, mur nord, première travée : Baptême du Christ (© Camille Jouen, 2017).

du décor de Sainte-Madeleine. Ce peintre strasbourgeois anonyme était actif dans la cité à la fin du XVe siècle. Son style, notamment issu de Martin Schongauer (vers 1445-1491), aurait inspiré beaucoup de peintres, peintres verriers et sculpteurs de son temps. Les rapprochements de cet artiste avec le décor de Sainte-Madeleine peuvent se faire dans le traitement des yeux, des lèvres inférieures des visages ou encore le détail des gemmes et des textiles brodés. Enfin, du même Maître, les anges représentés sur le polyptyque de la *Légende de sainte Marguerite* conservé à Dijon ressemblent fortement aux anges des enfeus du mur sud de l'église Sainte-Madeleine. Le traitement des draperies, ainsi que le mouvement donné aux chevelures, montrent une certaine proximité esthétique.

De manière générale, par ses drapés cassés et dynamiques, et ses personnages à la fois délicats et expressifs, ce décor s'inscrit tout à fait dans la production picturale du Rhin supérieur de son époque.

Étude technique

Plusieurs méthodes d'observation et d'analyse ont été menées sur le fragment de la *Dormition de la Vierge* afin de déterminer sa technique et sa composition matérielle[11].

L'œuvre a été peinte sur trois couches d'enduit de chaux et de sable (fig. 7). Une préparation fine de carbonate de calcium a ensuite été appliquée au pinceau[12] sur

Fig. 5. Strasbourg (67), église Sainte-Madeleine, ancien chœur, mur sud, première travée : deux anges tenant une draperie (© Camille Jouen, 2017).

Fig. 6. Strasbourg (67), église Sainte-Madeleine, ancien chœur, mur sud, deuxième travée : trois anges tenant une draperie (© Camille Jouen, 2017).

l'ensemble de la composition avec par-dessus une couche d'impression[13], probablement d'origine huileuse[14], et colorée de jaune de plomb-étain et d'ocre. La scène a ensuite été mise en place avec un dessin préparatoire appliqué au pinceau. Il s'agirait de noir au carbone mêlé à un liant gras[15]. Puis, l'enduit a été incisé dans le frais afin de délimiter les zones à dorer. Un compas a été utilisé pour détourer l'auréole des personnages.

11. Outre l'observation macroscopique de l'œuvre en lumière naturelle, UV et IR, une étude stratigraphique de la polychromie, des dorures, des pigments et du liant de la couche picturale a été effectué par le laboratoire de l'Inp : un examen de prélèvements de matière mené par microscopies optique et électronique, et microanalyse X, une analyse in-situ par microfluorescence X ainsi qu'une analyse par chromatographie gazeuse couplée à la spectrométrie de masse ont été réalisés.

12. Ce badigeon de finition appliqué sur les couches d'enduit serait, d'après l'étude stratigraphique de prélèvement de matière, un lait de chaux posé en fines couches successives.

13. Cette fine couche organique et légèrement colorée a un rôle à la fois esthétique, elle donne une teinte au badigeon de chaux, mais aussi technique car elle permet d'imperméabiliser l'enduit.

14. Laura et Paolo Mora, Paul Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologne, Editrice Compositori, 1977, p. 144-145.

15. L'étude stratigraphique révèle l'emploi de noir au carbone sans mettre en évidence la nature du liant. Toutefois, la peinture appliquée sur cette esquisse s'est précisément soulevée au-dessus de certains traits. Cela pourrait s'expliquer par l'emploi d'un liant huileux dans le dessin sous-jacent ou l'emploi d'une couche picturale plus maigre.

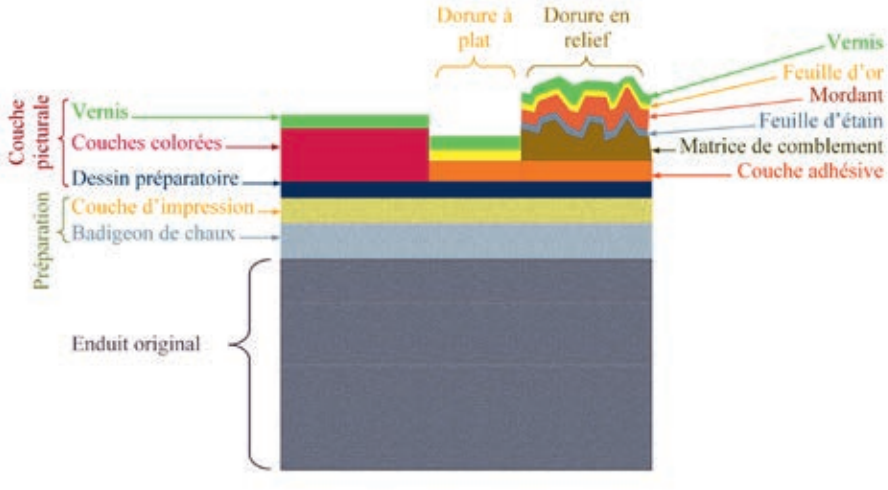

Fig. 7. Dormition de la Vierge *: stratigraphie (© Camille Jouen, 2018).*

Les dorures dévoilent deux aspects distincts, les unes sont à plat lorsque d'autres sont en relief. Les premières se retrouvent sur l'auréole des apôtres. Elles ont été réalisées à la feuille d'or posée à la mixtion[16]. Les dorures en relief sont présentes quant à elles sur la couverture et le nimbe de Marie. Elles ont été effectuées selon les techniques du relief d'étain[17] sur l'auréole, et du brocart appliqué[18] sur le textile.

Enfin, la dernière étape de la réalisation de ce décor est la couche picturale. Il s'agit d'une technique à sec[19] appliquée en pâte et demi-pâte qui pourrait révéler l'emploi d'une technique mixte[20]. L'analyse d'un prélèvement de la couche colorée a mis en évidence la présence d'huile siccative oxydée ainsi que de résine diterpénique de conifère. Il pourrait donc bien s'agir d'une technique à l'huile mêlée à une résine. En outre, le *Manuscrit de Strasbourg*, recueil de recettes écrit autour de 1400, indique de manière précise dans les recettes 66 à 68[21], comment peindre à l'huile. Puis, la recette 93[22] détaille la préparation de vernis à base de térébenthine. Au regard des analyses du fragment et du *Manuscrit de Strasbourg* proche géographiquement et temporellement des décors de l'église Sainte-Madeleine, nous pourrions nous trouver en présence de la térébenthine de Strasbourg, tirée des sapins communs.

L'examen de coupes stratigraphiques, couplé à l'analyse *in situ* de la peinture par microfluorescence X, a permis d'apporter une hypothèse sur les pigments employés. De l'azurite, du jaune de plomb-étain, du vert-de-gris, du vermillon, du blanc de plomb et de l'ocre rouge ont été potentiellement identifiés. L'emploi de ces pigments, n'étant pas conseillé pour la réalisation des peintures murales à fresque pour leur mauvaise stabilité avec les matériaux[23], souligne l'hypothèse d'un liant huileux, plus approprié.

Constat d'état avant restauration

À son arrivée à l'Inp, avant sa restauration, l'œuvre présentait un état de conservation relativement bon, mais un mauvais niveau de lisibilité.

De manière générale, le support original n'est pas en mauvais état de conservation. Cependant, les fils métalliques, jouant le rôle d'armature, noyés dans le montage en plâtre, présentent une corrosion active pouvant créer des contraintes au sein de l'enduit. Mais surtout, ce système induit un poids important et impose une forme inesthétique.

La couche picturale montre de nombreuses zones lacunaires majoritairement dans la partie inférieure du fragment (fig. 8). On retrouve notamment ces pertes sur le voile de Marie, où elles s'étendent par endroits jusqu'à la préparation du support laissant visible le dessin préparatoire. La partie inférieure de l'œuvre pourrait avoir davantage subi les conséquences des remontées capillaires[24] ou celles de l'incendie.

16. Cette technique de dorure permet de faire adhérer une feuille d'or sur une surface grâce à une couche lipidique composée d'huile additionnée de pigments siccatifs (blanc de plomb, minium, jaune de plomb-étain). La mixtion est fréquemment employée sur des décors muraux car, n'étant pas sensible à l'eau, elle restait plus adaptée au contexte architectural, davantage exposé au milieu extérieur ou aux variations hygrométriques.

17. Un relief d'étain est réalisé à partir d'une forme creusée dans du métal souple ou du bois. Cela permet de créer un volume en creux qui servira de moule. Une feuille métallique est ensuite insérée dans les parties évidées du motif incisé pour en épouser les formes. Puis, une matrice semi-liquide est coulée dans les aspérités créées. Une fois sec, le relief est retiré du moule, doré, parfois peint et enfin fixé à l'endroit souhaité.

18. Le brocart appliqué est une technique de relief d'étain qui décore plus spécifiquement les textiles en imitant la texture d'une broderie précieuse par la répétition d'un même motif.

19. La couche picturale a été posée sur la couche d'impression de l'enduit alors que celui-ci était sec. Cette technique est appelée à sec par opposition à la fresque où les pigments sont englobés dans l'enduit frais.

20. Au regard de l'aspect parfois épais et superposé des touches et de la particularité du réseau de craquelures, il pourrait s'agir d'une technique mixte. Les pigments ont pu être liés avec un ou plusieurs liants organiques de nature végétale (huile, résine, gomme), ou animale (œuf, colle protéinique, caséine).

21. Sylvie Neven, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Tradition of Artists' Recipe Collections (1400-1570)*, Londres, Archetype Publications, 2016, p. 121-123.

22. *Ibidem*, p. 135.

23. Mora, Philippot, *op. cit.*, p. 79-83.

24. Ces phénomènes sont des remontées d'eau dans le bâti pouvant entraîner avec elles des sels solubles. Ces derniers peuvent cristalliser sous la couche picturale et ressortir sous forme d'efflorescence saline provoquant le soulèvement des couches ou leur perte de cohésion.

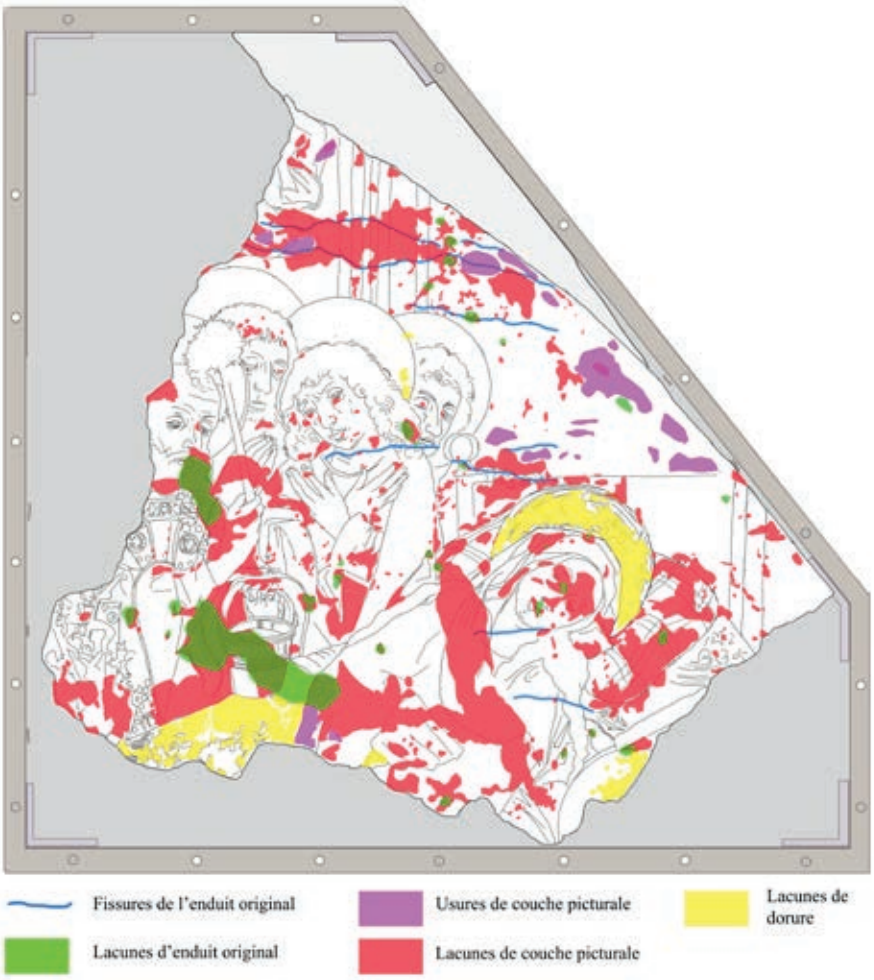

Fig. 8. Dormition de la Vierge *: schéma des altérations (© Camille Jouen, 2018).*

Les repeints de la restauration des années 1970 ne sont plus adaptés. Débordants et désaccordés avec la couleur de la couche picturale originale, leur application aux traits est parfois grossière. De plus, mats et posés sur un vernis brillant, ils mettent en avant les zones réintégrées.

Si les dorures à plat sont bien conservées avec néanmoins des lacunes locales et de légères usures sur les auréoles des apôtres, les éléments en relief doré présentent quant à eux un état très lacunaire. La feuille d'or est presque entièrement perdue sur la couverture de la Vierge, et seuls quelques restes de la matrice sont préservés. Sur l'auréole de Marie, les lacunes sont également importantes, près de 80 % du relief original est perdu (fig. 9).

Au vu du constat, l'état de présentation de l'œuvre n'autorisait pas son exposition. Le montage de plâtre induisait le poids élevé du fragment et sa forme imposait une lecture biaisée de ses contours réels, l'écartant de son contexte originel. En outre, les repeints inadaptés perturbaient la bonne lecture de la composition.

Le souhait de Cécile Dupeux, conservatrice du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, était de réintégrer la *Dormition de la Vierge* dans le parcours muséal. L'objectif a donc été de redonner au fragment une présentation adéquate, tout en respectant son intégrité et son authenticité. Il a été décidé de dégager le montage pour retrouver les bordures réelles de l'œuvre et de nettoyer la couche picturale, puis de réintégrer les lacunes.

Fig. 9. Dormition de la Vierge *: détail de la tête et fenêtres de nettoyage de la couche picturale (© Camille Jouen, 2018).*

Interventions de restauration

Avant toute intervention sur le support de montage, il était nécessaire de protéger la couche picturale afin d'éviter toute perte de matière et sécuriser la peinture lors des interventions. Deux couches de protection ont été mises en place sur l'ensemble de la couche picturale. La première a permis d'isoler la surface avec deux passages de cyclodo-

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 69-77

décane en spray[25]. Un *facing* à la colle de pâte[26] a ensuite été appliqué au moyen de deux à trois couches de papier de chanvre, superposées de deux à trois couches de tarlatane.

Le fragment a ensuite été calé par la face avec plusieurs couches de mousse polyéthylène, puis retourné. Une fois l'œuvre maintenue et protégée, le traitement du support a pu être entamé par le revers. Le dégagement du montage de plâtre a été dégrossi au ciseau à pierre jusqu'aux fils métalliques. Ceux-ci ont été sectionnés, puis un outil rotatif a permis de retirer le plâtre près des couches du mortier originelles.

Après le démontage, les zones de pertes d'adhérence au sein de l'enduit ont été renforcées par un coulis à base de chaux hydraulique. Puis, la consolidation générale du mortier a été réalisée avec un adhésif appliqué au pinceau[27].

Un enduit de comblement a été posé dans les zones creuses de l'original pour rectifier les grands écarts de niveaux. Afin de respecter une cohérence des matériaux exogènes apportés sur l'œuvre, le liant utilisé pour la consolidation a également été employé pour le mortier de comblement[28].

L'ensemble du fragment a ensuite été renforcé par un tissu de fibre de verre collé au revers[29]. L'adhésif a été appliqué au pinceau à travers le tissu de verre[30]. Ce renfort a permis de maintenir l'enduit et de former une couche intermédiaire entre la matière originale et le mortier d'intervention. Ce dernier donne une semelle stable qui nivelle l'arrière de l'enduit. Le mortier d'intervention doit répondre à plusieurs critères : une bonne compatibilité avec les matériaux originaux, une bonne résistance mécanique, être stable et réversible. Afin de ne pas alourdir les matériaux, un enduit léger, composé de perlite, roche volcanique expansée, a été utilisé.

En s'appuyant sur le retour d'expériences sur des interventions similaires[31] et après différents tests, un mortier composé d'une part d'Acril 33® pur et de trois parts d'un mélange de perlite et de perlite broyée (3 parts/1 part) a été choisi.

Après séchage du mortier, il était nécessaire de stabiliser le fragment sur une structure à la fois résistante et légère. Un panneau alvéolé d'aluminium[32] a été collé contre l'enduit d'intervention avec une colle époxydique. Outre leur bonne résistance et stabilité, les panneaux alvéolés d'aluminium permettent l'accrochage des œuvres et créent une barrière entre le mur d'accrochage et le fragment. Pour le nouveau support de la *Dormition de la Vierge*, c'est un panneau Alcopan™ GE d'une épaisseur de 26,4 mm qui a été choisi. Ce dernier a été collé au revers du fragment contre le mortier d'intervention avec une colle époxydique[33].

Afin de masquer les bordures du panneau alvéolé et de donner une homogénéité aux bords du fragment, un enduit a été appliqué sur les tranches. Après des tests, un mélange de perlite broyée tamisée et d'Acril 33® (2 parts/1 part) a été appliqué à la spatule sur l'ensemble des tranches du fragment.

Le traitement du support effectué, de petites pertes de cohésion sont apparues sur la couche picturale. Elles ont été refixées par l'introduction de résine acrylique[34] couramment employée dans la consolidation des peintures murales.

Le nettoyage de la surface peinte a pu ensuite être exécuté après la réalisation de fenêtres de tests assurant de la bonne faisabilité de l'intervention[35]. En concertation avec la conservatrice de l'œuvre, il a été décidé de retirer l'ensemble des repeints réalisés lors de la restauration des années 1970. Après le retrait des repeints désaccordés et du vernis hétérogène et jauni, la couche picturale a retrouvé sa composition originale, mais a laissé apparaître de nombreuses zones lacunaires.

Les défauts de planéité ont été comblés par un mastic de blanc de Meudon lié à de l'Acril 33® à 15 % dans l'eau.

Il était nécessaire, après le retrait du vernis et avant de poser la peinture de retouche, d'appliquer une couche intermédiaire de protection sur la couche picturale originale. Un vernis protecteur composé d'une résine acrylique faiblement concentrée a ensuite été posé sur l'ensemble de la couche picturale. Le vernis a été passé en deux couches au spalter et a permis d'obtenir une protection homogène unifiant la surface sans changer l'aspect esthétique des

25. Le cyclododécane est employé temporairement comme consolidant de surface pour les objets du patrimoine. Ce solide cristallin est insoluble à l'eau, il présente une réversibilité particulière en se sublimant à température et pression ambiantes.

26. La colle de pâte est un adhésif fréquemment employé en restauration, notamment pour le rentoilage des peintures sur toile. C'est un mélange de farine et de colle animale additionné de plastifiant, conservateur et antifongique.

27. De l'Acril 33® a été utilisé afin de renforcer la cohésion de l'enduit. Cet adhésif est une dispersion aqueuse d'esters acryliques, compatible avec les enduits de chaux.

28. Après différents tests, nous avons réalisé un enduit à base de sable à enduire (4 parts) et d'Acril 33® dilué à 50 % dans l'eau (1 part).

29. Il s'agit d'un tissu Verranne de fibre de verre en armure toile de 100g/m². Les fibres de ce type de Mat de verre lui permettent de bien épouser les différents reliefs de la matière.

30. L'Acril 33® a été dilué à 50 % dans l'eau pour coller le tissu de renfort en fibre de verre. Cet adhésif est suffisamment souple et visqueux pour permettre un bon collage.

31. L'exemple du système utilisé par Marine Diascorn (1 part d'Acril 33® et 3 parts de perlite) pour l'enduit englobant des fragments de peinture murale antique. Marine Diascorn, *Sur les traces de la Presqu'île lyonnaise, conservation-restauration d'un ensemble de fragments d'une peinture murale d'époque gallo-romaine (fin du Ier-début du IIe siècle ap. J.-C.), découvert sur le site de l'Hôtel-Dieu de Lyon (service archéologique de la Ville de Lyon). Recherche de méthodes de nettoyage adaptées aux différents dépôts présents sur la couche picturale*, Mémoire de fin d'étude sous la dir. de B. Amadei-Kwifati, Institut national du patrimoine, départements des restaurateurs, Aubervilliers, 2015, à la p. 167. Un mélange similaire est employé pour l'enduit d'intervention des fragments du site archéologique de Bibilis en Espagne : un mélange d'Acril 33® (1 part), de perlite (4 parts) et de pierre ponce (2 parts). Voir Alicia Payueta Martinez, « Intervención sobre un conjunto pictórico recuperado en el yacimiento archológico de Bilbilis », *Kausis*, 4, 2006, p. 40-49.

32. Ces panneaux renforcés sont composés d'une structure alvéolée en aluminium, comprise entre deux couches de fibre de verre collées par une résine époxydique. Les peintures murales déposées sont fréquemment montées sur ce type de matériaux depuis les années 1980.

33. La colle bicomposant Epo®121, mélangée à son durcisseur K122®, a été utilisée. Elle est employée dans le domaine de la restauration pour sa très bonne résistance mécanique à la compression et à la flexion.

34. L'adhésif utilisé a été le Paraloid®B72 dilué de 30 % à 5 % dans de l'acétate d'éthyle selon l'épaisseur des écailles à refixer.

35. Après différents essais, une solution composée d'eau et de méthyléthylcétone, respectivement concentrés à 12 % et 88 %, a été sélectionnée pour le retrait des repeints. Cette solution a permis le gonflement des repeints qui ont pu être retirés au scalpel. Pour le nettoyage du vernis, le mélange d'isooctane et d'éthanol (50/50), s'est montré efficace sans induire de contrainte sur la couche picturale.

Fig. 10. Dormition de la Vierge *après restauration (cl Camille Jouen, 2019).*

couches originelles[36]. Cela a également permis de créer une couche intermédiaire accueillant la réintégration colorée réalisée aux peintures de retouche Gamblin®[37].

Afin d'intervenir de la meilleure manière, la réintégration a été exécutée de façon progressive et effectuée en trois étapes. Tout d'abord, les zones mastiquées, très blanches, ont été « cassées » avec un ton neutre léger. Puis, les petites lacunes et usures ont été traitées par plages colorées. Enfin, les zones plus complexes, nécessitant une réinterprétation, ont été réintégrées en respectant le plus possible la composition originale. Pour cela, des photographies anciennes de l'œuvre, présentant un état de conservation plus authentique, ont servi de modèle à la réintégration des lacunes. Les dorures du fragment ont été réintégrées de la même manière que la couche picturale.

Au terme de la restauration du support, l'œuvre a perdu près de la moitié de son poids. Ses bordures propres lui ont été réattribuées. Le nettoyage de la couche picturale et la réintégration de ses lacunes ont permis au fragment de retrouver une composition plus proche de son état original (fig. 10).

Pour la bonne conservation de l'œuvre, le musée a fait réaliser un caisson climatique qui protège la peinture des variations de la température et de l'humidité.

Après ce long sommeil dans les réserves, la *Dormition de la Vierge* a pu réintégrer les salles du Musée de l'Œuvre Notre-Dame où l'on peut désormais observer ce beau témoignage de l'art mural du XVe siècle strasbourgeois.

36. Le Paraloid® B72 a été utilisé à 5 % dans un solvant aromatique, le Shellsol® A.

37. Les Gamblin® Conservation Colors sont des peintures composées de Laropal® A81, résine uré-aldhéhyde 81 qui ont fait leurs preuves depuis près de vingt ans dans le domaine de conservation-restauration.

Pour citer cet article :
Camille Jouen, « Étude et conservation-restauration de la Dormition de la Vierge, fragment de peinture murale provenant de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg (vers 1480 ; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg) », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 69-77.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/camille_jouen/.

Die Tugenddarstellungen im Chor der Stiftskirche Jung St. Peter in Straßburg

Gábor Endrődi

Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Institut für Kunstgeschichte,

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest

Zusammenfassung: Die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden an der Rückseite des Lettners und beim Eingang zur Chorscheitelkapelle in der Stiftskirche Jung St. Peter in Straßburg sind in ihrer heutigen Erscheinung Zeugnisse der 1897 bis 1904 unter der Leitung von Carl Schäfer vollführten Restaurierung. Bei zwei Figuren entsprechen das Figuren- und Gewandmotiv genau den stehenden Heiligen auf dem linken Flügel des Lichtenthaler Nonnenchoraltars von 1496. Im Rahmen eines laufenden Forschungsprojektes versuche ich diesen Altarflügel zusammen mit weiteren Tafelbildern und einer Reihe von Holzschnitten dem bisher wenig bekannten Straßburger Maler Hans Schrotbanck zuzuschreiben. Die Tugendfiguren in Jung St. Peter zeigen auch an Schrotbancks übriges Werk einige stilistische und motivische Anklänge, die bloß mit der Vorbildwirkung des Lichtenthaler Retabels schwer zu erklären wären. Bei der Ikonografie der Tugendallegorien stützte sich der Maler überraschenderweise auf die Reliefs am Sockel von Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele in Florenz. Im Vortrag möchte ich die Frage auf die Waage legen, bei welcher Datierung dieser Befund besser zu erklären ist: Ist der Zyklus der Tugendfiguren insgesamt ein Produkt des Historismus, eine Synthese Schäfers aufgrund Vorbilder unterschiedlicher Provenienz? Oder lässt es sich doch wahrscheinlich machen, dass um 1900 *in situ* gefundene Wandbilder aus der Zeit um 1500 erneuert wurden? Würde der Rückgriff auf das italienische Vorbild um 1500 oder um 1900 plausibler erscheinen? Nur mit kunsthistorischen Mitteln kann diese Frage wohl nicht mit Sicherheit entschieden werden, die stilkritischen Überlegungen können aber die Fragestellungen der weiteren restauratorischen und archivalischen Forschung schärfen.

Les représentations des vertus dans le chœur de l'église collégiale Saint-Pierre-le-Jeune à Strasbourg

Résumé : Dans l'église collégiale Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, les figures allégoriques des quatre vertus cardinales, au revers du jubé et à l'entrée de la chapelle d'axe du chœur, témoignent de la restauration réalisée sous la direction de Carl Schäfer de 1897 à 1904. Deux des figures correspondent exactement aux représentations et aux drapés des saints debout sur le volet gauche du retable de Lichtenthal daté de 1496. Dans le cadre d'un projet de recherche, je tente d'attribuer ce volet de retable ainsi que d'autres panneaux peints et une série de gravures sur bois au peintre strasbourgeois – peu connu jusqu'ici – Hans Schrotbanck. Les figures des vertus de Saint-Pierre-le-Jeune présentent également, par leur style et leurs motifs, des analogies avec le reste de l'œuvre de Schrotbanck. Ces dernières seraient difficiles à expliquer par le seul effet de modèle exercé par le retable de Lichtenthal. Concernant l'iconographie des allégories des vertus, le peintre s'est fondé sur les reliefs du socle du tabernacle d'Orcagna à Orsanmichele à Florence ce qui est surprenant. Cette donnée expliquerait quelle datation ? Le cycle des figures des vertus est-il dans son ensemble un produit de l'historicisme : une synthèse de Schäfer sur la base de modèles de provenance diverse ? Ou bien est-il plausible de considérer que vers 1900 on ait renouvelé des peintures murales datant d'environ 1500 et retrouvées *in situ* ? Le recours à un modèle italien est-il plus plausible autour de 1500 ou vers 1900 ? Les moyens d'analyse propres à l'histoire de l'art seuls ne permettent probablement pas d'y répondre ; mais les réflexions stylistiques peuvent orienter la poursuite des recherches archivistiques et la restauration.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 79-88

Abb. 1. Rückwand des Lettners. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2019)

Der reiche Bestand der Straßburger Kirche Jung St. Peter an mittelalterlichen Wandgemälden wurde, von wenigen Ausnahmen abgesehen, um 1900 bei einer von dem Pastor Wilhelm Horning (1843-1927) und dem Architekten Carl Schäfer (1844-1908) geleiteten Restaurierung des Gebäudes freigelegt und im Anschluss weitgehend übermalt.[1] Die Frage, inwiefern der neugotische Überlieferungszustand Rückschlüsse auf die ursprünglichen Malereien erlaubt, kann seit der Wiederentdeckung von Schäfers direkt nach der Freilegung aufgenommenen Aquarellen wenigstens teilweise beantwortet werden.[2] Ungesichert bleibt dabei die mittelalterliche Entstehung der vier Personifikationen der Kardinaltugenden im Chor. Sie werden in den Akten der Restaurierung ebenso wenig angeführt wie die anderen Wandgemälde.[3] In Hornings während der Restaurierung publizierten Schriften über die Kirche erscheinen die Tugenden nur marginal, wobei über ihren Ursprung nichts mitgeteilt wird.[4]

Zwei der Tugenden, Fortitudo und Prudentia, befinden sich an der Rückwand des Lettners und werden von offenkundig zugehörigen Inschriftenfeldern flankiert (Abb. 1-2), die beiden anderen, Temperantia (Abb. 3)

1. Zu den Wandbildern der Kirche und ihrer Restaurierung um 1900 liegen aus jüngerer Zeit mehrere Untersuchungen vor: Albert Châtelet, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Les fresques », in: *Congrès archéologique de France, 162e session. Strasbourg et Basse-Alsace*, Tagung Strasbourg, 2004, Paris, Société française d'archéologie, Musée des monuments français, 2006, S. 227-231 ; Anne Vuillemard-Jenn, « Entre gothique et néogothique : les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 56, 2013, S. 177-193 ; Anne Vuillemard-Jenn, « Peintures murales et polychromies médiévales de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg : de la version néogothique de Carl Schäfer à la restauration actuelle », in : G. Victoir u. a. (Hrsg.), *1994-2014. Vingt années de découvertes de peintures monumentales. Bilans et perspectives*, Tagung Noyon, 27-29. März 2014, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, S. 221-236. Die Forschung zur vorliegenden Arbeit wurde von der Alexander von Humboldt-Stiftung sowie vom Bolyai-Stipendium der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gefördert. Ich habe großzügige kollegiale Unterstützung von Anne Vuillemard-Jenn erhalten, wofür ich auch an dieser Stelle danken möchte.

2. Archives de la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, 316 MW 31-46. Zur Wiederentdeckung der Aquarelle und ihrer Verwendung in der Forschung s. Hans Zumstein, « Die Zeichnungen nach den um 1900 freigelegten Originalmalereien der Jung-Sankt-Peter-Kirche », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 39, 1996, S. 109-121; Albert Châtelet, « Retour sur la Navicella », *Revue d'Alsace*, 122, 1996, S. 201-208 ; sowie die in Anm. 1. angeführte Literatur.

3. Vgl. Archives de la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, 3 MW 138-139 (alte Signatur: D IV 370).

4. Wilhelm Horning, *Kurzer Führer durch die 1897-1901 restaurierte Jung St. Peter-Stiftskirche*, Straßburg, Buchdruckerei Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901, S. 5 (zum Lettner): „Hinten: 2 weibliche Figuren: die christliche Tapferkeit und die christliche Klugheit", S. 6 (zur Chorscheitelkapelle): „Im Thürbogen links: Weibliche Figur mit dem Maß (die christliche Mäßigkeit); rechts: Weibliche Figur mit der Wage (die christliche Gerechtigkeit)"; Wilhelm Horning, *Zur Geschichte der Restaurierung der Jung St. Peter-Stiftskirche zu Straßburg, 1897-1901*, Straßburg, Buchdruckerei Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901, S. 4 (zur Chorscheitelkapelle): „2 christliche Tugenden rechts und links im Eingangsbogen, in Gestalt von Frauen mit der Wage und dem Kompaß – Gerechtigkeit und Mäßigkeit" (in dieser Publikation werden die Figuren am Lettner nicht erwähnt). Das sind die ersten und letzten Erwähnungen der Tugendbilder im Druck. Der Textzusammenhang der zitierten Stellen hilft leider nicht, die Entstehungszeit der Tugendbilder zu erschließen: Horning zeigt sich in diesen Schriften unsystematisch in der Unterscheidung von Vorgefundenem und Neugeschaffenem, bei den Wandbildern verzichtet er auf Hinweise auf die Freilegung und gibt im Prinzip nur eine ikonografische Beschreibung des renovierten Zustandes. Die Erwähnungen der Tugendfiguren im Jahr 1901 stellen allerdings einen zwingenden Terminus *ante quem* ihrer Restaurierung dar. Diese fand höchstwahrscheinlich 1898 statt, am 29. August dieses Jahres wurde nämlich die korrigierte Abrechnung der Restaurierung des Chores und ein Kostenvoranschlag für die übrige Kirche eingereicht: Archives de la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, 3 MW 138, Nr. 93-94.

Abb. 2. Prudentia, Wandbild an der Rückwand des Lettners. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2017)

Abb. 3. Temperantia, Wandbild im Eingang zur Chorscheitelkapelle. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2019)

und Iustitia, dagegen am anderen Ende des Chores, an der Innenfläche der Öffnung zur Scheitelkapelle. Die letzteren Figuren werden am Bogen durch ein Rankenornament verbunden, das so viele motivische Übereinstimmungen mit den Rückseiten der um 1900 neu gefertigten Hochaltarflügel zeigt,[5] dass man zumindest diesen Teil des Zyklus ganz auf Schäfers Entwurf zurückführen kann. Der Stilhabitus der Tugendfiguren selbst deutet jedoch annähernd auf die Zeit um 1500, allerdings stammt ihre sichtbare Oberfläche wohl insgesamt aus der Zeit der Restaurierung. Da mangels Quellen offen bleibt, ob es sich um die weitgehende Erneuerung von spätmittelalterlichen Befunden oder um eine Neuschöpfung Schäfers handelt, bleibt zu überlegen, bei welcher Datierung sich der Zyklus plausibler erklären lässt.

Das soll durch zwei Vorbemerkungen eingeleitet werden. Zum einen ist die Darstellung der zuerst von Platon festgeschriebenen und durch Cicero an das westliche Christentum vermittelten Vierergruppe[6] der Kardinaltugenden in einem Kirchenchor in monumentalem Format und eigenständig, nicht einem größeren Bildprogramm untergeordnet, nicht einmal in Verbindung mit den drei theologischen Tugenden, ein Kuriosum. Dabei ist die Platzierung der Straßburger Wandbilder durchaus sinnvoll: Sie flankieren die Eingänge zum Chorraum und können zugleich auf die vier Ecken desselben bezogen werden. Der Zyklus überträgt somit die aus dem Wort *cardo* (Angel, Eckpunkt) abgeleitete Bezeichnung der Kardinaltugenden in ein sinnfälliges Raumerlebnis. Dieses außergewöhnliche, doch schlüssige Bildprogramm setzt voraus, dass der Auftraggeber dem Thema der Kardinaltugenden ein besonderes Gewicht beilegte.

Die zweite Vorbemerkung betrifft die Vorbilder der Figuren. Zwei der Tugenden zeigen im Standmotiv, in den Faltenfigurationen und teilweise auch in kleineren Details wie der Krone genaue Übereinstimmung mit den Heiligenfiguren an einem Flügel des 1496 datierten ehemaligen Nonnenchorretabels der Abteikirche zu Lichtenthal bei Baden-Baden (Abb. 4). Die Prudentia entspricht spiegelbildlich der heiligen Helena,[7] die Temperantia wiederholt

5. Zu den Flügeln des Hochaltars vgl. Wilhelm Horning, *Mittheilungen aus der Geschichte der Jung-St.-Peterkirche*, Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1898, S. 32-33; Horning, *Führer*, *op. cit.*, 1901, S. 7; Horning, *Geschichte*, *op. cit.*, 1901, S. 4. Einzelne Motive der Ornamentik des Kapellendurchgangs und der Hochaltarflügel sind auch an den von Schäfer entworfenen Bänken wiederzuerkennen.

6. Platon, *Politeia*, 427e-435d ; Cicero, *De officiis*, I. Zur Rezeption im Mittelalter vgl. István P. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Boston, Brill, 2011.

7. Die Helena in Lichtenthal geht ihrerseits spiegelbildlich auf einen Kupferstich mit derselben Heiligen des Monogrammisten FVB zurück;

Abb. 4. Heilige Helene, Apollonia und Kunigunde, Innenseite des ehemaligen linken Flügels des Nonnenchorretabels, 1496. Baden-Baden, Cistercienserinnen-Abtei Lichtenthal, Fürstenkapelle (© G. Endrődi, 2019)

seitengerecht das Motiv der heiligen Apollonia. Für die Ikonografie der Kardinaltugenden hat der Straßburger Maler ein weiteres, keineswegs naheliegendes Vorbild herangezogen: Die Wahl der Attribute und auch einige inhaltlich nebensächliche Details zeigen nämlich eine enge Verbindung zu den Reliefs am Sockel von Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele in Florenz. Bei Prudentia wurde außer der Schlange auch die Haltung und Verdeckung der freien Hand übernommen (Abb. 5). Bei Fortitudo bilden das Kreuz auf dem Schild und vor allem die Tracht des geflochtenen Haares Gemeinsamkeiten, die über die ikonografischen Selbstverständlichkeiten hinausgehen. Vor diesem Hintergrund kann auch die übereinstimmende Haltung der linken Hand beider Iustitia-Figuren nicht als Zufall bewertet werden. Der Zirkel von Temperantia ist schließlich eine ikonografische Besonderheit, das als Hauptattribut dieser Tugend m. W. nur bei Orcagna (um 1308-1368) und in Straßburg vorkommt.[8]

Abb. 5. Prudentia, Relief am Sockel des Tabernakels, 1352-1360. Florenz, Orsanmichele (Repro aus: D. F. Zervas, Orsanmichele a Firenze, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996)

Was sagen diese Vorläufer über den Ursprung der Straßburger Wandgemälde aus? Es kann nicht von vornherein ausgeschlossen werden, dass Schäfer sie kannte. Alle lagen zu seiner Zeit auch in Reproduktionen vor.[9] Trotzdem würde der Rückgriff auf diese Bildquellen aus den Rahmen der Schäferschen Restaurierung fallen. Während der Erneuerung der übrigen Wandbilder in Jung St. Peter hielt er sich so gut wie konsequent an den stilistischen Maßstab der Manessischen Liederhandschrift, die seit 1887 in einem Faksimile vorlag.[10] Dieser Kodex war für Schäfer nicht bloß ein Repräsentant einer bestimmten Stilperiode, sondern eine Art Musterbuch seines Mittelaltervokabulars allgemein, das er etwa zur Ergänzung von ondulierten Haarmassen und parallelen Wasserwellen auch solcher Wandbilder heranzog, deren gut zweihundert Jahre spätere Entstehung ihm durchaus bekannt war.[11] Es erscheint daher

vgl. Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im xv. Jahrhundert*, Bd. 7, Wien, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1930, S. 153-154, Nr. 46. Die Straßburger Prudentia entspricht also seitengerecht dem Kupferstich, die einzelnen Faltenformen zeigen aber eine eindeutig engere Beziehung zum Lichtenthaler Gemälde.

8. Lynn White Jr., « The Iconography of Temperantia and the Virtuousness of Technology », in: T. K. Rabb und J. E. Seigel (Hrsg.), *Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E. H. Harbison*, Princeton, Princeton University Press, 1969, S. 197-219, bes. S. 207-208; Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin, dissertation.de, 1999, S. 298.

9. Für das Lichtenthaler Gemälde s. das Foto in Gabriel von Térey, *Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien in Lichtdruck-Nachbildungen nach den Originalen*, Straßburg, J. H. Ed. Heitz & Mündel, 1896, Bd. 2, Taf. 109. Für die Florentiner Reliefs s. den Kupferstich in Giovanni Masselli (Hrsg.), *Il tabernacolo della Madonna d'Orsanmichele, lavoro insigne di Andrea Orcagna e altre sculture di eccellenti maestri le quali adornano la loggia e la chiesa predetta*, Firenze, D. Passigli, 1851, Taf. 7, sowie die Prudentia in Alfred de Surigny, « Le tabernacle de la Vierge dans l'église Or-San-Michele à Florence », *Annales Archéologiques*, 26, 1869, Tafel nach S. 152.

10. Franz Xaver Kraus, *Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift*, Straßburg, Karl J. Trübner, 1887. Zur Verwendung dieser Vorlage durch Schäfer vgl. Albert Châtelet, « Première approche des peintures murales de Saint-Pierre-le-Jeune », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 24, 1981, S. 95-101, bes. S. 100 ; Vuillemard-Jenn, *op. cit.*, 2018, S. 232, 234.

11. Ein Beispiel dafür stellen die Wandbilder der Pietà und der Taufe Christi dar, die angeblich nach an anderer Stelle in der Kirche gefundenen Malereiresten gemalt wurden. Bei diesen Bildern legen Komposition und Figurenaufbau eine Datierung in das frühe 16. Jahrhundert nahe, auch

weniger wahrscheinlich, dass er durch das Kopieren des Lichtenthaler Altars absichtlich von dieser Norm abwich; plausibler ist, dass der spätgotische Stil der Figuren durch freigelegte Reste vorgegeben wurde. Auch der Rückgriff auf Vorbilder aus dem italienischen Trecento wäre bei Schäfer singulär. Er und sein Auftraggeber haben nämlich selbst bei der Navicella an der Westwand der Kirche die ungleich bekanntere Vorlage Giottos im Atrium der vatikanischen Peterskirche sowohl in ihren Textkommentaren als auch in den Ergänzungen beschädigter Teile ignoriert.[12]

Wenn der Tugendzyklus trotz dieser Einwände doch eine Neuschöpfung Schäfers wäre, dann würde diese ungewöhnlich anspruchsvolle Kombination heterogener Vorlagen erwarten lassen, dass die für die Restaurierung um 1900 Verantwortlichen den Bildern und dem Thema ein besonderes Interesse entgegengebracht hätten. Davon ist nichts zu spüren. In den zahlreichen Berichten und Rechtfertigungsschriften, die Wilhelm Horning während und nach der Restaurierung veröffentlichte, werden die Tugendbilder meistens ganz oder teilweise vergessen, und auch wenn der Pastor ein einziges Mal alle vier Tugenden anführte, erwähnte er sie jeweils im Zusammenhang der Chorscheitelkapelle und des Lettners, die Beziehung beider Figurenpaare ist aus dem Text nicht erkennbar.[13] Unbehagen an diesem heidnisch-antiken Tugendkanon drückt sich darin aus, dass er emphatisch über „christliche Klugheit" und so weiter sprach, ohne auszuführen, wie sich diese christliche von der sonstigen Klugheit unterscheidet und wie ihr christlicher Charakter an der ausgerechnet mit einer Schlange dargestellten Prudentia ablesbar sei.

Aufschlussreich sind auch die Inschriften an der Rückwand des Lettners. Die aus der Zeit der Restaurierung stammenden Texte sind Psalmenzitate, die sich nicht, wie man an dieser Stelle erwarten könnte, auf die Tugenden beziehen, sondern allgemein auf den Kultort und seine reiche Ausstattung.[14] Damit sprechen sie das Hauptthema von Hornings zeitgleichen Publikationen an. Der Pastor, ein prominenter Vertreter des Neuluthertums, stellte nämlich seine nach der Restaurierung farb- und figurenreich gewordene Kirche als ein Musterbeispiel eines der lutherischen Orthodoxie angepassten mittelalterlichen Kirchenraums vor.[15] Auch ikonografisch stehen die freigelegten Wandgemälde, so Horning, in keinem Widerspruch zu Luthers Theologie, und wenn das fallweise doch zutrifft, dann „hat Hr. Oberbaurat Schaefer schon vorhandene Malereien dem lutherischen Kultus angepasst".[16] Dieses Prinzip verlangte mehrmals entschärfende Ergänzungen zu mittelalterlichen Bildern, die aus evangelischer Sicht problematisch erschienen.[17] Einmal kam es sogar zu einem zensorischen Eingriff: Im Marienbild an der Ostwand des Nordschiffes wurde „die von Engeln gehaltene Krone, dem protestantischen Kultus zu lieb, beseitigt".[18]

Vom Gesichtspunkt der lutherischen Orthodoxie aus musste auch das Thema der Kardinaltugenden suspekt erscheinen. Luther (1483-1546) hatte ja mit der herkömmlichen Tugendethik radikal gebrochen, indem er die theologischen Tugenden als göttliche Gaben deutete und die weltlichen Tugenden antiker Provenienz für nichtig erklärte.[19] Die Frage war auch für Horning zentral. Er verfasste eine eigene Publikation gegen die Straßburger Nachfolger von Albrecht Ritschls (1822-1989) Rechtfertigungstheologie, deren Fokus auf die Moral nach Horning die Buße und den Glauben an die

Horning bezeichnete sie als „spätgotisch". Vgl. Horning, *Geschichte*, *op. cit.*, 1901, S. 9.

12. Zur Restaurierung des Straßburger Navicella-Bildes: Châtelet, *op. cit.*, 1996, S. 202-203; Vuillemard-Jenn, *op. cit.*, 2018, S. 231-232. Die Halbfiguren auf den Wolken, die Windpersonifikationen, die Körperhaltung von Christus und die ganze untere Zone sind die Bereiche, an denen Schäfers Rekonstruktion des Straßburger Wandbildes von der italienischen Bildüberlieferung besonders markant abweicht, und ausgerechnet diese Teile des Wandbildes waren nach dem Zeugnis des nach der Freilegung aufgenommenen Aquarells (Archives de la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, 316 MW 40) undeutlich oder gar nicht erhalten. Auch der Pastor verband den Straßburger Fund nicht mit Giottos Mosaik: Horning, *Geschichte*, *op. cit.*, 1901, S. 9; Horning, *Führer*, *op. cit.*, 1901, S. 12.

13. S. oben, Anm. 4.

14. Links: „Ich halte mich, Herr, zu deinem Altar, da man hoeret die Stimme des Dankens und da man prediget deine Wunder. Herr, ich habe lieb die Staette deines Hauses und den Ort da deine Ehre wohnet" (vgl. *Ps* 26,6-8). Rechts: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhoefen des Herrn, mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott. Wohl denen die in deinem Hause wohnen die loben dich immerdar" (vgl. *Ps* 84,2-3 und 5). Die Zitate sind der Lutherbibel entnommen, außerdem zeugen auch das saubere Schriftbild und das Fehlen von Abkürzungen davon, dass zumindest die Texte der Inschriften nicht auf mittelalterliche Vorgänger zurückgehen.

15. Schon vor den Renovierungsarbeiten bezeichnete Horning das weiß übertünchte Kircheninnere als Ergebnis einer unlutherischen Abirrung der frühen Reformatoren in Straßburg: Wilhelm Horning, « Geschichtlich-erbaulicher Gang durch das Innere der Jung St. Peterkirche vor ihrer Restaurierung », *Monatsblatt für Christen unveränderter Augsburgischer Konfession in Elsass-Lothringen*, 9, 1894, S. 189-197, 213-217, 229-232, 244-246, zur Frage der Bilder in evangelischen Kirchen: S. 230-231. Nach der Freilegung der früher unbekannten Wandgemälde wurden anscheinend Stimmen laut, die Horning eine Neigung zum katholischen Kultus vorwarfen. Diesen entgegnete der Pastor sowohl in Zeitungsartikeln für eine breitere Leserschaft (Wilhelm Horning, « Die Wandgemälde und Statuen in der restaurierten Jung St. Peterkirche », *Theologische Blätter zur Beleuchtung der Gegenwart*, N.F. 7, 1900, o. S.) als auch in seinen ausführlicheren Berichten über die Kirchenrenovierung (Horning, *op. cit.*, 1898, S. 37-53; Wilhelm Horning, *Die restaurierte Jung St. Peter-Stiftskirche vom Gesichtspunkt des konfessionellen Bedürfnisses*, Straßburg, Buchdruckerei Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901).

16. Horning, *op. cit.*, 1900.

17. Das an der Südwand des Chors aufgestellte spätgotische Relief mit der kombinierten Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus und des Sudariums zwischen den Apostelfürsten bietet ein Beispiel für dieses Phänomen. Es gibt kaum ein Bildthema, das enger mit Rom und dem Papsttum verbunden wäre. Horning hat das Relief trotzdem nicht entfernt, sondern ließ in der Nähe ein neues Gemälde mit der „Schlüsselabgabe an die Jüngergemeinde" anbringen (Horning, *op. cit.*, 1898, S. 32), wohl um den durch das Relief suggerierten Primat Petri zu relativieren. (Vgl. auch die Bemerkung in Horning, *Gesichtspunkt*, *op. cit.*, 1901, S. 5: „Sodann ist es [der Petrus übergebene Schlüssel – *G.E.*] aber kein anderer Schlüssel, als den auch die übrigen Apostel empfangen haben".) Die Navicella, deren Original im Vatikan das päpstliche Propagandabild schlechthin war, erhielt nach der Restaurierung eine ganz neue Bedeutung: Die Übermalung der Windallegorien zu Teufeln und die Besiedlung des Wassers mit dämonischen Wesen stellen auch Petrus nicht als den Vorrangigen unter den Aposteln dar, sondern als Exempel des Christenmenschen, der von Christus die Rettung von den Sünden erhofft. (Die Interpretation der Nebenfiguren als Teufel war anscheinend auch zur Zeit der Restaurierung nicht unumstritten; vgl. *ibidem*, S. 6.)

18. Horning, *Geschichte*, *op. cit.*, 1901, S. 8. Zum Zustand vor der Restaurierung s. das Aquarell in Archives de la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, 316 MW 38.

19. Vgl. Jochen Schmidt, « „Die höchste Tugend ist: Leiden und Tragen alle Gebrechlichkeit unserer Brüder". Luthers Tugendethik als Ethik der Wahrnehmung », *Luther*, 86, 2015, S. 8-20.

Erlösung untergrabe.[20] Kaum ein anderes Bildthema hätte also seinen theologischen Überzeugungen ferner gelegen als die vier Kardinaltugenden. Es ist schwer vorzustellen, dass er in seiner Kirche für die Neubemalung von leeren Wandflächen ausgerechnet dieses Thema gewählt hätte.[21]

Es stellt sich daher die Frage, ob sich der Tugendzyklus mit einer Entstehung um 1500 besser erklären lässt. Bei dieser Datierung wäre das Lichtenthaler Retabel nicht einfach als Vorbild der Straßburger Wandbilder anzusehen, sondern als ein Anhaltspunkt zu deren stilistischer Einordnung. An diesem Punkt muss ich meine bisher unpublizierten Untersuchungen zum Straßburger Maler Hans Schrotbanck in die Argumentation einbeziehen, deren Ergebnisse bei dieser Gelegenheit nur zusammengefasst, aber aus Umfangsgründen nicht näher untermauert werden können.[22] Hans Schrotbanck ist bisher als Verfasser von einigen astrologischen Drucken bekannt. Seine für 1502 und die nachfolgenden Jahre verfasste „Praktik"[23] enthält zwei allegorische Autorenbilder (Abb. 6), die inhaltlich und stilistisch aus den Rahmen der sonstigen Holzschnittproduktion durch den Drucker des Bandes fallen und somit als Werke des auch im Text als Maler bezeichneten Verfassers gelten dürfen. Von diesen Holzschnitten ausgehend kann man Schrotbanck eine Reihe von weiteren Werken zuschreiben, zuvorderst die großformatigen Einblattholzschnitte und die zahlreichen Buchillustrationen, die in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in der Pforzheimer Offizin von Thomas Anshelm (1465-1522/23) erschienen und in den Corpuswerken der Druckgrafik bisher irrtümlich unter dem Namen des Druckers firmieren. Außer den Pforzheimer Drucken können noch weitere Holzschnitte Schrotbanck zugeschrieben werden, unter denen die Waldseemüllersche Weltkarte von 1507 die größte Bedeutung hat. Auch Tafelgemälde ergänzen das Œuvre, so eine früher Ludwig Schongauer (um 1440-1494) zugeschriebene Serie von kleinen Szenen aus der Kindheit

Abb. 6. Titelblatt von Hans Schrotbanck, Prattica dütsch..., *Straßburg, Bartholomäus Kistler, 1502 (© Ratsschulbibliothek Zwickau, 2016)*

Abb. 7. Fortitudo (Detail), Wandbild an der Rückwand des Lettners. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2017)

Jesu und etwa die Hälfte der malerischen Ausstattung des Lichtenthaler Nonnenchorretabels, zu der auch der mit den Tugendbildern zusammenhängende Flügel gehört.

Das ist für die Frage der Datierung der Straßburger Wandgemälde insofern von Bedeutung, als mehrere Details, die hier weder durch die Lichtenthaler, noch durch die Florentiner Vorlage direkt erklärt werden können, in Schrotbancks anderen Werken Parallelen finden. Ein solches Motiv ist der vor den Füßen der

20. Wilhelm Horning, *Streifzüge in das Gebiet der Straßburger theologischen Fakultät*, Nr. 4, *Die Professur der praktischen Theologie vertreten durch Dr. Spitta und Dr. Smend*, Straßburg, Selbstverlag, 1904, bes. S. 13 (der Pastor zitiert hier zustimmend eine Schrift seines Vetters Alfred Horning von 1892). Vgl. auch Marc Lienhard, « Le confessionnalisme luthérien et la Faculté de théologie de Strasbourg (1872-1910) », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 136, 1990, S. 65-75, bes. S. 71.

21. Vor dem Hintergrund der in Anm. 17. genannten Beispiele erscheint es möglich, auch die vom Lettner durch die Mittelachse des Chors zum Altar führende Bleiverzierung des Fußbodens als eine Kompensation für die Erhaltung der Bilder der Kardinaltugenden zu deuten. Diese als „Himmelstraße oder Tugendpfad" (Horning, *Führer*, *op. cit.*, 1901, S. 7) bezeichnete Dekoration ist von aquatischen Mischwesen bevölkert, die nicht nur der Form nach ans Meeresvolk der Navicella erinnern: Als „eine symbolische Darstellung des Siegesganges eines Christen über das Böse" (Horning, *Geschichte*, *op. cit.*, 1901, S. 5) wandelt der Fußboden den darauf voranschreitenden Gläubigen quasi in eine ikonografische Parallele des auf dem Wasser gehenden Petrus. Für beide führt der Weg zur Tugend, wie von Luther gelehrt, durch das Sündenbewusstsein und nicht durch positive Verhaltensmuster, an die die weltlichen Tugendallegorien gemahnen.

22. Diese Untersuchungen sollen künftig in eine Monographie münden, vorläufig vgl. Gábor Endrődi, « Schrotbanck, Hans (Hanns) », in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 102, Berlin und Boston, De Gruyter, 2019, S. 227 (dort auch die wichtigste Literatur zu den bisher gesondert behandelten Werkgruppen).

23. Hans Schrotbanck, *Prattica dütsch…*, Straßburg, Bartholomäus Kistler, 1502 (VD16 S 4314).

Abb. 8. Heilige Sippe (Detail), Einblattholzschnitt, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1501 (© Staatsbibliothek Bamberg, 2016)

Abb. 9. Marter des Heiligen Sebastian (Detail), Einblattholzschnitt, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1501 (© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 2016)

Abb. 10. Fortitudo (Detail), Wandbild an der Rückwand des Lettners. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2017)

Fortitudo auf dem Boden fallende und dort ausgebreitete Mantelzipfel mit trichterförmigen Faltenwülsten, die nach dem Lichtenthaler Altar nicht kopiert werden konnten, aber in Schrotbancks anderen Werken in ähnlichen Figurationen

Abb. 11. Fünftes Merkbild zum Matthäusevangelium (Detail), Holzschnitt aus Memorabiles evangelistarum figurae*, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1502 (© G. Endrődi, 2014)*

wieder begegnen (Abb. 7-9).[24] Der dichte, fast chaotisch anmutende Faltenstau am Ärmel derselben Tugendfigur ist ein weiteres schrotbanckisches Stilmerkmal,[25] das allein anhand des Lichtenthaler Altars nicht imitiert werden konnte (Abb. 10-11).

Es soll nicht verschwiegen werden, dass diese und ähnliche Vergleiche sich auf kleinere Bereiche beschränken und keine zwingende Kraft haben. Ein stärkeres Argument bildet der auffallend grafische Charakter der Modellierung der Draperien. Die Modellierung durch Tonübergänge spielt hier eine ganz geringe Rolle, die größeren dunklen Stellen sind schraffiert wie in einer Federzeichnung, die tiefen Faltenrillen wurden nicht mit Schatten ausgefüllt, sondern mit dünnen Linien umkonturiert, die Form von eigentlich abgerundeten Auswölbungen wurde durch scharfe bogenläufige Kantenlinien kenntlich gemacht. Eine solche Modellierung der Gewandflächen ist den übrigen um 1900 restaurierten Wandgemälden der Kirche,

24. Vgl. etwa die auf den Boden fallenden Mantelenden der Hauptfiguren auf dem von Anshelm gedruckten großen Einblattholzschnitt der Hl. Sippe (Max Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des xvi. Jahrhunderts*, München, Hugo Schmidt, 1923-1930, Lfg. 21, Taf. 2) oder das vor dem Knie hängende Lendentuch des Heiligen auf dem Holzschnitt der Sebastiansmarter, der aus derselben Offizin stammt (*ibidem*, Lfg. 20, Taf. 1).

25. Beispiele dafür bieten etwa die Figuren zum Matthäusevangelium im *Rationarium evangelistarum*, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1502 (VD16 P 1904 und zahlreiche weitere Ausgaben) oder die Halbfiguren von Ptolemaios und Vespucci auf der Waldseemüllerschen Weltkarte.

Abb. 12. Titelblatt von Sebastian Brant, Somnia*, Pforzheim, Thomas Anshelm, 1502 (© Bayerische Staatsbibliothek München, 2007)*

aber auch der durch feine Übergänge gekennzeichneten malerischen Ausführung in Lichtenthal völlig fremd. Wo man sie wiederfindet, sind vielmehr die grafischen Werke Schrotbancks. Besonders die hakenförmigen Endungen von schmalen Faltengräben und die Kantenlinien der um diese herumlaufenden Faltenwülste erinnern an entsprechende Details der Holzschnitte (Abb. 12). Die Wandgemälde machen den Eindruck, als ob sie um 1900 aufgrund mehr oder weniger gut erhaltener authentischer Vorzeichnungen rekonstruiert worden wären. Ob im Zuge dieser Rekonstruktion etwas von der originalen Substanz bewahrt worden ist, muss allerdings dahingestellt bleiben.

Nach dieser Zwischenbilanz soll nun die Frage gestellt werden, ob die Kenntnis von Orcagnas Reliefs um 1500 in Straßburg überhaupt denkbar ist. Die Frage möchte ich durch den Hinweis auf einen Straßburger Humanisten beantworten, der eventuell auch als Auftraggeber der Tugendbilder in Frage kommen kann, und dessen Lebenslauf und Interessen zumindest allgemein mögliche Vermittlungswege der italienischen Bildmotive aufzeigen. Thomas Wolf der Jüngere[26] war seit 1487 Kanoniker an Jung St. Peter,[27] seit 1492 studierte er Jura in Bologna,[28] nach seiner Rückkehr im Jahr 1501 wurde er ein enger Mitarbeiter und Mitstreiter Jakob Wimpfelings (1450-1528).[29] Seinen Ruf in der Humanismusforschung verdankt Wolf seiner Inschriftensammlung, die er von Italien mitbrachte und die einen wichtigen Anstoß für die Renaissance-Epigrafik im süddeutschen Raum gab. Das verschollene Manuskript ist uns in erster Linie durch eine Teilkopie von Bonifacius Amerbach (1495-1562) bekannt.[30] Den größeren Teil des Materials kopierte Wolf wohl aus ähnlichen Sammlungen, doch auch der Zeitgenossenbericht von Ulrich Zasius (1461-1535), nach dem Wolf in Rom *in situ* Inschriften sammelte, kann teilweise zutreffen.[31] Nach eigener Aussage interessierte sich Wolf für römische Altertümer auch jenseits der Epigrafik und hatte vor, seine durch Autopsie gesammelten Kenntnisse in einem eigenen Buch zu verarbeiten.[32] In Amerbachs Manuskript sind auch Zeichnungen auf die Wolfsche Vorlage zurückzuführen, die zwar auch Texte enthalten, in der Hauptsache dennoch als moderne ikonografische Kuriosa Aufmerksamkeit beanspruchten.[33] Sie deuten die Vermittlungswege, die Medien und den intellektuellen Kontext an, die das Auftauchen

26. Zu seiner Person immer noch grundlegend: Charles Schmidt, *Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du xve et au commencement du xvie siècle*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1879, S. 58-86. Zum aktuellen Kenntnisstand: Franz Josef Worstbrock, « Wolf (Wolfius), Thomas, d. J. », in: *Deutscher Humanismus, 1480-1520. Verfasserlexikon*, Bd. 2, Berlin und Boston, De Gruyter, 2013, Sp. 1404-1420.

27. Al. Meister, « Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Camera Apostolica zur Geschichte der Kirchen des Bistums Strassburg, 1415-1513 », *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 46, 1892, S. 104-151, bes. S. 131.

28. Gustav C. Knod, *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562). Biographischer Index zu den Acta nationis Germanicae universitatis Bononiensis*, Berlin, R. v. Decker, 1899, S. 642.

29. Außer der in Anm. 26 angeführten Literatur vgl. Otto Herding (Hrsg.), *Jakob Wimpfelings Adolescentia*, München, Wilhelm Fink, 1965, S. 144-151.

30. Universitätsbibliothek Basel, C VIa 72. Vgl. Charles Schmidt, « Note sur un recueil d'inscriptions fait par Thomas Wolf, de Strasbourg, au commencement du seizième siècle », *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, 2. sér., 9, 1874-1875, S. 156-160 ; Dieter Mertens, « Oberrheinische Humanisten um 1500 als Sammler und Verfasser von Inschriften », in: Chr. Magin (Hrsg.), *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext*, Tagung Greifswald, 9.-12. Mai 2007, Wiesbaden, Reichert, 2008, S. 149-164, bes. S. 153-156; Jose Cáceres, « Amerbachiorium Inscriptiones Latinae: Epigraphik, Geschichte und Rhetorik im Basler Humanismus. Ein Versuch », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 73, 2016, S. 45-54.

31. S. dessen Widmungsepistel an Wolf in Konrad Peutinger, *Sermones convivales de mirandis Germanie antiquitatibus*, Straßburg, Johann Prüß, 1506 (VD16 P 2081), fol. a3r.

32. Sammelband mit Thomas Wolf, *In psalmum benedicam*, Straßburg, Johann Knobloch, 1507 (VD16 B 1949), fol. E2r-v.

33. Für die Seitenzahlen s. Schmidt, *op. cit.*, 1874-1875, S. 160, Anm. 1, wo diese Zeichnungen als Zutaten des Kopierers Amerbach bezeichnet werden. Bei der Zeichnung auf S. 57, die einen jungen Mann zeigt mit einem Sieb und dem Spruchband *SIC NIHIL OCCVLTVM* (Cáceres, *op. cit.*, 2016, Abb. 3), spricht es entschieden gegen diese Einordnung, dass ausgerechnet auf der Versoseite dieses Blattes ein Hinweis von Amerbachs Hand steht, dass jene Seite auch im Wolfschen Original leer gewesen sei (Mertens, *op. cit.*, 2008, S. 154, Anm. 22). Die Kleidung und die Haartracht des Mannes sprechen für eine italienische Bildquelle aus dem späten Quattrocento, was wiederum am einfachsten durch Wolfs Vermittlung zu erklären ist. Die zwischen 1513 und 1515 datierte Kopie Amerbachs diente wohl als Vorlage einer holzgeschnittenen Texteinfassung (*Novum testamentum omne ad Graecam veritatem…*, Basel, Johann Froben, 1521 [VD16 B 4223], fol. [β5]r), die eine üppig gekleidete Frauenfigur mit demselben Attribut und Text zeigt. Diese Weiterverwendung des Motivs bietet ein dokumentiertes Beispiel für die Vermittlerrolle Wolfs zwischen italienischen Bildvorlagen und der humanistischen Ikonografie am Oberrhein, wie sie bei den Straßburger Tugendbildern nur hypothetisch formuliert werden kann.

Abb. 13. Epitaph für Amandus Wolf, 1504. Straßburg, Jung St. Peter (© G. Endrődi, 2017)

Abb. 14. Sarkophag des Bischofs Adelochus. Straßburg, St. Thomas (© Chabe01 /Wikimedia Commons, 2019)

der Motive von Orcagnas Tugendfiguren in Straßburg möglich machten.

Wolfs epigrafische Tätigkeit ist auch in anderer Hinsicht erhellend. In Straßburg sind mehrere Inschriftensteine erhalten, die Wolf entwarf und herstellen ließ. In Jung St. Peter befindet sich das Epitaph seines 1504 verstorbenen Bruders Amandus (Abb. 13), in der Wilhelmskirche ließ er im selben Jahr einen Gedenkstein für Jakob Wimpfeling aufstellen.[34] Beide sind Pionierwerke der antikisierenden Epigrafik am Oberrhein, auch wenn sie in mancher Hinsicht noch nicht der klassischen Norm der Renaissance-Kapitalis entsprechen. Besonders auffallend ist an beiden Steinen die exzessive Verwendung von Enklaven, die in dieser Form keinem antiken Usus folgen, mit ihrem dekorativen Reichtum eher Wolfs Gespür für das Visuelle vor Augen führen. Diesen Steintafeln ist noch der Deckel des hochmittelalterlichen Sarkophags des karolingerzeitlichen Bischofs Adelochus in der Straßburger Thomaskirche anzuschließen (Abb. 14).[35] Der epigraphische Befund zeigt, dass auch

34. In beiden Epitaphien taucht auch der Name von Thomas Wolf auf, und im unteren Teil der Tafeln erscheint jeweils auch sein Wappen. Beide scheinen in der modernen epigrafischen Forschung unerwähnt zu sein. Ihre Bedeutung lässt sich dabei auch an ihrer Vorbildlichkeit für Beatus Rhenanus erkennen; die von diesem für seinen Großvater und Vater entworfene Gedenktafel (Schlettstadt, St. Georg) ist nämlich sehr ähnlich komponiert.

35. Dass der Deckel des auf das 12. Jahrhundert datierten Sarkophags erst im 16. Jahrhundert entstand, wurde bereits in der früheren Forschung erkannt: Julius Baum, « Das Portal der Klosterkirche zu Andlau », in: *idem, Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbar-*

diese Inschrift sehr wahrscheinlich von Wolf entworfen wurde.[36] Diese Ergänzung zu seinem Œuvre erhellt die Tendenz von Wolfs Inschriftensetzungen: Er baute in den Straßburger Kirchen ein Netz von visuellen Akzenten auf, deren neuartige Erscheinung die öffentliche Präsenz einer neuen, humanistischen Kultur stärken sollte.

In diese Tendenz würden sich auch die Wandbilder der Kardinaltugenden gut einfügen. Es ist wohl kein Zufall, dass die Allegorien im Chor der Stiftskirche, also im Bereich der Kanoniker platziert, quasi als Eckpfosten des Gebäudes der Geistlichkeit eingestellt wurden. Die Tugendlehre des Weltpriestertums, die Anprangerung der Missstände im Klerus, die Forderung, dass Pfarrer und Chorherren zur Avantgarde der moralischen Erneuerung der christlichen Welt werden sollen – diese Themen sind der Dreh- und Angelpunkt der publizistischen Tätigkeit des Wimpfeling-Kreises.[37] Wenn eine entsprechende Mahnung an die Kanoniker des Jung St. Peter-Stiftes ausgerechnet in den Figuren der vier Kardinaltugenden konkretisiert wurde, dann verdient das eine besondere Beachtung. Bei einer Datierung kurz nach 1500 wäre der Straßburger Zyklus nach einer Pause von mehreren Jahrhunderten eine der ersten bildlichen Darstellungen dieser Vierergruppe im deutschen Sprachraum überhaupt. Nur die um die Mitte der 1490-er Jahre in Nürnberg nach den Mantegna-Tarocchi kopierten Holzschnitte eines unveröffentlichten Buchprojektes wären früher anzusetzen.[38] Die Darstellung der Kardinaltugenden setzt in dieser Frühzeit einen italienischen Konnex und eine bewusste Rezeption der ciceronianischen Ethik voraus. In letzterer Hinsicht bietet das Epitaph für Amandus Wolf wieder einen Anhaltspunkt. Hier steht nämlich anstelle des von Tacitus entlehnten Wahlspruchs *Spreta invidia*, den Thomas Wolf in seinen beiden Wappenholzschnitten[39] und auch an der Gedenktafel für Wimpfeling verwandte, ein anderer: *Comite virtute*, von der Tugend begleitet. Es handelt sich um eine Paraphrase nach einem Brief von Cicero: *omnia summa consecutus es virtute duce, comite fortuna*.[40] Die Inschrift ist somit ein unmissverständliches Bekenntnis zur Ethik Ciceros, wenige Meter von den Tugendbildern entfernt.

Damit schließt sich der Kreis. Es konnte nicht mit letzter Gewissheit festgestellt werden, ob der Straßburger Tugendzyklus, heute in seiner materiellen Substanz ein Werk des Historismus, auf einen Vorläufer aus der Zeit von Hans Schrotbanck und Thomas Wolf zurückgeht. Man geht aber mit der Behauptung nicht zu weit, dass dieser Zyklus seinen kunst- und geistesgeschichtlichen Ort um 1500 viel besser als vierhundert Jahre später finden kann. Und bei dieser Datierung würde er eine Schlüsselposition in der humanistischen Ikonografie einnehmen.

länder, Bern, K. J. Wyss Erben, 1943, S. 61-73, bes. S. 70; Robert Will, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace*, Strasbourg und Paris, F.-X. Le Roux, 1955, S. 54.

36. Das auffälligste Merkmal, das sowohl an den Epitaphen als auch am Deckel des Adelochussarkophags beobachtet werden kann, ist die zweckfreie, dekorative Nutzung von Enklaven. Außerdem zeigt auch die Buchstabengestaltung aufschlussreiche Übereinstimmungen: Der Querstrich des H liegt meist deutlich über der Mittelhöhe. Die beiden Vertikalschäfte des M sind gleich stark, der Winkel reicht oft nur bis zur halben Höhe. Beim P ist das untere Bogenende bis zum Schaft geschlossen. Der rechtsdiagonale Schaft von X läuft wellenlinig.

37. Vgl. unter vielen anderen Herding, *op. cit.*, 1965, S. 132-138.

38. Es handelt sich um den *Archetypus triumphantis Romae* von Peter Danhauser, zu dem zahlreiche Holzschnittillustrationen aus der Wolgemut-Werkstatt überliefert sind; vgl. Rainer Schoch, « „Archetypus triumphantis Romae". Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus », in: U. Müller u. a. (Hrsg.), *50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912-2000) zum Gedenken*, Schweinfurt, Historischer Verein Schweinfurt, 2001, S. 261-298, bes. S. 276, 289-290, Nr. 21-23.

39. Einen kleinen Wappenholzschnitt benutzte Wolf als Exlibris, indem er den Druckstock mit Hand in seine Bücher stempelte. Zwei Fälle sind mir bekannt: Universitätsbibliothek Leipzig, Inc. Civ. Lips. 258; Universitätsbibliothek Mannheim, Ink. 38. Einen ähnlich angelegten, aber größeren und feineren Holzschnitt gab Wolf einem von ihm herausgegebenen Druckwerk bei: Sammelband mit Cornelius Nepos, *Vita M. Catonis*, Straßburg, Johann Prüß, 1505 (VD16 N 522), fol. [P4]v. Wie ein kürzlich im Kunsthandel aufgetauchter Band aus seiner Bibliothek zeigt, verwendete Wolf gelegentlich auch diesen Druckstock zu handgestempelten Exlibris-Drucken: Arenberg Auctions, Brüssel, 14.-15. Dezember 2018, lot 741. Der Spruch *Spreta invidia*, der auf beiden Holzschnitten und auf dem Wimpfeling-Epitaph in der Wilhelmskirche zu lesen ist, ist wohl aus Tacitus, *Annales*, XII, 67 entlehnt.

40. Cicero, *Epistulae ad familiares*, X, 3,2.

Pour citer cet article :
Gábor Endrődi, « Die Tugenddarstellungen im Chor der Stiftskirche Jung St. Peter in Straßburg », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 79-88.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/gabor_endrodi/.

Les peintures murales de l'ancien couvent des Dominicains de Colmar et de l'ancienne pharmacie du Cerf à Strasbourg

Juliette Rollier-Hanselmann

Restauratrice et Docteur en histoire de l'art

Résumé : La restauration de l'ancien couvent des Dominicains à Colmar (2018-2020) a été l'occasion d'étudier deux ensembles peints, l'un représentant un cycle de la Passion, attribué à Urbain Hutter (1471-1501), l'autre illustrant un épisode de saint Théodule et le Baptême du Christ (XVIIe siècle). Un autre exemple situé à Colmar, découvert fin 2018 dans une habitation privée de la Grand-Rue, permet d'observer un décor civil du tout début XVIIe siècle. À Strasbourg, l'ancienne pharmacie de Cerf conserve deux ensembles peints : un cycle illustrant un psaume de David (XVIe siècle) et un décor profane datant de 1905, attribué à Léo Schnug. L'étude préliminaire à la restauration a permis de connaître l'état réel des peintures, tandis que des analyses de pigments identifient certains matériaux mis en œuvre.

Die Wandmalereien des ehemaligen Klosters der Dominikaner in Colmar und der ehemaligen Apotheke „des Hirschen" in Straßburg

Zusammenfassung: Die Restaurierung des ehemaligen Dominikanerklosters in Colmar (2018-2020) gab Gelegenheit, den Wandmalereibestand zu untersuchen: zum einen den Urbain Hutter (1471-1501) zugeschriebenen Passionszyklus, zum anderen zwei spätere Bildszenen, die des heiligen Theodul und die der Taufe Christi (17. Jahrhundert). Im Bereich der profanen Malerei, legten wir 2018 in einem Privathaus der Grand-Rue in Colmar eine architektonische Illusionsmalerei frei, die wahrscheinlich aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts datiert. In der ehemaligen Apotheke „des Hirschen" in Straßburg befinden sich zwei Malereibestände: ein Zyklus zu den Psalmen Davids (16. Jahrhundert) und eine profane Dekoration von 1905, Léo Schnug zugeschrieben. Die Voruntersuchung zur Restaurierung konnte den Zustand der Malereien bewerten und über die Pigmentanalysen die verwendeten Materialien identifizieren.

Introduction

En tant que restauratrice de peintures, nous avons eu l'occasion de travailler sur trois ensembles peints peu ou pas connus en Alsace. La rénovation complète de l'ancien couvent des Dominicains à Colmar a remis en lumière des œuvres très usées du peintre Urbain Hutter (XVIe siècle), tout en offrant quelques découvertes dans les autres salles, tandis qu'une peinture civile de la Grand-Rue de Colmar permet de connaître un exemple de décor en trompe-l'œil de belle qualité. Nous présentons également l'étude de deux ensembles peints de l'ancienne pharmacie du Cerf de Strasbourg, datant des XVIe et XIXe siècles.

S'il n'est pas possible de tout développer ici, faute de place, les données récoltées se trouvent dans les rapports de restauration fournis au moment des travaux, documents archivés à la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) Grand Est et à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie.

Colmar, ancien couvent des Dominicains

Quelques repères chronologiques

L'église des Dominicains fut édifiée à partir de 1283, sous Rodolphe de Habsbourg, puis les bâtiments conventuels ajoutés vers 1300. En 1458, un incendie détruisit le cloître qui fut aussitôt reconstruit dans son style d'origine par le frère Rodolphe Fuchs (mort en 1472). Les peintures du couvent des Dominicains sont situées dans la partie sud-est du cloître qui permettait aux moines de passer directement de l'escalier du dortoir à l'église[1]. Au moment où Martin Schongauer réalisa le *Retable des Dominicains* (vers 1475) conservé au musée d'Unterlinden, l'un de ses élèves,

1. Voir le site de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie et celui des Dominicains : https://dominicains.colmar.fr/presentation/.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 89-98

Fig. 1. Colmar (68), cloître des Dominicains : vue d'ensemble du cycle de la Passion après restauration (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Urbain Hutter, fut chargé du décor peint du cloître (vers 1480-90). Il s'agit d'un cycle de la Passion qui se déroule du nord au sud, avec les épisodes suivants : *Crucifixion*, *Descente de croix*, *Mise au tombeau*, *Résurrection* et *Saintes Femmes au tombeau*. Il est probable qu'à l'origine, cet ensemble occupait également les autres parois du cloître (fig. 1).

Le peintre Urbain Hutter (1471-1501)[2], originaire de Colmar, est relativement mal connu et peu documenté. On connaît deux autres œuvres qui lui sont attribuées : une *Adoration des Mages* (1480-90) conservée au musée d'Unterlinden[3] et un cycle du Jugement dernier peint sur le retable de l'église Saint-Jean-Baptiste de Buhl[4].

Étude documentaire des peintures de la galerie du cloître

En amont de l'énorme chantier de restauration des Dominicains (2018-2020), l'Architecte en chef Stefan Manciulescu a demandé une étude des peintures, ainsi que des sondages complémentaires. Un récolement documentaire nous a paru important pour connaître la vie du cycle peint que l'on peut résumer ainsi :

– 1878 : découverte de deux panneaux : *les trois Marie se rendant au Sépulcre*, l'*Apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine*. Intervention d'Henri Ebel (1849-1931), peintre, pour des retouches et des rehauts.

– 1908 : découverte par Emil Kiffer de trois autres scènes : *Descente de croix*, *Mise au tombeau* et *Résurrection*. Les peintures étaient alors confinées dans un local fermé qui servait de réserve à charbon jusqu'en 1940 (rapport du LRMH).

– 1913 : les planches publiées dans l'ouvrage d'Emil Kiffer *Die Fresken im Kreuzgang der Präparandenschule in Colmar* indiquent clairement l'emplacement de cadres en stuc mouluré, accrochés contre le cycle de peintures médiévales, et un relevé au trait témoigne d'une scène des Saintes Femmes, maintenant effacée[5]. L'auteur a heureusement effectué des photographies en noir et blanc qui permettent d'observer un état de conservation nettement meilleur que l'état actuel. À cette époque, aucune mesure conservatoire n'est prise.

– 1914 : découverte de la *Crucifixion* et du *Portement de croix*. Intervention du peintre Hermann Velte qui réalise des calques. Ces derniers sont conservés dans le fonds de la bibliothèque, mais ils étaient emballés au moment de notre étude[6].

– 1943 : dégagement par le restaurateur Hermann Velte, non suivi de refixage.

– 1945 : photos des M. H. fournies par la DRAC Alsace.

– 1982 : article paru le 12 juin dans les *Dernières nouvelles d'Alsace* (signé par C.K.). La société d'histoire et d'archéologie de Colmar espère alors voir les peintures murales du cloître restaurées. La préconisation principale du moment est d'enlever le ciment qui recouvre le bas des parois, ce qui est prévu par la mairie. La photo

2. http://www.crdp-strasbourg.fr/data/lcr/dico/index.php?letter=S.

3. https://webmuseo.com/ws/musee-unterlinden/app/file/force-download/La-production-artistique-a-Colmar-et-Strasbourg-au-gothique-tardif.pdf?key=c4226fzqywwebz732tqj6cd0ojsxb68x8.

4. Roger Lehni, *Le retable de Buhl*, Paris, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Commission régionale Alsace, 1974. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM68000036 et « 1998 : Société des Amis du Retable de Buhl », *Revue d'Alsace* [En ligne], 135 | 2009, mis en ligne le 1er octobre 2012.

5. Emil Kiffer, *Die Fresken im Kreuzgang der Präparandenschule zu Colmar*, Colmar, Hueffel, 1913.

6. Rapport de l'entreprise Arcoa, 1982.

publiée dans le journal montre que les enduits de la partie inférieure de la paroi de la *Descente de croix* sont parsemés de cloques.

– 1982 : la société Arcoa est chargée de la remise en état de la *Résurrection* (consolidation des mortiers, refixage, nettoyage, enlèvement des sels, ragréages, retouches, refixage). Le rapport indique que la couche picturale est pulvérulente et que des zones ont disparu, suite aux fortes remontées capillaires, avec migration de sels vers la surface peinte. Il y a également des ragréages au ciment en bas des murs et des trous de bûchage repris au ciment, ainsi que des repeints anciens.

– 1983 : rapport du LRMH[7] indiquant que l'enduit en ciment a été enlevé, mais que « Les peintures se trouvent soumises au climat extérieur, c'est-à-dire à de fortes variations d'humidité, et donc, à certaines périodes, aux condensations ».

– 1984 : la société Arcoa restaure la *Descente de croix* (retouches, refixage au Paraloid).

– 1991 : les peintures en camaïeu des arcs sont restaurées par Hisao Takahashi (injections au caséinate de chaux, refixage au Paraloid B72). Malheureusement, il ne nettoie pas les peintures de manière approfondie et refixe l'ensemble en l'état. Les techniques de conservation ont beaucoup évolué depuis.

Description des scènes

Le cycle peint se trouve dans l'ancien cloître des Dominicains, dans une partie accessible depuis les dortoirs (fig. 2). Nous ne connaissons pas la fonction exacte de cet espace, mais le thème principal est celui de la Passion du Christ. Une scène introduit l'ensemble à gauche de l'escalier à vis où l'on voit un saint agenouillé et au dessus de lui Marie entourée de deux anges. En haut de la scène, dans les lacunes du fond bleu apparaît un dessin préparatoire rouge qui semble représenter un homme buvant, thème fantaisiste du peintre qui n'a pas été repris pour le panneau ensuite.

Le cycle de la Passion débute sur le mur sud, à droite de l'escalier à vis. Le panneau principal du cycle peint était une grande *Crucifixion* qui occupait la partie gauche du mur sud, scène malheureusement disparue, mais que l'on peut étudier d'après les photographies anciennes.

Plus loin, à droite, sur le même mur se trouve une belle *Descente de croix* dont les principaux éléments sont encore visibles (fig. 3). Le Christ a perdu son visage et seule sa couronne d'épines est un élément bien conservé qui permet d'observer la technique picturale grasse (huile ou mélange colle-huile). Le visage de la Vierge, debout à gauche, est très effacé, mais la sous-couche des yeux est encore visible. Son manteau bleu vif présente quelques empâtements de matière sur l'épaule, typiques d'une technique grasse. L'analyse de pigment indique l'emploi de l'azurite.

Le groupe de soldats, à droite du panneau, conserve trois beaux visages, dont les tracés sont préservés de manière inégale. À gauche, le soldat au chapeau bleu est le mieux conservé, avec ses pupilles bleues, et des tracés préparatoires rouges qui transparaissent dans les lacunes de la couche picturale. Le visage du soldat central présente un dessin

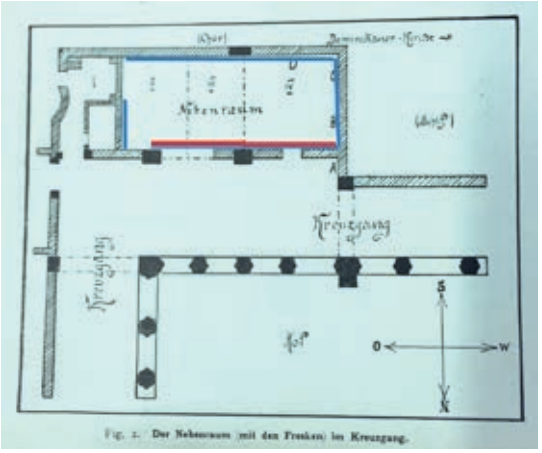

Fig. 2. Colmar (68), cloître des Dominicains : localisation des peintures sur un ancien plan paru dans l'ouvrage d'Emil Kiffer (p. 83) ; en bleu le cycle d'Urbain Hutter, en rouge les camaïeux gris du XVII*e siècle.*

Fig. 3. Colmar (68), cloître des Dominicains : détail de la Descente de croix *(© Juliette Rollier-Hanselmann)*

préparatoire rouge élégant, mais le chapeau est retouché. Dans le fond de la scène, il y a encore quelques restes de paysage, notamment à gauche de la croix, où l'on voit un paysage rocailleux où poussent des brins d'herbe.

Sur le mur ouest, la *Mise au tombeau* se déroule sur un fond paysagé de type nordique (fig. 4). Le Christ allongé est entouré d'un groupe de personnages debout. Un autre personnage semble être assis devant le tombeau. Plus loin, le Christ ressuscité se dresse avec une grande croix munie d'un étendard dans la main gauche. Un ange soulève le couvercle du tombeau, tandis qu'un soldat se tient à droite (profil du visage encore visible). Un autre soldat fragmentaire semble être assis devant le tombeau, à gauche, en avant-plan. La photo de 1945 montre un état déjà passablement usé, mais de nombreux détails sont encore conservés (corps du Christ quasi intact dans la *Mise au tombeau*, détails vestimentaires de l'ange dans la *Résurrection* par exemple) (fig. 5). Au fil du temps, le climat extérieur et les remontées capillaires ont affecté la partie médiane, menant à la disparition du personnage assis contre le tombeau du Christ, par exemple. Les paysages de l'arrière-plan ont également perdu beaucoup de détails.

Quant à la scène des *Saintes Femmes au tombeau*, presque entièrement effacée aujourd'hui, la photographie de 1945 montre un panneau relativement bien conservé,

7. Rapport du LRMH n° 589 du 28/02/1983 rédigé par Marcel Stefanaggi.

Fig. 4. Colmar (68), cloître des Dominicains : Mise au tombeau *et* Résurrection du Christ *après restauration (© Juliette Rollier-Hanselmann)*

Fig. 5. Colmar (68), cloître des Dominicains : Résurrection du Christ *après restauration (© Juliette Rollier-Hanselmann)*

où l'on voit trois Saintes Femmes dans la moitié inférieure, surmontées de l'épisode où Madeleine rencontre le Christ ressuscité dans un jardin entouré d'une clôture circulaire. Le relevé de Kiffer permet clairement de reconnaître cet épisode biblique.

Technique picturale

Dans le panneau de la *Résurrection*, nous observons en lumière rasante la juxtaposition de deux zones d'enduit (ou *pontate* en italien ancien) au niveau du tombeau du Christ. Cette pratique indique clairement l'absence de fresque, et oriente plutôt sur une technique sur support sec. L'observation visuelle rapprochée des détails les mieux conservés (couronne d'épines, fragments de paysage, les rouges au niveau de la Vierge) permet de dire que la technique picturale semble être une huile sur préparation blanche, car nous distinguons des bourrelets de matière picturale. À l'origine, la peinture était très vive, avec un fond bleu intense et des personnages portant des vêtements très colorés. Il faut également imaginer la présence de nimbes brillants dont la dorure était posée sur une couche marron de mordant, notamment pour le Christ et la Vierge, comme semble l'indiquer l'analyse du géologue A. Princivalle faite en 2018 pour l'étude préalable et dont les résultats se trouvent dans le rapport de restauration.

La palette du peintre est la suivante[8] : blanc de plomb, jaune de stannate de plomb, ocres, cinabre, azurite, minium, vert à base d'acétate de cuivre, noir de charbon. La présence de blanc titane, pigment de synthèse mis au point vers 1900, indique qu'il y a des retouches, probablement celles de 1984.

Les arcs historiés

En face du cycle de la Passion, sur les piliers et les écoinçons des arcs, se trouve un autre ensemble peint, réalisé en camaïeu de gris, probablement à la fin du XVIe siècle. On y reconnaît saint Théodule évêque (fig. 6) et le Baptême du Christ (fig. 7). Ce décor recouvre deux couches plus anciennes, dont l'une est constituée de bordures végétales rouges, perceptibles de manière très lacunaire sur les arcs. Un autre décor, à bordure rose et grise, reste difficile à mettre au jour sur le demi-écoinçon de droite.

L'évêque Théodule[9], identifiable par l'inscription S THEODOLLUS, se tient debout sous un petit édicule fantaisiste. Il est nimbé et porte la mitre, ainsi que les instruments de sa fonction (crosse, bâton de procession). Un diablotin se tient devant le saint évêque, rappelant qu'il aurait déjoué, selon la légende, un adultère du pape. Saint Théodule est également le patron des vignerons, ce qui fait sens, à proximité de la *Maison des têtes*, située dans une rue adjacente, et qui était le lieu où se tenaient les foires aux vins durant les XVIe et XVIIe siècles. De larges bordures à cartouches enroulés occupent trois des côtés de la scène. Le décor se poursuit sur les piliers, avec un chapiteau en trompe-l'œil et un pilastre peint.

L'autre écoinçon présente le *Baptême du Christ* dans une sorte de jardin idéal. Saint Jean-Baptiste, debout au centre, se tourne vers le Christ au nimbe crucifère. Un personnage plus petit, debout à droite, présente un tissu pour essuyer ou vêtir le Christ après le baptême par immersion. À gauche se trouve l'arbre de la Tentation, entouré du serpent, avec en arrière-plan deux petites têtes, probablement Adam et Ève, dont le thème est à relier avec la tentation de saint Théodule. En bas de la scène, une sorte de cadre devait comporter une inscription.

8. Analyses faites par le géologue Alessandro Princivalle, en Italie, traduites en français et insérées dans l'étude préalable de Juliette Rollier-Hanselmann, « Colmar, restructuration de l'ancien couvent des Dominicains. Étude documentaire, constat d'état et restauration des peintures murales (lot 105) », travaux réalisés entre août 2018 et 2019 par le groupement Rollier/Dauvergne/Dubois Dossier remis en 4 ex. à l'architecte en chef S. Manciulescu.

9. https://nominis.cef.fr/contenus/saint/10134/Saint-Theodule.html.

Fig. 6. Colmar (68), cloître des Dominicains, arcs : saint Théodule*, en cours de restauration (© Juliette Rollier-Hanselmann)*

Fig. 7. Colmar (68), cloître des Dominicains, arcs : Baptême du Christ*, en cours de restauration (© Juliette Rollier-Hanselmann)*

Fig. 8. Colmar (68), couvent des Dominicains, porte de la sacristie : monogramme et date (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Le plafond de la grande salle

Dans une grande salle du rez-de-chaussée du couvent des Dominicains, au moment de la démolition d'un faux plafond sont apparus des décors cachés sous une couche blanche. Il s'agit de grands rinceaux végétaux verts, agrémentés de fleurs ou fruits rouges et jaunes. Les essais de dégagement n'ont pas été concluants, mais un relevé général a été réalisé par les archéologues. La datation dendrochronologique indique une période vers 1304, mais les décors peuvent être plus tardifs également. Il serait intéressant de signaler ce cas à l'Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux qui a publié de nombreuses études sur le sujet[10].

D'autres fragments peints ont été découverts au courant du chantier, notamment une date placée au-dessus de la porte de l'ancienne sacristie (fig. 8). À l'étage, dans le couloir nord, nous avons retrouvé un petit fragment d'une représentation de ville, où l'on voit des moulins (fig. 9), ainsi qu'un décor à colonnes dans l'angle sud du même couloir.

10. http://rcppm.org/blog/.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 89-98

Fig. 9. Colmar (68), couvent des Dominicains, étage, couloir nord : fragment d'une vue de ville (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Fig. 10. Colmar (68), Grand-rue, immeuble, 2e étage : trompe-l'œil en cours de dégagement (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Colmar, Grand-Rue, découverte d'une peinture civile

La réhabilitation complète d'un immeuble situé à Colmar au 41, Grand-Rue, par l'architecte Roland Antonelli, a permis la découverte d'une peinture murale cachée sous les plâtres dans une pièce située au deuxième étage (fig. 10). La DRAC et l'Udap du Haut-Rhin (Gregory Schott, architecte des bâtiments de France) ont demandé une restauration de cette peinture unique en son genre et de bonne qualité.

Il s'agit d'un trompe-l'œil représentant une triple arcade, avec un grand arc central s'ouvrant sur un paysage (fig. 11). Un motif de carrelage rouge accentue l'effet de perspective, tandis que les arcs sont surmontés d'une balustrade où subsistent un petit personnage assis et des vases contenant des végétaux. La scène se déroule sur le fond blanc du mur, selon une technique à la détrempe. La palette de couleurs est réduite au blanc, aux ocres jaune et rouge, au noir et au vert. Le chambranle de porte d'entrée est également orné d'un fin rinceau végétal blanc, posé sur un fond ocre-brun.

Ce type de décor en trompe-l'œil était très en vogue en Italie au XVIe siècle et il perdure tout au long du XVIIe siècle en Italie et en France. Étant donné que le mur est situé contre la maison dite des Chevaliers de Saint-Jean, construite par l'architecte Albrecht Schmidt en 1608, et au vu du style de notre peinture, nous pouvons raisonnablement dater celle-ci de la même période.

Fig. 11. Colmar (68), Grand-rue, immeuble, 2e étage : trompe-l'œil après dégagement (© Juliette Rollier-Hanselmann)

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 89-98

Strasbourg, ancienne pharmacie du Cerf

Située à l'angle de la rue Mercière et de la place de la cathédrale, cette pharmacie est considérée comme la plus ancienne de Strasbourg et d'Alsace. La documentation permet de connaître son utilisation du XIIIe siècle jusqu'au XXe siècle[11]. Une étude dendrochronologique[12] autorise à dater le bâtiment de la fin du XVe siècle. La pharmacie est restée en service jusqu'en 1999, ce qui a occasionné de multiples réfections. La photographie prise au moment où l'apothicaire Paul Erichson détenait ce lieu au début du XXe siècle montre l'état intérieur, avec les meubles de Charles Spindler (1865-1938) et les peintures de Leo Schnug (1878-1933). Selon la description de Pierre Feder (1964), les peintures de Leo Schnug (1905) étaient encore visibles dans les années soixante, car il dit que « la voûte de l'officine est décorée de petits motifs pharmaceutiques peints par l'artiste alsacien Schnug »[13].

L'affectation du bâtiment vient à nouveau de changer avec le déménagement de la « boutique culture » au printemps 2020. L'espace du rez-de-chaussée est actuellement constitué de deux travées voûtées et l'étage de deux pièces (bureau et salle des peintures du XVIe siècle).

Une campagne de sondages, commandée par l'Architecte en chef Christophe Bottineau, a permis de retrouver plusieurs couches sous les décors de Leo Schnug, dont la plus ancienne comporte un personnage du XVe siècle, posé sur un enduit de chaux (paroi du côté de la cathédrale, fig. 12). Le dégagement des décors médiévaux s'avère extrêmement difficile, car le plâtre est souvent appliqué en couches épaisses qui nécessitent un amincissement progressif pour récupérer les couches plus anciennes. Sur les nervures, il n'est pas facile de connaître la stratigraphie exacte, en raison de nombreuses reprises (travée est) et de grattages drastiques (travée ouest). Malgré cela, il semblerait que la couche d'origine du XVe siècle soit constituée d'une alternance de rouge et de bleu. Des restes ténus d'un motif torsadé peuvent également être observés sur une nervure de la travée est, côté sud.

Les stratigraphies étudiées par le Ciram[14] à Pessac indiquent que la peinture a été posée directement sur la pierre, sur une fine polissure blanche de carbonate de calcium, abondamment liée dans un produit gras, comme de l'huile. Les irrégularités de la taille de pierre sont donc visibles au travers de la couche picturale, ce qui est habituel aux XVe-XVIe siècles, notamment en Bourgogne où nous avons observé le même type de stratigraphie durant la seconde moitié du XVe siècle à la cathédrale d'Autun ou à l'église Notre-Dame de Dijon[15]. La technique picturale est huileuse et comporte des pigments spécifiques à ce type de liant : blanc de plomb, vermillon et azurite. Le procédé pictural rejoint d'ailleurs les informations contenues dans le *manuscrit de Strasbourg* (XVe siècle) qui donne une liste exhaustive des pigments qui peuvent être utilisés dans l'huile. Dans cet ouvrage, les autres techniques semblent secondaires.

Fig. 12. Strasbourg (67), pharmacie du Cerf, rez-de-chaussée : personnage du XVe siècle (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Rappelons que les techniques picturales huileuses sur les murs sont attestées dès le XIIIe siècle en France, notamment à la cathédrale d'Angers[16]. Il s'agit cependant d'une technique d'exception, réservée à certains mécènes qui pouvaient la proposer à des artistes expérimentés. Peindre à l'huile était plus long et donc plus coûteux que peindre à la détrempe, une technique plus simple et rapide. En Bourgogne, seuls quelques sites, sous l'influence des ducs de Bourgogne, bénéficiaient des moyens financiers pour réaliser ce type de peintures. La majeure partie des autres décors sont peints à détrempe (colle animale) (fig. 10).

11. Pierre Feder, *Images de la pharmacie en Alsace*, Strasbourg, Sopic, 1964 ; Jean-Paul Grossin, Antoine Reille, *Anthologie du Cerf*, Paris, Hatier, 1992 ; Jean-Marie Mantz, *Histoire de la médecine à Strasbourg*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1997 ; Dominique Toursel-Harster, Jean-Pierre Beck, Guy Bronner, *Alsace, dictionnaire des monuments historiques*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1995, p. 491-492 ; B. Viard, Documentation diverse sur la pharmacie (collection personnelle de la personne en charge de la boutique culture contenant les articles scientifiques, de presse, photographies et autres documents concernant le lieu).

12. Étude archéologique de Nicolas Mengus et Maxime Werlé, « La pharmacie du Cerf à Strasbourg (XIIIe-XXe s). De l'écrit au bâti : une histoire qui coule de source ? », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, 2004, p. 59-92.

13. Pierre Feder, *op. cit.*

14. J. Rollier-Hanselmann, Strasbourg, ancienne pharmacie du Cerf (Alsace) : étude et relevé d'un cycle de peintures murales du XVIe s., tests de nettoyage, sondages en recherches des peintures, 2008 (non publié, étude déposée à la DRAC Alsace et chez l'Architecte en chef C. Bottineau, 2BDM Paris).

15. Juliette Rollier-Hanselmann, « Remarques sur les techniques de la peinture murale à l'époque des Rolin », dans B. Maurice-Chabard (éd.), *La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, Picard, 1999, p. 297-303. *D'Ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, catalogue d'exposition, Dijon, 1992.

16. Marie-Pasquine Subes-Picot, « Peinture sur pierre : note sur la technique des peintures du XIIIe s. découvertes à la cathédrale d'Angers », *Revue de l'art*, nº 97, 1992, p. 85-94.

Fig. 13. Strasbourg (67), pharmacie du Cerf, médiéval, cycle du 1er étage (© Juliette Rollier-Hanselmann)

Peintures du premier étage – Cycle du psaume de David

Au premier étage se trouve une petite salle où est conservé un cycle peint illustrant le premier psaume biblique datant du XVIIe siècle, complété au XVIIe-XVIIIe siècle par un plafond orné de stucs en bas-relief représentant quatre figures allégoriques (la Foi, l'Église, la Prospérité et la Pureté ?).

Le cycle peint au premier étage (fig. 13) illustre le premier psaume biblique relatif aux dix commandements et aux œuvres de charité. Les huit tableaux s'étendent sur environ 6 mètres et sur une hauteur de 0,94 à 0,98 mètre. Les peintures ont été découvertes en 1881, cachées sous des enduits, ce qui explique qu'elles sont intégralement bûchées, mais nous ne savons rien des anciennes restaurations.

Le cycle commence sur le mur sud (trois sujets conservés, un panneau disparu) et se poursuit sur le mur nord (quatre sujets). Chacun des panneaux est accompagné d'un texte biblique en latin, placé en bas du cycle, en capitales romaines sur la paroi nord et en lettres gothiques sur la paroi sud. Dans certains tableaux, il y a également de grands cartouches ou des banderoles contenant du texte.

Moïse enseigne à un jeune homme (dim. L. 1,26 × H. 0,96 m)

En bas du tableau se trouve l'inscription *Beatus Vir* en lettres gothiques, tandis que le jeune homme est surmonté d'un cartouche où on lit INOCEN(TIA). La scène se déroule sur un fond de paysage, légèrement vallonné, avec un décor d'arbres.

Panneau des vices (meurtre, vol, idolâtrie) (dim. L. 1,55 × H. 0,98 m)

Ce tableau regroupe trois vices et illustre une partie des commandements de Moïse. À gauche, un personnage transperce de sa lance un homme couché à terre (« Tu ne commettras pas de meurtre »). Au fond, des voleurs sortent leur butin d'une maison (« Tu ne commettras pas de vol »). À droite, un jeune homme est prosterné devant une statue de dieu païen (« Tu ne te prosterneras pas devant de faux-dieux) ». L'inscription est celle-ci : *Qui non abiit in consilio impiorum*

Une porte ouverte au XVIIIe siècle a fait disparaître un tableau.

L'usurier et le fou (dim. L. 1,18 × H. 0,98 m.)

À gauche l'usurier, assis devant une table, reçoit deux paysans qui négocient. L'épisode renvoie au commandement qui dit : « Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain ». À droite deux ecclésiastiques catholiques, reconnaissables à leurs vêtements, suivent la fausse voie montrée par un fou. L'inscription est : *et in cathedra pestilentie non sedit* (qui ne s'assied point au banc des moqueurs). Banderole : AGNEGATIO.

Une ancienne porte semble avoir été transformée en niche du côté sud et au nord se trouve une niche surmontée d'une grande coquille en stuc. Un poêle était installé à cet endroit et permettait de chauffer la pièce.

Méditation et prière (dim. L. 0,87 × H. 0,98 m)

En avant-plan se trouve un bourgeois richement vêtu, faisant la lecture à un homme simple, assis sur un blanc.

Au fond, deux hommes sont à genoux devant un feu de sacrifice dont la fumée symbolise la prière. L'inscription dit ceci : *sed in lege Domini voluntas eius et in lege eius meditabitur die ac nocte.*

Hommes-arbres et œuvres de miséricorde (dim. L. 0,87 × H. 0,98 m)

L'illustration des hommes-arbres correspond probablement au passage du psaume : « Il est comme un arbre planté près des ruisseaux qui donne son fruit en son temps ». Un mendiant est assis au pied des arbres, tandis qu'au fond, on voit la distribution de nourriture aux pauvres, l'habillement d'un homme nu et l'hébergement d'étrangers en voyage. L'inscription est la suivante : *Et erit tanquam lignum plantatum iugsta rivulos aquarum quod fructum suum dabit in tempore suo.*

Les pieux et les impies (dim. L. 0,87 et 0,93 × H. 0,98 m)

L'homme juste est assis en prière devant un rocher contre lequel est accrochée une banderole avec l'inscription SPES. Le paysage montre la prospérité, avec des animaux domestiques bien nourris, la vigne pleine de grappes, des champs florissants et un vaisseau qui arrive dans le port. Cette scène de félicité s'oppose à la punition des méchants illustrée à droite où ils sont pendus, décapités, battus.

Au-dessus de la scène de l'homme pieux, dans les cieux, s'annonce le Jugement dernier, avec des hommes nus chevauchant des diables ailés et d'autres enroulés dans leur queue. Le Christ-Juge se tient dans le ciel et préside au Jugement dernier. Un ange, planant, guide vers la gauche les Bienheureux. À droite les damnés sont précipités dans le gouffre de l'enfer (gueule de monstre). Dans les cieux, se poursuit le vol des démons amenant les méchants.

Inscription à gauche : *Et folium eius non defluet et omnia quecumque faciet prosperabuntur, non sic impii non sic sed tanquam pulvis quem proicit ventus a facie terroe.*

Inscription à droite : *Ideo non resurgunt impii in iudicio neque peccatores in consilio iustorum, quoniam novit Dominus viam iustorum et iter impiorum peribit.*

Si la découverte du cycle peint remonte à 1881, il faut attendre 1935 pour voir la première publication par Paul Lechten (1892-1946) qui pense que les peintures ont été réalisées pour un prédicant protestant vers 1540[17]. En effet, la cathédrale a servi de 1525 à 1550 au nouveau culte, avant d'être rendue au culte catholique à la suite du traité d'Illkirch, 1681, ce qui expliquerait que les impies ou méchants soient représentés sous les traits d'ecclésiastiques ou de religieux catholiques (scènes 2 et 4) ; les personnages étudiant les Écritures saintes portent des vêtements laïques (scène 5).

Pour Lechten, la pièce a dû être une chambre d'apparat d'un presbytère, ce que semble confirmer le plafond en stuc du XVIIe siècle avec les allégories féminines de la Foi, l'Église et la Prospérité. Lorsque la cathédrale redevint catholique, la maison perdit sa fonction de presbytère et fut rachetée par un certain Spielmann.

En 2007, une étude iconographique de Liliane Châtelet-Lange[18] attribue les peintures au peintre David Kandel (1520/30-1592/96) qui aurait réalisé la commande vers 1572. Selon son hypothèse, le commanditaire serait l'apothicaire Martin Breun, qui acquit la maison attenante à la pharmacie. Il fit alors appel au peintre Kandel pour décorer une petite pièce du premier étage, servant probablement de bibliothèque et de cabinet d'étude. En effet, dans la troisième scène, celle de l'usurier et du fou, L. Châtelet-Lange pense que les deux ecclésiastiques catholiques (à droite), reconnaissables à leurs vêtements, suivent la fausse voie montrée par un fou. L'historienne estime que ce tableau contient une intention polémique évidente qui s'explique par le fait que l'apothicaire Breun était de confession protestante. L'épisode renvoie probablement au quatrième commandement : « Tu n'invoqueras pas le nom du Seigneur, ton Dieu… pour tromper ».

Actuellement, les peintures sont fortement obscurcies par la présence d'un vernis bruni, de poussières incrustées et de retouches assombries. Notre étude et nos tests de nettoyage indiquent qu'à l'origine, les peintures ont été réalisées en grisaille, selon une technique à la détrempe, d'aspect mat, avec quelques rehauts rouges et verts par endroits.

Dans la documentation du Service de l'Inventaire, nous avons trouvé trois séries de photographies qui permettent d'évaluer le rythme de dégradation des peintures depuis un siècle. Les photographies datant de 1906 et 1934 (Archives départementales) montrent un excellent état des peintures, avec de nombreux éléments encore bien visibles (contours des personnages, détails des visages et des paysages). Les ragréages semblent déjà présents, ce qui sous-entend également des retouches peut être dues à Leo Schnug qui travailla au rez-de-chaussée en 1905.

Les photographies de l'Inventaire régional (1998) montrent des peintures déjà nettement plus pâles, et de nombreux détails qui se sont estompés. Les peintures sont moins nettes, avec des contours flous, et semblent avoir perdu des traits. Les ragréages et les retouches apparaissent clairement sur l'ensemble de la scène. Les repeints ont maintenant viré et sont plus sombres que l'original.

En 2007, Liliane Châtelet-Lange estimait qu'il s'agissait de peintures à l'huile, probablement en raison de l'aspect brillant du vernis de restauration. Nous constatons maintenant, grâce aux tests de nettoyage, qu'il s'agit d'une détrempe sur badigeon de chaux, dont l'aspect était mat à l'origine. Les tests de nettoyage montrent que la peinture est fortement obscurcie par un vernis oxydé, des dépôts de poussière et de suie (panneau 3). Des rehauts rouges sont visibles sur certains éléments (par exemple sur le piédestal du satyre), et des restes ténus de vert apparaissent localement dans les arbres (mur nord). Un nettoyage permettrait de mieux appréhender ce genre de détails.

Une campagne de relevés des altérations a été demandée par l'architecte en chef Christophe Bottineau, afin de

17. Paul Lechten, « Les peintures murales Renaissance et le plafond en stuc de la maison 10 place de la cathédrale à Strasbourg », *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace*, 28, 1937, p. 176-184.

18. Liliane Châtelet-Lange, « Straßburger Bürgerfrömmigkeit und der Maler David Kandel (1520/1530-1592/1596) », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2007, p. 7-28. Voir également : https://www.strasbourg.eu/documents/976405/1163507/0/1d6cf7a1-fcb8-f3c4-602c-76e71df66d8a.

délimiter les zones originales et les réfections. Nous avons ainsi réalisé des relevés à grandeur d'exécution sur film mélinex, siliconé sur une face, qui ont ensuite été reportés sur des calques polyester. Ils font état des deux principales altérations : les trous de bûchage (en rouge) et les repeints les plus visibles (en vert). Les limites des « jutages » de restauration sont parfois difficiles à déterminer. Une série de six prélèvements analysés par le Ciram (Pessac) ont permis d'identifier des matériaux et des pigments. Le dossier d'étude peut être consulté à la DRAC ou auprès de l'Architecte en chef.

Conclusion

Les travaux de rénovation approfondie de l'ancien couvent des Dominicains à Colmar ont permis de revisiter deux ensembles peints peu connus : le cycle de la Passion d'Urbain Hutter et des scènes en camaïeu gris (Baptême du Christ et saint Théodule). La restauration achevée en automne 2021 a visé à redonner une certaine lisibilité à ces peintures très abîmées par le temps.

Toujours à Colmar, la découverte d'une peinture civile dans une maison de la Grand-Rue témoigne de la décoration intérieure des habitats riches du début XVIIe siècle, avec un décor en trompe-l'œil architectural qui rappelle certaines compositions italiennes de la même époque.

À Strasbourg, c'est l'étude d'un cycle peint du XVIe siècle, illustrant des psaumes, qui peut mettre en lumière des débats théologiques de l'époque.

Pour citer cet article :
Juliette Rollier-Hanselmann, « Les peintures murales de l'ancien couvent des Dominicains de Colmar et de l'ancienne pharmacie du Cerf à Strasbourg », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 89-98.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/juliette_rollier_hanselmann/.

L'iconographie symbolique allemande des XVe-XVIe siècles et ses déploiements dans la peinture murale en Alsace : les thèmes eucharistiques

Didier Jugan

Chercheur indépendant, membre du GRPM

Résumé : Le sujet vise à aborder quelques-uns des thèmes iconographiques qui seront poussés à l'excès au XVe siècle dans des représentations très complexes pour réaffirmer des principes du dogme romain, la valorisation de Marie qui, par sa conception immaculée et sa fonction quasi-sacerdotale, vient racheter le genre humain compromis par la faute d'Ève, la présence matérielle du Christ dans l'Eucharistie, la réalité du Purgatoire et le principe des indulgences, autant de sujets portés chez les catholiques par les thèmes iconographiques de l'*Arbre aux deux fruits* (chapelle des Annonciades d'Haguenau), du *Moulin mystique* (Hohwiller, Niederbetschdorf) et de la *Messe de saint Grégoire* (chapelle des Annonciades, Ottmarsheim), sujets qui seront à la base de la contestation par les partisans de la Réformation.

Die symbolische deutsche Ikonografie des 15. und 16. Jahrhunderts und ihre Verbreitung in der elsässischen Wandmalerei: die Themen zur Eucharistie

Zusammenfassung: Der Beitrag analysiert einige Themen, die im 15. Jahrhundert in sehr komplexe Darstellungen eingebunden wurden, mit dem Ziel, die Prinzipien des römischen Glaubensdogmas, die Wertschätzung Mariens, die durch ihre unbefleckte Empfängnis und ihre fast priesterliche Funktion, die Menschheit von der Sünde Evas befreit, sowie die materielle Gegenwart Christi in der Eucharistie, die Realität des Fegefeuers und das Prinzip der Ablässe, erneut zu bekräftigen. Diese Aspekte werden bei den Katholiken in den ikonografischen Themen des Baumes mit zwei Früchten (Haguenau, Annuntiaten-Kapelle), der Hostienmühle (Hohwiller, Niederbetschdorf) und der Gregorsmesse (Annuntiaten-Kapelle, Ottmarsheim) ausgedrückt aber von den Anhängern der Reformation zur Grundlage für deren Anfechtung werden.

Le présent article prend appui sur l'étude des peintures murales de la chapelle des Annonciades à Haguenau comme point d'entrée pour une compréhension iconographique de quelques thèmes symboliques des XVe-XVIe siècles, centrés sur la représentation de l'Eucharistie, dont les occurrences sont principalement germaniques.

La chapelle des Annonciades et l'*Arbre de vie et de mort*

La chapelle Sainte-Catherine des Annonciades se situe dans le centre de la ville de Haguenau et fait partie d'un ancien couvent de la communauté des Repenties ou Pénitentes de sainte Marie-Madeleine. L'ordre est institué en 1227 par Grégoire IX, et leur mission est de remettre dans le droit chemin les filles publiques repenties. Le couvent initialement situé dans le quartier chaud de la ville est transféré vers 1473 intra-muros dans les murs du béguinage Gotfried Voigter Gotteshus[1]. En 1473-1474, la chapelle reçoit alors son décor mural. Il nous reste trois fragments du programme iconographique[2].

La peinture la plus emblématique est celle de l'*Arbre de vie et de mort* appelé encore *Arbre aux deux fruits*, située sur le mur sud, qui est malheureusement dans un état lacunaire, surtout dans sa partie supérieure (fig. 1). La partie basse est constituée d'un ensemble de personnages se dressant de part et d'autre du tronc d'un arbre, en position centrale (fig. 15).

1. Toutes les informations générales sur les Annonciades viennent de l'article de Lauriane Meyer, « Les fresques de la chapelle des Annonciades », dans É. Clementz, C. Muller, R. Weibel (dir.), *1115-2015 Haguenau, 900 ans d'histoire*, Illkirch, Société d'histoire et d'archéologie d'Haguenau, 2015, p. 89-105.

2. Dates inscrites sur les peintures : 1473 pour *l'arbre de vie et de mort*, 1474 pour *la Messe de saint Grégoire*.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 99-111

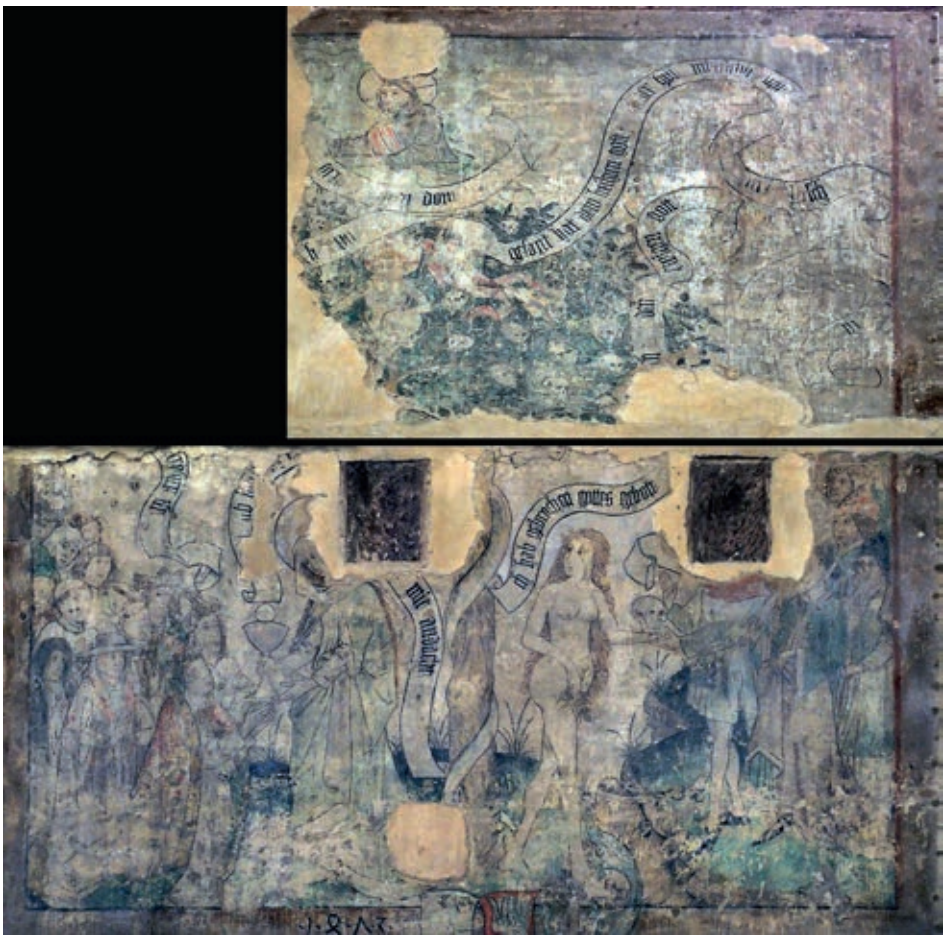

*Fig. 1. Haguenau (67), chapelle des Annonciades, mur sud : l'*Arbre de vie et de mort *(© Ernest Muller).*

D'un côté de l'arbre, à droite pour qui fait face à la peinture, Ève, la tête tournée vers l'arbre, mais le corps vers l'extérieur, cache sa nudité de sa main droite. Elle tient, dans sa main gauche, un crâne, figure de la mort, qu'elle présente comme héritage à sa descendance constituée d'un groupe de moins d'une dizaine de personnages sans caractérisation très précise[3]. De l'autre côté de l'arbre, la Vierge a en main un calice avec une hostie qu'elle offre à une population chrétienne bien structurée et menée par sa hiérarchie : le pape et l'empereur, un cardinal, un évêque et un roi, puis un clerc tonsuré et d'autres personnages.

Le haut de la peinture se poursuit par la cime de l'arbre, mais la partie gauche a pratiquement disparu. La partie droite comporte plusieurs crânes émergeant d'un feuillage vert, comme des fruits mortifères dans un environnement verdoyant. On comprend bien sûr que l'arbre est celui de la connaissance du bien et du mal, l'arbre du péché d'Adam et Ève qui les entraîna, eux et leur descendance, vers la mort. Mais dans le même arbre est représenté le Christ, en partie basse, tenant un objet cylindrique et un étendard, alors qu'un peu plus haut Dieu le père porte aussi le nimbe crucifère.

La présence du Christ sur le même arbre que celui du péché d'Adam nécessite d'être précisée. Du point de vue du dogme : la faute d'Adam l'a entraîné vers la mort. L'infinie bonté de Dieu justifie l'envoi de son fils, le Christ, pour racheter l'humanité. Mais le Moyen Âge a tenté d'établir des ponts supplémentaires entre l'Ancien et le Nouveau Testament par des liens complémentaires ; ainsi la légende du bois de la croix, texte apocryphe rapporté par Jacques de Voragine (vers 1228-1298)[4], permet de comprendre l'unicité d'un arbre qui porte la mort et la vie éternelle : pressé par Adam, mourant, de se rendre au Paradis pour qu'on lui accorde miséricorde, Seth, son fils, en rapporte un rameau de l'arbre du péché, qui permettra à Adam d'être sauvé : planté sur la tombe d'Adam, le rameau devient un arbre qui traverse toutes les périodes bibliques, et dont le bois resurgit du fond de la piscine de Bethesda aux temps christiques. Il servira à faire la croix sur lequel le Christ sera crucifié, et les paroles de l'ange à Seth seront exaucées : Adam sera sauvé quand le bois produira un fruit (le Christ est le fruit de la croix). Un arbre unique sert à juxtaposer la faute et la rédemption. Diebold Lauber (actif entre 1427 et 1471), peintre de Haguenau de la fin du xve siècle, a illustré par des dessins cette légende de la croix, dans un manuscrit de la *Vita Adae et Evae* conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne[5].

D'autres légendes apocryphes donnent certains détails : après le péché d'Adam, l'arbre de la connaissance du bien et

3. Des lacunes empêchent d'en établir le nombre exact.

4. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, A. Boureau, M. Goullet (dir.), Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 363-365 (récit à partir de l'Évangile de Nicodème). Sur l'iconographie du sujet : Barbara Baert, *A heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in text and image*, Leiden-Boston, Brill, Cultures, beliefs and traditions, vol. 22, 2004.

5. Lutwin, *Vita Adae et Evae*, Vienne, Österreischiche Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2980. Voir Mary-Bess Halford, *Illustration and text in Lutwin's Eva und Adam, Codex Vindob. 2980*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, Göppinger Arbeiten zur Germanistik, n° 303, 1980.

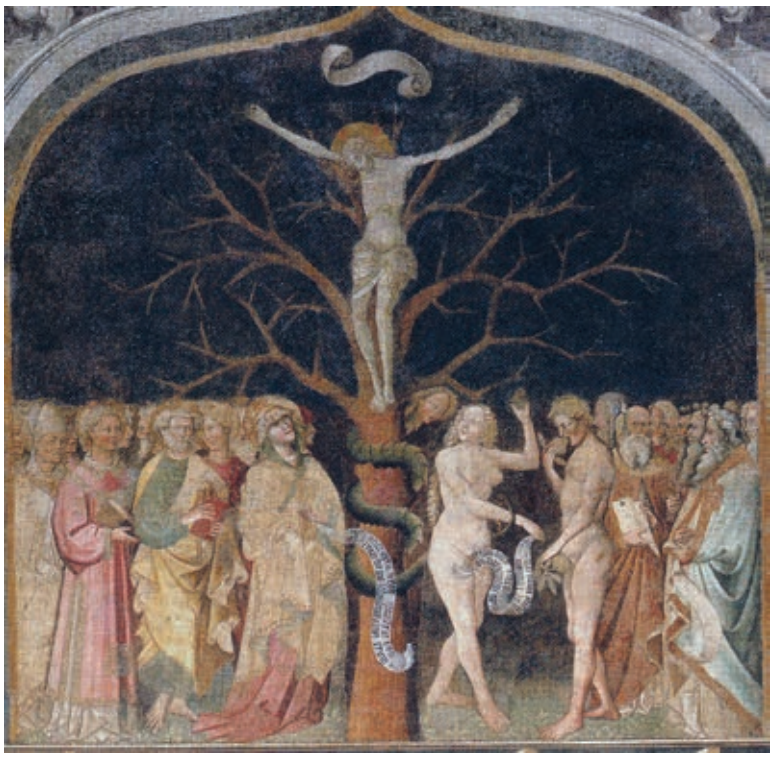

*Fig. 2. Bologne, basilique San Petronio, cappella Santa Croce, mur ouest : l'*Arbre sec *(© Didier Jugan).*

Fig. 3. Bologne, basilique San Petronio, cappella Santa Croce, mur est : la Croix vivante *(© Didier Jugan).*

du mal s'est asséché. Seth, au Paradis, en est le témoin[6]. Une des premières représentations de l'*Arbre de vie et de mort* au xve siècle, vers 1420 par Giovanni da Modena, sur une peinture murale de la basilique San Petronio de Bologne, est un arbre aux rameaux secs, sur lequel le Christ est crucifié (fig. 2) ; au pied de l'arbre, devant Adam et les prophètes, Ève, poussée par le démon qui s'enroule sur le tronc, cueille le fruit défendu. Un phylactère précise : *Per esum vanum destrui[tur] genus humanu[m]/vos moriemini qui[a] clausi ianua[m] celi* (« À cause d'une nourriture vaine, le genre humain a été détruit/Vous, vous mourrez parce que j'ai fermé les portes du ciel »). La Vierge, de l'autre côté de l'arbre, avec les apôtres, répond : *Resero n[unc] [a]et[h] era q[u]e[m^o^] vobis clauserat eva/per filium meum salvabo*

6. Un détail de la clôture du chœur de la cathédrale de Tolède (1376-1399) montre Seth découvrant l'arbre sec avec l'Enfant Jésus dans ses branches et les racines de l'arbre plongeant sur une gueule de Léviathan d'où sort l'âme d'Abel récemment tué par son frère. Voir Marlène Delsouiller, « Images de l'arbre sans feuilles des cathédrales de Tolède et de Barcelone (xive-xve siècles) » dans V. Fasseur, D. James-Raoul, J.-R. Valette (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 85-99.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 99-111

quemlibet reum (« Je rends accessibles maintenant les cieux qu'Ève avait fermés/grâce à mon fils, je sauverai n'importe quel coupable »)[7]. À San Petronio, dans la *cappella dei Dieci di Balia*, la peinture fait face à une autre, la *Croix vivante* (fig. 3), dans un lien sur lequel nous reviendrons dans cet article.

Marie nouvelle Ève

Un autre mode de représentation du sujet consiste à séparer les deux arbres (l'arbre donnant la mort avec Ève, celui donnant la vie avec Marie), ce qui est plus proche des écrits canoniques puisque la Genèse parle d'un deuxième arbre, l'arbre de vie, que des chérubins protègent avec une épée de feu, le rendant inaccessible à Adam et Ève chassés du Paradis et à leur descendance. C'est ce mode iconographique qui est utilisé sur un folio d'un manuscrit de la bibliothèque d'Iéna (fig. 4). Il illustre une première fonction du sujet : Marie, considérée comme la nouvelle Ève à l'image du Christ, nouvel Adam. Elle marque la différence de nature entre Ève la pécheresse et Marie pleine de grâce. La miniature d'Iéna (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, U4, f. 29v), dans un missel bourguignon pour l'empereur Maximilien (1513-1515), accompagne un hymne du compositeur Pierre de la Rue (vers 1460-1518) fait en l'honneur de l'Immaculée Conception (*Misa conceptio tua*). Le concept d'Immaculée Conception traverse l'histoire du Moyen Âge[8] : les Franciscains pensent que Marie a été conçue hors rapport sexuel, par un baiser entre Anne et Joachim, ses parents, à la Porte dorée, alors que les Dominicains considèrent qu'elle est une femme maculée, ayant eu la tache originelle comme les autres hommes et femmes. On a donc ici une Marie de la pensée immaculiste. Il est significatif de voir ce que dit le phylactère à propos d'Ève : *Eva si quidem t[amquam arbor letifera [pro]duxit fructus malos/co[n]cupiscentia[m] secu[n]du[m] carnis originale peccatu[m]* (« De même que l'arbre porteur de mort a produit des fruits funestes/ainsi Ève a produit la concupiscence comme conséquence du péché originel »)[9]. C'est sous l'angle de la concupiscence, à l'inclination aux plaisirs sexuels qu'Ève s'oppose à Marie, née hors du péché de chair. À remarquer, le serpent démoniaque, qui incite à la désobéissance et a joué un rôle de tentateur. Il est en mouvement ascendant vers Ève, alors que dans l'arbre de vie, il s'écroule à terre, et selon l'expression issue de la Genèse (3, 15), va être écrasé sous le talon de la Vierge.

Si l'on revient à la chapelle des Annonciades, cette fonction d'opposition, dans la relation au sexe, entre Eve et Marie, est tout à fait éclairante pour l'éducation d'anciennes prostituées repenties. Une autre peinture murale, très abîmée, de cet édifice va dans le même sens : le *Noli me tangere*, rencontre du Christ avec Marie Madeleine, femme dont la vie dissolue a été transformée par l'influence du Christ.

Fig. 4. Missel bourguignon pour l'empereur Maximilien, *Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, U4, f. 29v (© Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek).*

La fonction eucharistique et le *Lauda Sion*

Unedeuxième fonction est dévolue au thème iconographique : la fonction eucharistique. Sur la peinture murale des Annonciades, Marie tient en main le calice sur lequel on voit l'hostie qu'elle va donner en communion, en offrande à la communauté des chrétiens. Le folio d'un manuscrit, le *missel de Salzbourg* (1478-1489), réalisé pour l'évêque Bernhard von Rohr, conservé à Munich (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15708-15712, f. 60v) et illustré par Berthold Furtmeyr, va dans ce sens (fig. 5). On y voit Ève cueillant la pomme et la donnant à l'humanité mortelle. Un crâne dans l'arbre et la mort allégorique viennent renforcer la face sombre de l'arbre. De l'autre côté, Marie cueille l'hostie dans ce même arbre où est présente la figure christique. Ayant une véritable fonction sacerdotale, elle donne même l'hostie, la communion, à une population protégée par un ange : c'est bien sûr un sommet dans le culte fait à Marie en cette fin du Moyen Âge. L'illustration accompagne sur la page suivante le *Lauda Sion*, un texte de Thomas d'Aquin, écrit autour de 1264 pour la messe de la Fête-Dieu à partir d'une séquence musicale grégorienne attribuée à Adam de Saint-Victor. Le dominicain y donne un enseignement fondé sur le dogme de la transsubstantiation, c'est-à-dire la vraie présence du Christ dans

7. Voir Daniele Benati, Massimo Medica (dir.), *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di San Petronio*, Milan, Silvana Editoriale, 2014.

8. Marielle Lamy, *L'Immaculée Conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (xiie-xve siècles)*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2000.

9. Sur le manuscrit, voir Bonnie J. Blackburn, « Messages in miniature: pictorial programme and theological implications in the Alamire choirbooks », dans B. Bouckaert, E. Schreurs (dir.), *The burgundian-Habsburg court complex of music manuscripts (1500-1535) at the workshop of Petrus Alamire*, Louvain, Alamire foundation, 2003, p. 161-184.

Fig. 5. Salzburger Missale, *Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15708-15712, f. 60v. (© Munich, Bayerische Staatsbibliothek).*

l'hostie[10]. Les textes des phylactères de la miniature sont tirés du *Lauda Sion*[11] :

L'ange : *Ecce panis angeloru[m] factus cibus viat[orum]* (« Voici le pain des anges qui est la nourriture des voyageurs – ou des pèlerins »).

La mort : *Mors est mal[is], vita bonis inde* (« La mort est le mal aussi la vie est le bien »).

Ce sont des vers du *Lauda Sion*, que l'on retrouve, sur les peintures murales de la chapelle Saint-Martin, dite Burnkirch à Illfurth (xve siècle), dans les phylactères tenus par les anges (entourant un trône de grâce), à côté de l'armoire eucharistique (1455) ; l'ange du bas à gauche : *Ecce panis angelorum factus cibus viatorum* (« Voici le pain des anges qui est la nourriture des voyageurs »), et celui de droite : *Vere panis filiorum non mittendus canibus* (« Vrai pain pour les fils – de Dieu –, à ne pas jeter aux chiens »).

L'armoire eucharistique, appelée aussi custode ou sacraire (l'ancêtre du tabernacle), est souvent un petit placard mural dont la fonction est de conserver les hosties consacrées (ce qu'on appelle la réserve eucharistique), donc, du point de vue du dogme, le corps du Christ. Son importance doctrinaire justifie qu'elle est parfois magnifiée, en Alsace et plus généralement dans l'espace germanique de la fin du Moyen Âge, par une réalisation architecturale conséquente ou bien intégrée dans un ensemble de peintures murales relatives à l'Eucharistie.

Dans la chapelle Saint-Michel de Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr), à côté d'un cycle de la vie de sainte Marguerite, se tient une grande composition (1521), sur le mur nord du chœur, entourant le sacraire, avec la *Tombée de la manne* qui nourrit la population d'Israël (fig. 6). La manne y est ronde et blanche comme une hostie, pour bien marquer le lien de la nourriture céleste avec le Nouveau Testament et son rôle de préfiguration de l'Eucharistie. À droite du sacraire, le sang du Christ alimente la communion donnée par les anges aux fidèles (fig. 7). C'est donc une seconde allusion alsacienne au *Lauda Sion* et au pain des anges.

10. Sur le sujet, voir également l'ancien retable de l'église de Weiterswiller : Paul Perdrizet, « Le retable de Weiterswiller », *Archives alsaciennes de l'histoire de l'art*, vol. 2, 1923, p. 51-64.

11. D'autres vers du *Lauda Sion* sont clairs sur le dogme, condition du salut : *Docti sacris institutis panem, vinum in salutis consecramus hostiam/Dogma datur christianis quod in carnem transit panis, et vinum in sanguinem/Quod non capis, quod non vides, animosa firmat fides, praeter rerum ordinem* (« Instruits par les saints préceptes, nous consacrons le pain et le vin, en offrande sacrificielle pour le salut./Ce dogme est donné aux chrétiens : le pain se change en chair et le vin en sang./Ce que tu ne comprends pas ni ne vois, une ferme foi te l'assure, hors de l'ordre naturel »).

Fig. 6. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel, mur nord du chœur : Tombée de la manne et Eucharistie (© Didier Jugan).

Fig. 7. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel, mur nord du chœur : Eucharistie (détail) (© Didier Jugan).

Transsubstantiation et *Messe de saint Grégoire*

À la chapelle des Annonciades de Haguenau, les deux fonctions repérées de *l'arbre aux deux fruits* trouvent des points d'ancrage. La thématique de la transsubstantiation est renforcée par une peinture murale complémentaire, la *Messe de saint Grégoire*, sur le mur nord, qui n'est plus visible, cachée par la tribune de l'orgue, mais dont une photo d'archive donne un aperçu partiel. Sous la messe se trouve un texte qui informe que prier devant cette image permettra d'obtenir des indulgences, c'est-à-dire des réductions du temps passé au Purgatoire pour celui qui s'y emploiera (fig. 8).

Mais avant d'y faire allusion, il importe de comprendre ce qu'est la *Messe de saint Grégoire* sur un exemple un peu plus lisible. La peinture murale de l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Ottmarsheim (fin xve s.) nous permet de visualiser beaucoup mieux le miracle (fig. 9). Le Christ apparaît à saint Grégoire au moment où il célèbre la messe. La scène est décrite par Jean Diacre au ixe siècle : le pape Grégoire célèbre la messe lorsqu'une femme se met à rire pendant la communion, déclarant à son compagnon qu'elle ne croit pas en la présence réelle du Christ dans l'hostie. Aussitôt, après la prière de Grégoire, l'hostie se transforme en un doigt sanglant. Plus tardivement cet *exemplum* a évolué : le doute sur la vraie présence du Christ vient d'un assistant du pape, et le Christ descend sur l'autel, avec les stigmates et entouré des instruments de la Passion. C'est ce qu'on voit sur la plupart des œuvres du xve et du xvie siècle. C'est une représentation habituelle dans toute l'Europe catholique du xve siècle.

Ce qui est moins fréquent, et qu'on retrouve beaucoup dans la zone germanique, c'est le lien entre la messe de saint Grégoire et l'adoucissement des peines du Purgatoire[12]. Ce pouvoir du saint est lié à une légende : au temps de l'Empire romain, une veuve dont le fils a été assassiné, demande réparation à Trajan. L'empereur punit les coupables. On dit que Grégoire, traversant le forum de Trajan, se serait ému de cette histoire, et aurait libéré Trajan des peines infernales[13]. L'idée sous-jacente est la suivante : dire des prières, faire célébrer des messes pour les morts peut favoriser celui qui s'y emploie dans son devenir (don d'indulgences), et aussi être efficace pour sortir les morts

12. Le tableau d'Enguerrand Quarton à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon est bien connu. Des retables catalans de la région de Valence associent également messe de saint Grégoire et libération du Purgatoire. Dans les tableaux allemands, c'est en général, sur un côté de la représentation de la messe, au moment de l'Élévation, qu'on aperçoit des âmes monter au ciel ou bénéficier d'un *rafraîchissement* à partir d'un filet de sang tombant du calice de l'autel (Cologne, St. Kunibert ; Soest, St. Maria zur Wiese ; Lippstadt, St. Nicolai ; Nideggen, St Johann Bapt. ; Tungerloh, St Antonius ; Lübeck, Sankt Annen Museum, retable Henning van der Heide…). Dans le même esprit, l'iconographie a été jusqu'à associer, sur une peinture murale du Sud-Tyrol, dans l'église de Dietenheim, la messe de saint Grégoire au miracle de sainte Odile, patronne de l'Alsace, qui par ses prières fit sortir son père du Purgatoire. La prière, l'offrande de la messe et les œuvres de charité sont autant d'actions bénéfiques aux âmes du Purgatoire dans l'esprit chrétien d'avant la Réformation.

13. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, *op. cit.*, p. 237.

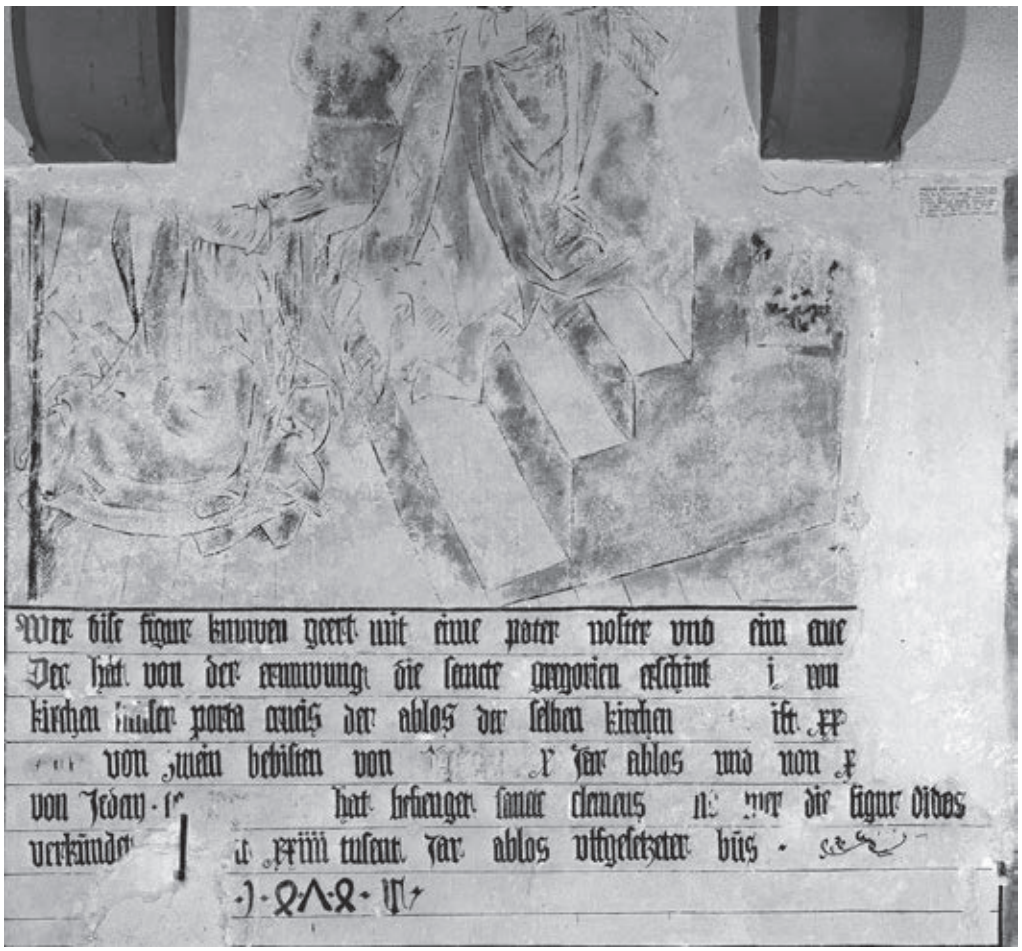

Fig. 8. Haguenau (67), chapelle des Annonciades, mur nord : la Messe de saint Grégoire *(© Région Grand Est, service de l'Inventaire).*

Fig. 9. Ottmarsheim (68), église, déambulatoire sud-ouest : la Messe de saint Grégoire *(© Didier Jugan).*

du Purgatoire. La représentation de Haguenau associait le miracle de l'apparition du Christ à Grégoire à Rome dans la basilique Sainte-Croix de Jérusalem (*Porta crucis*), et l'importance particulière de cette image reproduite, image sainte qui a pouvoir d'accorder des indulgences, une réduction de peines au Purgatoire, à celui qui prie devant elle[14].

Les mots dans la peinture

Un des points délicats dans *l'arbre de vie* de Haguenau est la transcription des phylactères en allemand, demeurés dans un état lacunaire. Dans les représentations identiques — par exemple, les cas de Bologne, d'Iéna et de Munich — c'est plutôt le latin qui est utilisé. Il faut faire un voyage de quelque 600 km dans l'église rurale de Klerant (Sud-Tyrol) près de Brixen pour retrouver une représentation de l'arbre aux deux fruits en langue vernaculaire. Les textes prononcés par Ève et Marie permettent de comprendre ceux de la chapelle des Annonciades.

14. Texte de Haguenau (Je remercie Ilona Hans-Collas pour l'aide à la transcription.) : *Wer dise Figur knuwen geert mit eime pater noster und eim ave [maria]/Der hat von der ernuwung die sancte gregorien erschint ..i. Ron […]./kirchen hinter porta crucis der ablos der selben kirchen […] ist XX […]/[…] von zwein bebisten von […] X jar ablos und von X […]/von jedem - hat beheuget sancte Clemens ns mer die figur didas/verkundet […]it XXIIII tusent jar ablos utfgesetzeter būs/1474* (« Celui qui, agenouillé, honore cette figure avec un Pater noster et un Ave Maria celui-là a du renouvellement de ce qui est apparu à saint Grégoire à Rome/dans l'église en arrière de la Porta Crucis l'indulgence de la même église [qui] est de vingt… [mille années]/… [et] de deux papes de… années d'indulgence et de X…/de chaque… le pape saint Clément l'a attesté… la figure qui l'/annonce… vingt-quatre années d'indulgence [sur la] pénitence établie/1474 »). L'apparition du Christ à Grégoire a été reproduite sur un nombre important d'images qui y associent le texte accordant des indulgences sous des formes proches, multipliant des images au pouvoir eschatologique. Cette notion d'image sainte est à rapprocher de la diffusion des *vera icona*, l'image du Christ sur le voile de sainte Véronique. Voir aussi : Karl Heinz Göller, « Der Bildtypus *Imago Pietatis*: Form und Funktion in der darstellenden Kunst und in der Literatur des späten Mittelalters », dans M. Jurak (dir.), *Literature, Culture and Ethnicity. Studies on Medieval, Renaissance and Modern Litteratures*, Lubljana, Filozofska Fakulteta, 1992, p. 253-266.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 99-111

	Haguenau	Klerant
Ève	*Ich hab gebrochen gottes gebott… … ch den ewigen Dott* Une nuance dans la phrase (« …[je vous donne] la mort éternelle »)	*Ich han geprochen got gebott darumb gib ich euch den piterleichtin tot* (« J'ai enfreint le commandement de Dieu, c'est pourquoi je vous donne une mort amère »)
Marie	*…mit andacht*	*Sünder ich hann dich wider pracht. empfahet die speis mit andacht* (« Pêcheur je t'ai récupéré ; reçois la nourriture avec dévotion »)

À Haguenau, la partie haute de la peinture présente des phylactères avec les paroles de Dieu le Père et celles du Christ, mais les lacunes et l'absence d'équivalent ne permettent pas de comprendre leur message avec cohérence[15]. Il est à noter que le cycle eucharistique de l'église de Klerant comprend, en plus des *arbres de vie et de mort*, une *Messe de saint Grégoire* et une *Tombée de la manne*, preuve s'il en est de la proximité de ces thèmes iconographiques. Les peintures ont été réalisées vers 1474 sans doute sous l'influence du théologien rhénan, Nicolas de Cues (1401-1464), devenu évêque de Brixen à partir de 1450. Son parcours l'a mené de Cues sur les bords de la Moselle, où il est né en 1401, à l'université de Heidelberg (en 1416), puis de Padoue (de 1417 à 1424) à peu près à l'époque de la réalisation de la peinture de Bologne (vers 1420). Le sujet iconographique n'est cependant pas né de la pensée du Cusain, car le thème existe dès le XIVe en Europe de l'Est mais le philosophe rhénan a sûrement influencé son déploiement dans le Sud-Tyrol car, comme Leo Andergassen l'a démontré, on retrouve dans les sermons du prédicateur des allusions au thème des peintures de Klerant[16].

Fig. 10. Mondovi, chapelle de la Sainte-Croix, mur du chœur : la Croix vivante *(© Didier Jugan).*

Ancienne loi et nouvelle loi : la *Croix vivante*

Comme on l'a vu dans la peinture murale de l'*arbre de vie et de mort* de Haguenau, derrière Marie, c'est la communauté chrétienne organisée avec ses élites civiles et religieuses qui est agenouillée avec dévotion devant la mère de Dieu. Derrière Ève, c'est une population sans structure, nullement marquée par la religion (elle est debout), plus molle et plus portée à suivre Ève dans le péché, une population contemporaine restée dans l'erreur. Le but est d'indiquer aux jeunes prostituées repenties le chemin à suivre.

Dans d'autres représentations, on visualise clairement, derrière Ève, le peuple juif reconnaissable par le chapeau des rabbins[17]. C'est une allusion aux temps bibliques depuis la faute originelle, ceux de l'Ancien Testament, Ève s'adressant aux juifs avant la venue du Christ et le message chrétien. Dans ce contexte de l'opposition entre le christianisme et l'ancienne loi, les arbres du bien et du mal vont s'intégrer dans un autre sujet iconographique, qu'on appelle la *Croix vivante*, présent à Bologne où il était associé à *l'Arbre de vie*.

La *Croix vivante* est une image Christo-centrée où chacun des côtés de la croix est muni d'un bras. Sur la peinture murale de la chapelle Sainte-Croix de Mondovi dans le Piémont (fig. 10 ; vers 1470), à la droite du Christ, un bras couronne l'Église chrétienne (*Ecclesia*), une figure assimilable à la Vierge, portant une oriflamme et une église-sanctuaire.

De l'autre côté, une main assassine la Synagogue (*Sinagoga*) qui, au sens chrétien, est dépassée par la nouvelle alliance. La Synagogue n'est plus guidée : elle chevauche une bique qui ne la mène nulle part car sa tête est tranchée, et elle la tient, inutilement, dans sa propre main[18]. Si l'on retrouve la thématique des *arbres de vie et de mort*, le sujet devient annexe, et Ève et Marie ne sont donc plus le point central de l'image : Ève, tenant un crâne, est placée, avec l'arbre du mal, au second plan, derrière la Synagogue ; Marie est derrière l'*Ecclesia* avec l'arbre du bien. Le troisième bras, en haut de la croix, ouvre la porte du Paradis, ce qui est la fonction dévolue à la première venue du Christ. Un bras tenant un marteau est généralement présent en bas de la croix, qui vient casser les dents d'un Léviathan, les Limbes d'où sont libérés les prophètes qui ont précédé la venue du

15. Sous la représentation de Jésus, on distingue simplement « …gesagt dem heiligen Gott… ».

16. Leo Andergassen, « Quasi solus Christus. Christozentrik in der Brixner Kunst der Cusanuszeit », dans J. Ernesti, M. Lintner, M. Moling (dir.), *Weltereignis Reformation, Anstösse und Auswirkungen/ Evento Riforma. Impulsi e sviluppi*, (*Brixner Theologisches Jahrbuch*, 2016), Brixen, Innsbruck, Verlag A. Weger, Tyrolia Verlag, 2017, p. 51-75.

17. Deux exemples : sur une enluminure de Johannes von Zittau, vers 1420 (Wrocław, bibl. municipale, ms. 1006, f. 3v) et sur une gravure du Maître de Bâle, 1465 (Berne, Burgerbibliothek, Cod. Hist. Helv. X50, f. 185).

18. L'iconographie d'une Crucifixion associant l'*Ecclesia* et la *Synagoga*, dans cette logique de dépassement, existait dès le XIIe siècle dans l'*Hortus deliciarum*, manuscrit alsacien d'Herrade de Landsberg (réalisé entre 1159 et 1175), sujet amorcé dans le *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (vers 1120) avec la figure du Christ ressuscité entre l'Église et la Synagogue.

Christ. Du fait d'une lacune, cette scène est invisible dans la peinture de Mondovi, et il y a parfois, selon les sites, des variations sur le sujet.

Toute la problématique de la *Croix vivante* tourne autour de la Crucifixion, et les changements que provoque la venue du Christ dans les voies du salut : les limbes des patriarches sont vidés et l'accès au Paradis est ouvert, tout en donnant une importance particulière à l'Église chrétienne face à l'inutilité de la Synagogue[19]. L'importance de la faute et de la rédemption par l'Eucharistie est amenée par l'intégration, modeste, des arbres de mort et de vie au sujet principal, ou en privilégiant la célébration eucharistique par des scènes plus marquées[20]. Même si le thème de la *Croix vivante* est relativement complexe, ses premiers déploiements remontent au xive siècle et on peut se demander si la représentation, comme à Haguenau, d'un *Arbre* unique *du bien et du mal*, dont les premières illustrations qui nous sont parvenues ne sont pas antérieures au début du xve siècle, ne dérive pas du thème de la *Croix vivante* rompant avec la figure centrale du Christ en croix pour orienter la piété vers un culte marial spécifique.

Le *Moulin mystique*

Un dernier sujet iconographique en relation avec l'Eucharistie, la transsubstantiation et le rôle de l'Église chrétienne comme moteur pour réaliser la transformation dogmatique du pain en corps du Christ, est présent dans la peinture murale d'Alsace ; c'est le thème du *Moulin mystique*[21], que l'on retrouve dans les églises Saint-Jean-Baptiste de Hohwiller (1491 ; fig. 11) et de l'Assomption-de-la-Vierge de Niederbetschdorf (vers 1500 ; fig. 12), pas très loin de Haguenau. Ce sont de vastes compositions, malheureusement fort retouchées qui se positionnent sur tout un pan de mur, juste au-dessus de l'armoire eucharistique.

Une description générique du sujet avec peu de variantes, à partir du tableau conservé au musée d'Ulm, plus lisible, permet de comprendre son originalité (fig. 13 ; vers 1470) : le moulin, machine massive actionnée manuellement, domine les représentations. En haut, les quatre évangélistes, le plus souvent figurés comme des êtres humains, ayant chacun la tête correspondant à leur attribut du tétramorphe, déversent dans un vaste entonnoir, placé dans la partie supérieure du moulin, le grain de la Parole, le Verbe divin, substance des quatre livres canoniques du Nouveau Testament, contenue dans quatre sacs à farine. Le moulin est constitué de mécanismes à engrenages que, dans la partie médiane, les apôtres, à la manœuvre, contribuent à mettre en mouvement en tournant une longue manivelle. Dans la partie inférieure du moulin, ce sont généralement les quatre Pères de l'Église d'Occident qui recueillent dans un ciboire les hosties, souvent surmontées d'une figure de l'Enfant Jésus. Dans les deux représentations alsaciennes, fortement retouchées, le modèle n'est pas le même : à Betschdorf, deux évêques reçoivent le corps du Christ, et deux évêques donnent la Communion à un groupe de laïcs (dont deux rois) ; à Hohwiller, c'est un cardinal, un personnage tête nue et un moine qui donnent l'offrande aux fidèles, dont le premier est un évêque.

Fig. 11. Hohwiller (67), église, nef, mur nord : le Moulin mystique *(© Ernest Muller).*

Dans *le Moulin mystique*, c'est donc toute l'Église qui participe par l'intermédiaire de ses apôtres, de ses évangélistes, de ses exégètes et de ses prêtres, à la mise en œuvre du dogme, à la fabrication du miracle de la transsubstantiation et à la Communion des fidèles. Le moulin représente l'institution qui est animée par ses saints représentants.

19. Sur une interprétation de la *Croix vivante* comme sujet antisémite, voir Achim Timmermann, « The avanging crucifix : observations on the iconograp hy of Living Cross », *Gesta*, vol. 40, n° 2, 2001, p. 141-160.

20. Dans certaines *Croix vivante* sans représentation des deux arbres, la figure de l'*Ecclesia* est remplacée par une *Messe de saint Grégoire* ce qui renforce l'importance eucharistique du sujet (tableau d'Hans Fries à Fribourg, tympan de l'église Saint-Martin de Landshut). Sur la peinture murale de l'église Saint-Timothée-et-Saint-Apollinaire de Louppy-le-Château (Lorraine), la figure de l'*Ecclesia* est complétée par une scène de communion donnée par un pape. Voir Ilona Hans-Collas, « La peinture murale dans le Barrois au temps de René II : une richesse insoupçonnée et méconnue », dans J.-C. Blanchard et H. Schneider (éd.), *René II, lieutenant et duc de Bar 1473-1508*, *Annales de l'Est*, n° spécial, 2014, p. 313-345 ; Louppy-le-Château p. 340-344. À Mondovi, de part et d'autre de la *Croix vivante* avec les deux arbres, deux représentations de messe : celle de saint Grégoire et celle, a priori, de saint Bonaventure (référence au *Lignum vitae*).

21. C'est bien sûr le pendant d'un autre thème eucharistique plus connu, le Pressoir mystique, où le corps du Christ, pris en étau dans la presse, saigne sous la vis serrée par Dieu le père. Son sang est recueilli par des représentants de l'Église. Sur le sujet, voir Danièle Alexandre-Bidon (dir.), *Le pressoir mystique*, Actes du colloque de Recloses, 27 mai 1989, Paris, Cerf, 1990.

Fig. 12. Niederbetschdorf (67), église, nef, mur nord : le Moulin mystique *(© Ernest Muller).*

Fig. 13. Ulm, Ulmer Museum, inv. AV 2150 : le Moulin mystique *(© Ulm, Ulmer Museum).*

Historiographie allemande

Les sujets iconographiques présentés, *l'arbre* (ou *les arbres*) *de vie et de mort*, thème associé ou non à la *Croix vivante*, de même que le *Moulin mystique*, ne sont pas des inédits. Ils ont fait l'objet de deux publications majeures en allemand : *Das Lebende Kreuz*[22] par Robert L. Füglister et *Die Hostienmühlenbilder*[23] par Harald Rye-Clausen. Les auteurs ont chacun établi un corpus des œuvres qui les concernaient mais, dans les deux cas, les œuvres alsaciennes à la périphérie de la zone de déploiement, ont été ignorées par ces spécialistes, méconnaissance vraisemblablement liée aux frontières modernes. La poursuite de la recherche a permis ainsi d'actualiser ces corpus (xve-xvie siècles) et de remonter parfois à des origines plus anciennes. D'autres œuvres, et bien sûr nos sites alsaciens, peuvent être ajoutées aux corpus de base. Ainsi :

– Pour *l'arbre de vie et de mort*, les peintures murales de Haguenau et de la chapelle Santa-Maria Bevazza de Lignano (Vénétie), une miniature du livre d'heures de Catherine de Clèves (vers 1440, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.917/945, p. 139),

– Pour la *Croix vivante* associée aux *arbres de vie et de mort*, les peintures murales de l'abbaye cistercienne de Koprzywnica (Pologne) à la fin du xive siècle[24], celles de l'église Saint-Jean-Baptiste de Landasberg (Bavière), de la chapelle Santa Croce de Mondovi (Piémont), celle très lacunaire — il ne reste que les deux arbres — dans l'église Saint-Georges de Ptuj (Slovénie), ainsi qu'un tableau d'une collection privée à Gelsenkirchen (Allemagne) et une sculpture dans l'église Saint-Nicolas de Brzeg (Pologne),

– Pour le *Moulin mystique*, les peintures murales de Niederbetschdorf, de Hohwiller, de l'église de l'hôpital d'Allendorf-Bad Sooden (Nord-Hesse) des églises de Tremmen (Brandebourg) et de Deufringen (Bade-Wurtemberg), et la miniature d'un manuscrit du couvent Neuwerk des Ursulines d'Erfurt (Karlsruhe, Landesbibliothek, cod. St Peter perg.44, f. 8v).

La carte de l'annexe (avec la délimitation des évêchés autour de 1500) donne une bonne idée des déploiements de ces thèmes situés en presque totalité dans les limites de l'Empire germanique (fig. 14).

Conclusion

La peinture murale symbolique, relative aux représentations de l'Eucharistie, présente en Alsace des sujets communs à toute l'Europe chrétienne tels que la *Messe de saint Grégoire*, la préfiguration de *la Cène* par *la Récolte de la manne*, alors que d'autres épisodes souvent associés, comme *la Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* ou *le Retour de*

22. Robert L. Füglister, *Das Lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*, Einsiedeln, Zurich, Cologne, Benziger Verlag, 1964.

23. Harald Rye-Clausen, *Die Hostienmühlenbilder im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*, Stein-am-Rhein, Christiana-Verlag, 1981.

24. L'article de Barbara Dab-Kalinowska, « xiv – Wieczene malowidlo koprzzywnickie –-misterium biblijne i kosmologiczene », dans K. Kalinowski (dir.), *Artium quaestiones*, t. 1, 1979, p. 55-79, donne une datation fin xive siècle pour la peinture murale du monastère de Koprzywnica (Pologne) présentant l'*Arbre du bien et du mal* associé à une *Croix vivante*, ce qui en ferait la première représentation connue du sujet. À signaler, une autre *Croix vivante* du xive siècle dans l'église du Saint-Esprit de Zehra (Slovaquie) : la Vierge n'y est pas présente, mais seulement Adam et Ève près de l'arbre de la Croix.

Canaan, n'ont pas eu d'occurrence dans la peinture murale alsacienne. L'action des anges dans la distribution de la manne est déclinée aussi dans la Communion via *le Lauda Sion* et le pain des anges. L'Alsace est surtout marquée par les thèmes iconographiques allemands qui n'auront aucune porosité en France et dans l'Europe de l'Ouest : l'*Arbre du bien et du mal* où Marie, nouvelle Ève, donne la Communion, le corps du Christ son fils et le *Moulin mystique* où se manifeste l'importance de l'Église comme institution *faiseuse* de Transsubstantiation[25].

En cette fin du Moyen Âge, tous ces thèmes illustrés dans la peinture murale alsacienne sont ceux qui seront en débat à l'heure de la Réformation : la structure hiérarchisée de l'Église, l'importance de Marie dans le salut, la vraie présence du Christ dans l'hostie, l'existence du Purgatoire, la pratique des indulgences. L'iconographie et plus directement la peinture murale qui est un vecteur accessible au plus grand nombre participent à cette diffusion des idées et, par la preuve de l'image, à les rendre convaincantes.

25. En France, les œuvres du xiie siècle relatives au *Moulin allégorique*, un vitrail de Saint-Denis et le chapiteau de Vézelay, issues de la pensée de Suger, sur le renouvellement par le Nouveau Testament, et saint Paul des promesses de l'Ancien et de Moïse, ne peuvent être reliées directement au thème du *Moulin mystique* développé ici, sinon dans la même logique de la transmission de la parole de Dieu en une seule « église ». Le tableau du musée du Prado, de l'école de Van Eyck, la *Fontaine aux hosties*, sujet proche réalisé vers 1455-1459, vise au contraire, comme la *Croix vivante*, à marquer le Triomphe de l'Église et l'échec de la Synagogue par le corps du Christ.

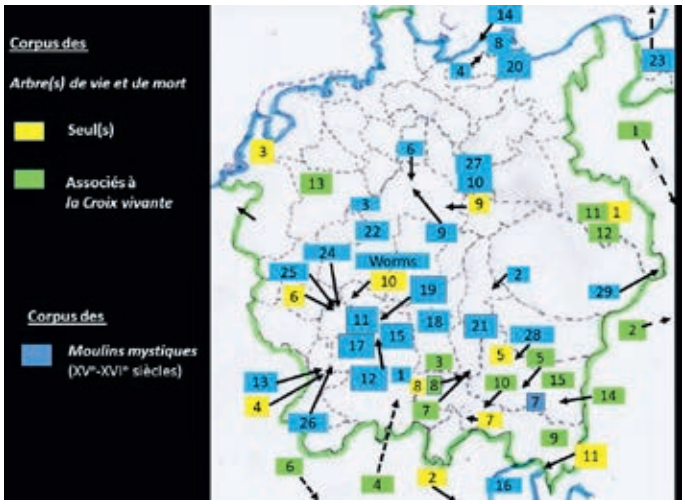

Fig. 14. Carte des déploiements.

ANNEXE : Corpus des œuvres par thématique

Les numéros des sites correspondent à ceux qui figurent sur la carte de déploiement de la fig. 14.

Arbre(s) du bien et du mal

1. Vers 1420, Wrocław (Pologne, Basse Silésie), bibliothèque municipale, ms. 1006, f. 3v, miniature de Johannes von Zittau.
2. Vers 1420, Bologne (Italie, Émilie Romagne), église San Petronio, peinture murale de Giovanni da Modena.
3. Vers 1440, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.917/945, p. 139, miniature du livre d'heures de Catherine de Clèves, réalisé à Utrecht ou Nimègue.
4. 1465, Berne (Suisse), Burgerbibliothek, Cod. Hist. helv. X50, f. 125, gravure provenant de Berne ou de Bâle.
5. Vers 1470, Munich (Allemagne, Bavière), Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010, f. 388, Salzburger Missale, miniature de Berthold Furtmeyr.
6. 1474, Haguenau (France, Alsace), chapelle des Annonciades, peinture murale.
7. Vers 1480, Klerant (Italie, Alto Adige), chapelle Sainte-Croix, peinture murale.
8. 1481, Munich (Allemagne, Bavière), Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710, f. 60v, Münchener Bibel, miniature de Berthold Furtmeyr.
9. 1513-1515, Iéna (Allemagne, Thuringe), Bibliothèque de l'université, Missel pour l'empereur Maximilien, 4, f. 29, miniature pour l'Office de l'Immaculée Conception.
10. 1516, Londres, British Museum (cote 1856,0209.253), feuille imprimée à Durlach, aujourd'hui quartier de Karlsruhe (Allemagne, Bade-Wurtemberg) par le frère Nicolas Keibs.
11. xvie siècle, Lignano (Italie, Vénétie), chapelle Santa Maria Bevazza, peinture murale.

Croix vivante avec les Arbres du bien et du mal

1. Fin du xive siècle, Koprzywnica (Pologne, Petite Pologne), monastère cistercien, peinture murale.
2. Fin du xive siècle, Zehra (Slovaquie, Kosice), église du Saint-Esprit, peinture murale. Absence de la Vierge ; Ève accompagnée d'Adam cueille la pomme sur l'arbre de la croix.
3. 1er quart du xve siècle, Landasberg près d'Haibach (Allemagne, Bavière), peinture murale.
4. Vers 1465, Pavie (Italie, Lombardie), museo civico, feuille imprimée d'origine allemande.
5. Vers 1470, Thörl-Maglern (Autriche, Carinthie), église paroissiale, peinture murale de Thomas von Villach.
6. Vers 1470, Mondovi (Italie, Piémont), chapelle de la Sainte-Croix, peinture murale.
7. Vers 1470, Wasserburg am Inn (Allemagne, Bavière), église Saint-Jacques, peinture murale sur la façade extérieure de l'église.
8. 1494-1497, Munich (Allemagne, Bavière), Bayerische Staatsbibliothek, deux miniatures d'un graduel (cote Clm 23041) aux f. 31v et f. 1811v, provenant du couvent des clarisses d'Anger (Munich).
9. xve siècle, Ptuj (Slovénie, Basse-Styrie), église Saint-Georges, peinture murale lacunaire.
10. 2e quart du xvie siècle, Bruneck (Italie, Sud-Tyrol), Hannesmühle, peinture murale sur la façade extérieure d'un moulin.
11. 1558, Wrocław (Pologne, Silésie), musée national, tableau d'épitaphe de Georga Mehla provenant de l'église de la Sainte-Croix de Wrocław.
12. 1570, Brzeg (Pologne, Silésie), église paroissiale Saint-Nicolas, sculpture.
13. Vers 1575, Gelsenkirchen (Allemagne, Rhénanie-du-Nord-Westphalie), collection privée, tableau (huile sur bois) d'origine allemande.
14. 1600, Göss (Autriche, Styrie), église Saint-André, peinture murale aujourd'hui disparue connue par une gravure conservée à Lauingen (Allemagne, Bavière).
15. Début xviie siècle, Sankt Lambrecht (Autriche, Styrie), abbaye bénédictine, tableau.

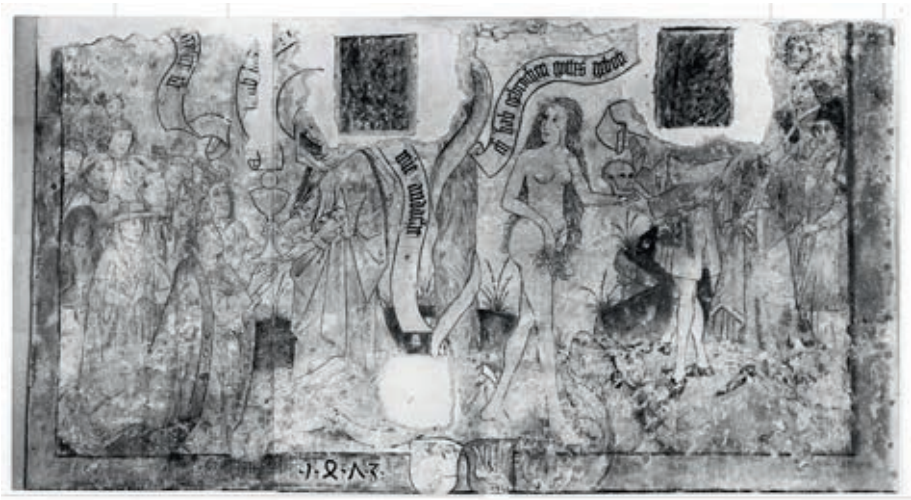

Fig. 15. Haguenau (67), chapelle des Annonciades, mur sud : l'Arbre de vie et de mort, partie basse (© Région Grand Est, service de l'Inventaire)

Moulin mystique

1. Vers 1400, Eriskirch (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église paroissiale Notre-Dame, peinture murale.
2. 1414, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Clm 8201, f. 37, dessin provenant d'un manuscrit du monastère bénédictin de Metten (Allemagne, Basse-Bavière).
3. 1er quart du xve siècle, Lucerne, Zentral- und Hochschulbibliothek, graduel, P 19 fol., f. 1, initiale historiée d'un manuscrit provenant de l'abbaye des cisterciennes de Gnadental (Suisse, Aargau).
4. 1er quart du xve siècle, Bad Doberan (Allemagne, Mecklembourg-Poméranie-Occidentale), monastère cistercien, panneau d'un retable.
5. Vers 1420, Tremmen (Allemagne, Brandebourg), église, peinture murale.
6. 1424, Hanovre, Niedersächsische Landesgalerie, Mus. no 182-184, tableau d'autel provenant de l'église franciscaine de Göttingen (Allemagne, Basse-Saxe),
7. 1434, Tamsweg (Autriche, Salzbourg), église de pèlerinage Saint-Léonard, vitrail.
8. 2e quart xve siècle, Tribsees (Allemagne, Mecklembourg-Poméranie-Occidentale), église d'un monastère cistercien, panneau de retable.
9. xve siècle, Bad Sooden-Allendorf (Allemagne, Hesse), chapelle de l'ancien hôpital sous le vocable du Saint-Esprit, peinture murale.
10. xve siècle, Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. St Peter perg. 44, f. 9, miniature d'un graduel provenant du couvent de femmes Neuwerk d'Erfurt (Allemagne, Thuringe).
11. Vers 1445, Loffenau (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église de la Sainte-Croix, peinture murale.
12. Vers 1450, Malmsheim (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église paroissiale, peinture murale.
13. Vers 1450, Berne (Suisse), collégiale Saint-Vincent, vitrail.
14. Vers 1450, Rostock (Allemagne, Mecklembourg-Poméranie-Occidentale), Kulturhistorisches Museum, tableau d'un retable de l'église du monastère des cisterciennes de la Sainte-Croix de Rostock.
15. 1454, Beinstein près de Waiblingen (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église paroissiale, peinture murale.
16. Vers 1466, Padoue (Italie, Vénétie), basilique Saint-Antoine, tableau d'autel aujourd'hui détruit, connu seulement par une copie esquissée (dessin) réalisée vers 1800.
17. Vers 1460-1480, Deufringen (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église Saint-Veit, peinture murale.
18. Vers 1470, Ulm (Allemagne, Bade-Wurtemberg), Ulmer Museum (prêt de la cathédrale d'Ertingen), panneau de retable venant d'un atelier d'Ulm.
19. Vers 1480, Mundelsheim (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église Saint Killian aujourd'hui chapelle de cimetière, peinture murale.
20. Vers 1480, Retschow (Allemagne, Mecklembourg-Poméranie-Occidentale), église paroissiale, peinture murale.
21. 1481, Nuremberg (Allemagne, Bavière), église Saint-Laurent, vitrail.
22. 2e moitié xve siècle, Steeg près de Bacharach (Allemagne, Rhénanie-Palatinat), église paroissiale autrefois Sainte-Anne, peinture murale.
23. 1487 ?, Gryta (Suède, Uppland), église paroissiale, peinture murale.
24. 1491, Hohwiller (France, Alsace), église Saint-Jean-Baptiste, peinture murale.
25. Vers 1500, Niederbetschdorf (France, Alsace), église de l'Assomption de la Vierge, peinture murale.
26. 1521, Berne, Staatsbibliothek, *Miscellanea Helvetica*, t. 1, H. XXII.112 et Zurich, Zentralbibliothek, Zwingli, 106 b 1, gravure d'un livre imprimé inspiré par la Réforme détournant le sujet à des fins polémiques.
27. 1534, Erfurt (Allemagne, Thuringe), cathédrale, tableau.
28. 1re moitié du xvie siècle, Siezenheim près de Saalach (Autriche, Salzbourg), église paroissiale de la Nativité de Notre-Dame, peinture murale.
29. 2e moitié du xvie siècle, Glinka (Pologne, Silésie), église paroissiale Saint-Martin, tableau aujourd'hui détruit.

Pour citer cet article :
Didier Jugan, « L'iconographie symbolique allemande des xve-xvie siècles et ses déploiements dans la peinture murale en Alsace : les thèmes eucharistiques », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 99-111. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/didier_jugan/.

Peintures figurées et polychromie architecturale : découvertes récentes et regard renouvelé sur l'architecture

Figürliche Malereien und Architekturpolychromie: jüngste Funde und neuer Blick auf die Architektur

La polychromie extérieure de la cathédrale de Strasbourg
Découvertes récentes

Pierre-Yves Caillault

Architecte en chef des Monuments historiques

Matei Lazarescu (†)

Artiste peintre, Étude et conseil en peinture murale

Résumé : La restauration du transept sud de la cathédrale de Strasbourg a permis de poursuivre les investigations sur la polychromie des façades et de mettre au jour un aspect méconnu de leur présentation d'origine. Des éléments avaient déjà été observés dès 2010 et des prélèvements de ces vestiges polychromes avaient donné lieu à de premières analyses. Les recherches récentes ont apporté de nouvelles informations témoignant d'une conception toute particulière de la polychromie des parements au Moyen Âge. Des vestiges de décor peint sont présents sur les sculptures, sur des éléments sculptés et moulurés, ainsi que sur les parements. Les sculptures polychromées et dorées prenaient place dans un cadre également rehaussé de couleurs. Des traces de polychromies ont été observées sur les articulations, par exemple sur les chapiteaux des colonnes jumelées situées entre les roses, et le fronton a révélé des traces de couleurs dans les incisions des trois cadrans solaires. Les parements de pierres de taille eux-mêmes étaient revêtus d'une polychromie. Cette mise en couleur extérieure nécessite d'être mise en perspective avec un faux appareil intérieur décrit au XIXe siècle. Elle en offre toutefois une version plus subtile par la diversité de la couleur de fond, les veines tracées sur celle-ci et les joints feints en blanc, ne respectant pas toujours les joints véritables. Cette recherche d'un appareil idéalisé apparaît jusque dans la frise sculptée sous la première coursive, montrant toute l'attention portée à la stéréotomie. Ces observations doivent donner l'impulsion à une campagne de recherche systématique et élargie sur ce thème.

Die Außenfarbigkeit der Kathedrale von Straßburg: jüngste Entdeckungen

Zusammenfassung: Die Restaurierung des südlichen Querschiffes der Kathedrale in Straßburg gab den Anlass für neue Untersuchungen zur Polychromie der Fassaden und stellt deren ursprüngliches Aussehen in ein neues Licht. Seit 2010 waren bereits Farbfragmente aufgefallen und Proben dieser Fassungsreste analysiert worden. Die jüngsten Untersuchungen lieferten neue Informationen, die Aufschluss über ein ganz besonderes Farbkonzept der mittelalterlichen Architekturoberflächen geben. Spuren der Fassung finden sich auf den Skulpturen, den behauenen Elementen und Reliefs sowie auf den Architekturoberflächen. Die polychrom gefassten und vergoldeten Skulpturen wurden von einer ebenfalls bemalten Rahmung umgeben. Spuren der Farbfassung konnten auf den Gliederungselementen festgestellt werden, wie auf den Kapitellen der Doppelsäulen zwischen den Fensterrosen und im Giebel, wo sich Farbspuren in den Ritzungen der drei Sonnenuhren zeigen. Die Oberflächen der Quadersteine waren ebenfalls farbig gefasst. Diese Außenfarbigkeit erfordert einen Vergleich mit der im 19. Jahrhundert beschriebenen Fugenmalerei des Innern. Diese stellt allerdings eine subtilere Version dar, die sich durch die Farbvielfalt des Untergrunds, die darauf gemalten Adern und die weißen gemalten Fugen auszeichnete, die nicht immer dem realen Steinschnitt folgen. Diese Suche nach einem idealisierten Mauerwerk findet sich auch in dem mit Skulpturen versehenen Fries unterhalb des Rundgangs, und zeigt wie sehr der Stereotomie Platz eingeräumt wird. Diese Beobachtungen sollten Anstoß zu systematisch durchzuführenden und weit angelegten Untersuchungen geben.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 115-119

Fig. 1. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

À l'occasion de la restauration du transept sud dont est chargée la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, il nous a semblé pertinent, avec la Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace, de proposer la restauration des vitraux, afin de profiter de la dynamique du chantier et d'inscrire cette opération dans une restauration globale du transept sud (fig. 1). Il s'agissait également de poursuivre les investigations sur la polychromie des façades du transept et de mettre au jour un aspect relativement méconnu de la présentation d'origine des élévations extérieures de la cathédrale. L'étude préalable à la restauration de la façade sud du bras sud du transept et des contreforts de celle-ci, réalisée en 2010 sous la direction de Christiane Schmukle-Mollard, avait mis en évidence les éléments polychromes subsistant sur les parements et les éléments sculptés. Des prélèvements de vestiges polychromes avaient en outre été analysés dans le cadre d'une étude circonscrite au mur ouest du transept[1].

Les recherches menées par un restaurateur spécialisé ont permis de préciser cette connaissance et de faire de nouvelles découvertes qui témoignent d'une conception toute particulière de la polychromie des parements au Moyen Âge.

Le transept sud présente divers types de décor peint : les sculptures polychromes, les éléments sculptés et moulurés peints, le décor peint sur parement, le décor architectural feint.

Les sculptures médiévales encore en place sur le monument (tympans du Couronnement et de la Dormition), ou déposées au Musée de l'Œuvre Notre-Dame

Fig. 2. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, tympan de la Dormition (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

Fig. 3. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, tympan de la Dormition, détail des apôtres (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

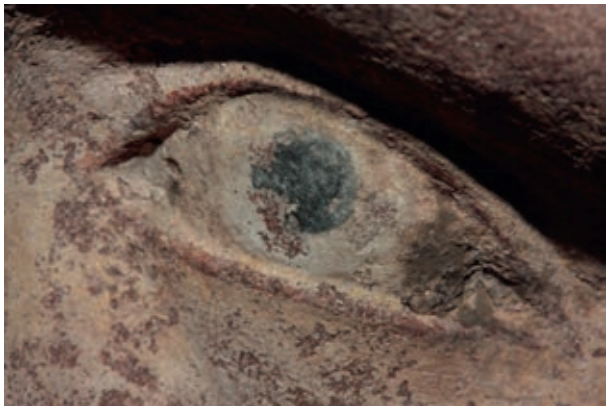

Fig. 4. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, tympan de la Dormition, polychromie de l'œil d'un apôtre (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

(Astrologue au cadran solaire), révèlent une très riche polychromie d'origine (fig. 2-4). Si les vestiges sont ténus, ils attestent d'une grande variété de couleurs (y compris la dorure), qui couvraient l'ensemble des surfaces : carnation des visages, cheveux, tuniques, etc.

La polychromie était présente également sur l'entourage de ces sculptures. La voûte abritant le bas-relief (restitué au XIXe siècle) de l'Assomption de la Vierge est entièrement peinte, et ses nervures sont soulignées par une teinte claire.

1. Daniel Jeannette, Stéphane Logel, *Étude de la polychromie du mur ouest du transept sud*, 2010.

Fig. 5. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, Vierge à l'enfant du deuxième niveau avant restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

Fig. 6. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, détail de la polychromie derrière la Vierge à l'enfant du deuxième niveau avant restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

La statue de la Vierge du deuxième niveau, originellement mise en œuvre en 1493, se détachait sur un ciel étoilé, visible sur des gravures anciennes, dont les vestiges subsistent en inversion (bleu du ciel conservé sous la dorure, disparue, des étoiles) (fig. 5-7).

Décor sculpté et moulurations étaient également peints : ainsi, l'alternance rouge et ocre jaune des chapiteaux des colonnes jumelées situées entre les roses (fig. 8), ou le décor rouge orangé des éléments du deuxième registre.

Enfin, le fronton présente trois cadrans solaires incisés, dont les traits étaient rehaussés de couleurs (fig. 9-11).

Mais la découverte la plus étonnante, qui doit ouvrir sur d'ultérieures recherches, est ce décor de pierres colorées et faux joints, jouant subtilement sur l'aspect réel de la maçonnerie, au moins antérieur au XVIe siècle.

Les décors de faux joints sont récurrents dans les édifices médiévaux, et ont été largement restitués ou copiés au XIXe siècle. Les parements intérieurs de la cathédrale Notre-Dame auraient porté à partir de 1486, selon l'architecte Gustave Klotz (1810-1880), un badigeon « rouge couleur de pierre avec joints d'appareil en blanc »[2]. Lors de la remise en couleur des intérieurs de la cathédrale de 1835, un rapport atteste de la présence de badigeons couleur

Fig. 7. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, Vierge à l'enfant du deuxième niveau après restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2021).

Fig. 8. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, chapiteau d'une colonnette (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

grès dans la chapelle Saint-Laurent : « il s'est trouvé que les nervures des voûtes étaient primitivement peintes, ainsi que tous les ornemens (sic) en pierre de taille, de la

2. Jacques Klotz, *Gustave Klotz 1810-1880, d'après ses notes, ses lettres, ses rapports*, Strasbourg, Muh-Leroux, 1965, p. 156.

Fig. 9. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, pignon avant restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

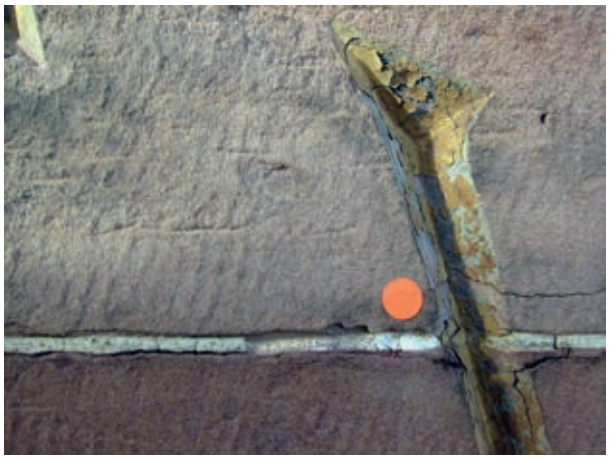

Fig. 10. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, pignon, détail des incisions avant restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

Fig. 11. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, pignon après restauration (© Pierre-Yves Caillault, 2021).

couleur des pierres de la carrière du Cronthal »[3]. D'autres documents évoquent, lors de cette même opération, la présence de couleur jaune sur les pierres[4]. Cette mention pourrait-elle signifier l'existence ancienne d'une alternance polychrome sur les parements intérieurs de la cathédrale ?

Un tel décor de faux appareil à joints blancs (imitant différentes nuances de grès) subsiste aujourd'hui (probablement une restitution du décor antérieur) dans la salle capitulaire et semble couvrir l'ensemble des parements.

Les parements extérieurs de la cathédrale portaient également des badigeons, en continuité des décors intérieurs. Dans les combles de la chapelle Saint-Laurent (construite contre le bas-côté nord en 1515-1521, et alors sous le vocable de saint Martin), le parement conserve un badigeon rouge pâle, dont la couleur a pu être obtenue avec de la poudre de grès, ou de tuileau (type de badigeon qu'on a retrouvé dans le chœur de la cathédrale de Toul).

Sur le transept sud, c'est un système polychrome bien plus complexe qui a été mis en œuvre. Au-delà de la simple imitation de l'appareil, il s'agit ici de le magnifier en jouant sur un panachage de couleurs de blocs et une alternance « améliorée » de ceux-ci. Les blocs de grès, délibérément de natures différentes, portent des couches très minces de peinture qui en imitent la couleur et la texture afin d'accentuer l'alternance des assises ou de la « corriger » en unifiant deux pierres par une même coloration qui donnera l'illusion d'un bloc unique, par exemple. Les veines mêmes de la pierre sont figurées. Les joints blancs viennent accentuer ce subtil jeu illusionniste. Si les assises horizontales de l'appareil sont généralement respectées, les faux joints se superposant aux vrais, verticalement, les joints peuvent être peints sur les blocs afin de les unifier ou de les séparer. Il s'agit de donner l'impression d'un appareil parfaitement maîtrisé. Cette attention prévaut jusque dans la frise sculptée sous la première coursive, où de faux-joints sur les nervures des feuillages permettent d'équilibrer l'alternance des blocs avec l'appareil sous-jacent (de même que certains vrais joints sont masqués par la présence d'un badigeon dans la teinte du reste de la frise) (fig. 12). L'application de cette « règle » à un décor sculpté, là où l'on aurait plutôt tendance à effacer les joints, est tout à fait significative de l'importance donnée à l'appareillage. Le peintre Michael Pacher (vers 1435-1498) illustre parfaitement cette tendance ornementale dans ses représentations de décors de faux joints blancs ou sombres, et d'appareils polychromes (fig. 14). Ces vestiges polychromes témoignent d'une volonté de maîtriser, de magnifier la polychromie et l'appareillage des parements, dans un certain idéalisme du système constructif qui semble tout à fait proche des aspirations des maîtres d'œuvre à l'âge d'or de la stéréotomie.

Cette mise en œuvre très particulière des concepteurs du Moyen Âge se perdra peu à peu au gré des restaurations de la cathédrale. Le décor, plus tardif, de larges faux joints violets, systématiquement apposés sur le joint réel, viserait plutôt à masquer des reprises de joints et à atténuer la différence de couleur entre ceux-ci et la pierre en place. Au XIXe siècle, la patine noirâtre, présente aujourd'hui sur les parements (excepté à l'arrière de l'horloge), cherche à harmoniser les surfaces en effaçant les différentes teintes de pierres, dans une démarche résolument inverse à celle qui prévalait à l'origine. La remarque de Johann Knauth (1864-1924) sur la polychromie est à ce sujet significative : l'architecte observe en 1905 des vestiges de polychromie sur les parements extérieurs de la cathédrale.

3. Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg : 3 OND 137, cité par Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2003, p. 803.

4. Anne Vuillemard, *op. cit.*, p. 804.

Fig. 12. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, frise sculptée sous la première coursive, détail des joints feints (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

Fig. 13. Strasbourg (67), cathédrale, transept sud, frise sculptée sous la première coursive, détail des joints feints (© Pierre-Yves Caillault, 2017).

> « Quant aux parements, ils gardaient pour la plupart leur apparence de pierre de taille, seules les pierres bigarrées étaient teintées d'une légère lasure pour harmoniser l'ensemble, tout en respectant le grain et le caractère de la pierre. Parallèlement, le contour des joints était défini en blanc »[5].

Fig. 14. Michael Pacher, Retable des Pères de l'Église, *Alte Pinakothek, Munich, 1483–84, détail de saint Ambroise.*

Si ses observations font montre d'une grande sensibilité et d'une bonne connaissance de l'édifice, les badigeons servent pour l'architecte à « harmoniser » les pierres. Or les investigations actuelles démontrent que l'effet recherché à l'origine était, à l'inverse, une polychromie de l'appareillage jouant sur l'aspect naturel, accentué, des grès.

Au-delà des patines diverses, les remplacements de grès ont eu tendance à être réalisés dans une seule et même nature de pierre (dont le choix a pu varier au cours du XXe siècle), tendant à uniformiser l'aspect des élévations de la cathédrale.

Les observations menées récemment sur le transept sud renouvellent profondément notre connaissance sur la conception d'origine de la cathédrale, dont les éléva-

5. Johannes Knauth, « Mittelalterliche Technik und moderne Restauration. Vortrag gehalten in der Ausstellung der Denkmalpflege 1905 in Strassburg », *Strassburger Münsterblatt*, 3, 1906, (trad. non publiée S. Bengel, 2009), p. 12.

Pour citer cet article :
Pierre-Yves Caillault, Matei Lazarescu (†), « La polychromie extérieure de la cathédrale de Strasbourg. Découvertes récentes », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 115-119. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/pierre_yves_caillault/.

tions portaient un programme polychrome complet (et non circonscrit aux sculptures et éléments moulurés). Elles doivent être approfondies pour donner l'impulsion à une campagne de recherche systématique et élargie sur ce thème exceptionnel.

Apport du laser pour l'analyse et le nettoyage des polychromies du portail nord de la collégiale de Thann

Martin Labouré

MESCLA Restauration du patrimoine

Christine Grenouilleau

Restauratrice de sculptures

Émilie Checroun

RCPM restauration de peinture murale

Fabrice Surma

Laboratoire Epitopos

Richard Duplat

Architecte en chef des Monuments historiques

Résumé : Le portail nord de la collégiale de Thann, datant du milieu du XVe siècle, a bénéficié dès sa construction d'un programme de décor peint, tant sur les sculptures que sur la voûte. Ces polychromies ont été restaurées à la fin du XIXe siècle. Les analyses systématiques menées sur le chantier par spectroscopie induite par laser (LIBS) ont permis de déterminer la nature des pigments utilisés et de différencier de cette façon les 2 campagnes. Des essais de nettoyage ont été réalisés en combinant plusieurs techniques : clivage au scalpel, compresses chimiques et laser pulsé, en mode classique (pulse court), et en mode pulse long. L'utilisation de la technique LIBS avant et après nettoyage laser a également permis de vérifier l'innocuité de cette méthode. Après validation du Comité scientifique et technique, ces 4 méthodes ont été appliquées sélectivement sur les sculptures et la voûte, en fonction de la nature des pigments rencontrés. Les résultats du nettoyage ont permis d'obtenir une vision d'ensemble cohérente de ces décors et ainsi de leur redonner une lisibilité.

Lasertechnik zur Erforschung und Reinigung der Polychromie des Nordportals der Stiftskirche von Thann

Zusammenfassung: Das Nordportal der Stiftskirche in Thann erhielt seit seiner Errichtung in der Mitte des 15. Jahrhunderts sowohl für die Skulpturen wie auch für das Gewölbe eine Farbgestaltung. Diese Polychromien wurden Ende des 19. Jahrhunderts restauriert. Bei der Voruntersuchung von 2016 wurden systematisch Analysen mit der Laser-Spektroskopie (LIBS-Laser Induced Breakdown Spectroscopy) durchgeführt, anhand derer die Farbpigmente bestimmt und zwei Ausmalungsphasen unterschieden werden konnten. Es wurden mehrere Techniken für die Reinigungsversuche eingesetzt: Skalpell, chemische Kompressen und gepulster Laserstrahl (kurz und lang). Die Anwendung von LIBS vor und nach der Laserreinigung ermöglichte auch die Unschädlichkeit dieser Methode zu überprüfen. Nach Zustimmung seitens des wissenschaftlichen und technischen Beirats, wurden diese vier Methoden selektiv auf die Skulpturen und das Gewölbe angewandt, je nach Art der vorgefundenen Pigmente. Durch die gewonnenen Resultate erhielt man ein gleichmäßiges Erscheinungsbild der Bemalungen mit einer verbesserten Lesbarkeit.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 121-125

Fig. 1. Thann (68), collégiale Saint-Thiébaut, portail nord avant travaux (© Mescla, juin 2018).

Dans le cadre du chantier de restauration du portail nord de la collégiale Saint-Thiébaut de Thann, notre groupement de restaurateurs (auteurs 1 à 4) a été chargé du lot « Décor peint » sous la direction de l'Architecte en chef des Monuments historiques Richard Duplat. Ce lot concernait, outre la voûte décorée, les trois statues polychromées du tympan (de gauche à droite : saint Jean-Baptiste, la Vierge à l'Enfant, saint Thiébaut) (fig. 1). Ces statues, du milieu du XVe siècle[1], sont dans un bon état de conservation du fait de leur emplacement abrité, devant le tympan du portail, et présentent une polychromie assez complète et cohérente d'après les éléments de l'étude préalable fournie par la maîtrise d'œuvre[2]. L'objet de ce travail est de présenter une méthodologie innovante et efficace d'analyses des composants de cette polychromie (liants, si possible, et surtout pigments), afin de déterminer les méthodes de nettoyage les plus adaptées à chaque type de peinture.

Étude des polychromies

L'étude préalable, confiée en 2016 par Richard Duplat au bureau d'études ECMH, comportait des analyses élémentaires par technique LIBS (Laser Induced Breakdown Spectroscopy) et des coupes stratigraphiques sur les trois statues du tympan. Ces analyses avaient été réalisées par le laboratoire Epitopos. C'est donc dans la continuité

Fig. 2. Thann (68), collégiale Saint-Thiébaut, système LIBS sur le portail nord (© Epitopos, octobre 2018).

de ce premier travail que ce laboratoire est intervenu au début de l'opération de restauration en 2018. Une nouvelle campagne d'analyses sur site par LIBS a donc été menée systématiquement sur les peintures présentes sur la voûte et sur les trois statues, afin de compléter l'étude préalable. Le principe de la technique repose sur la focalisation d'un laser à la surface de la zone étudiée, induisant la formation d'un plasma (fig. 2). Le spectre d'émission de ce plasma est collecté et permet d'identifier les éléments chimiques présents dans le plasma, et donc dans le matériau ablaté. En s'appuyant sur une base de données très complète (qui référence la nature chimique de très nombreux pigments), un logiciel conçu spécifiquement permet, grâce à un traitement judicieux des spectres, de déterminer sur site la nature du pigment présent dans la zone étudiée. Tous les pigments du portail ont ainsi été caractérisés. Ces analyses *in situ* ont été complétées par des coupes stratigraphiques

1. Eva Maria Breisig, *Die Bauplastik von Saint-Thiébaut in Thann und die spätgotische Skulptur am Oberrhein*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, p. 424.

2. Entreprise ECMH, *Étude de la statuaire du portail nord de la Collégiale Saint Thiébaut de Thann*, dans Richard Duplat, Architecte en chef des Monuments historiques, *Rapport de présentation, Dossier de consultation des entreprises*, Saint-Cyr-l'École, novembre 2017.

en laboratoire. Ces investigations complémentaires nous ont notamment permis, en utilisant la spectrométrie IRTF (Infra-rouge à transformée de Fourier) sur une de ces coupes, d'identifier un repeint à base d'huile sur le visage de la Vierge à l'Enfant.

Essais de nettoyage

Le nettoyage des couches de polychromies sur des sculptures conservées en extérieur est une opération délicate. La couche de salissure noire est en effet composée de gypse cristallisé et de particules provenant de la combustion de carburant fossile[3], elle est donc très souvent plus dure que la pierre qu'elle recouvre, et *a fortiori* que la polychromie. Il existe schématiquement trois types de méthodes de nettoyage pour éliminer ces recouvrements : chimique (compresses à base de produits chélatants du calcium), mécanique (par clivage au scalpel ou par projection à basse pression d'une poudre abrasive), et photo-mécanique (par ablation laser). L'efficacité et l'innocuité de ces méthodes résident en grande partie dans l'expérience de l'opérateur, néanmoins elles présentent chacune des inconvénients intrinsèques quand elles sont utilisées sur de la polychromie. Les compresses chimiques nécessitent un rinçage et un brossage à l'eau (pour éviter la formation de sels) ; la micro-abrasion est délicate à maîtriser sur des couches de peinture fragiles ; la longueur d'onde des lasers de restauration est incompatible avec certains pigments, et l'effet photo-mécanique peut provoquer le décollement de la couche picturale. Depuis quelques années cependant, les lasers de restauration se sont diversifiés pour permettre de pallier ces défauts. En nous fondant sur notre expérience et sur les travaux d'Olivier Rolland[4] sur les polychromies de la cathédrale d'Angers, nous avons proposé de tester le nettoyage par ablation laser à Thann. Après validation de la Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace, nous avons réalisé des essais préliminaires avec un laser EOS-Combo de la marque El.En. Comme la plupart des machines utilisées en restauration, ce laser fonctionne dans l'infrarouge (1064 nm). Il propose deux modes de fonctionnement distincts. Le mode LQS (Long Q-Switched) produit des impulsions courtes (de l'ordre de 100 ns), et favorise l'effet photo-mécanique de l'ablation ; il est plus adapté au nettoyage de la pierre nue. Le mode SFR (Short Free-Running) produit des impulsions longues (de l'ordre de 100 µs), et favorise l'effet photo-thermique de l'ablation ; il est plus adapté au nettoyage des couches picturales.

Les essais ont porté sur tous les pigments identifiés précédemment. Ils ont mis en évidence que le nettoyage laser en mode SFR était particulièrement adapté à la plupart des pigments (fig. 3), à condition de bien adapter les paramètres de la machine (densité d'énergie du spot et fréquence de répétition). Seuls les pigments à base de plomb (blanc de plomb et rouge minium) et le rouge vermillon ne supportent pas la longueur d'onde infrarouge[5], quel que soit le mode de fonctionnement. Ces pigments devront être nettoyés par clivage au scalpel de la couche de salissure indurée. L'épaisseur de la croûte noire sur le manteau de saint Jean-Baptiste nécessite, de plus, un traitement préalable par compresse chimique pour amincir la couche et faciliter le nettoyage au laser. Le pigment ocre jaune de ce décor supporte dans ce cas le travail en mode LQS, plus rapide. L'ensemble de ces essais a permis de déterminer les méthodes de nettoyage les plus adaptées pour chaque pigment (fig. 4).

Fig. 3. Thann (68), collégiale Saint-Thiébaut, portai nord, essai de nettoyage au laser sur le drapé de la Vierge (© Christine Grenouilleau, novembre 2018).

Couleur	Pigments	Localisation	Mode de nettoyage
Bleu	Azurite Bleu de Prusse Smalt	Intérieur du manteau de la Vierge Intérieur du manteau de la Vierge Extérieur du manteau de la Vierge, mitre de Saint Thiébaut	Laser SFR Laser SFR Laser SFR
Vert	Malachite	Socle des personnages, manteau de Saint Thiébaut	Laser SFR
Rouge	Ocre rouge Vermillon Minium	Besace d'un pèlerin Lèvres des personnages, intérieur de la peau de chameau Sous-couche du décor vert sur manteau de Saint Thiébaut	Laser SFR Scalpel Scalpel
Jaune	Ocre jaune Jaune de plomb-étain	Pelage de la peau de chameau Figue tenue par l'Enfant	Compresse + laser LQS Laser SFR
Rose	Blanc de plomb et vermillon	Carnation des personnages	Scalpel
Doré	Feuille d'or	Cheveux et barbe des personnages, manteau de Saint Thiébaut, galons des vêtements	Laser SFR

Fig. 4. Synthèse des pigments analysés et des méthodes de nettoyage.

Contrôle de nettoyage

Les essais de nettoyage laser s'étant révélés satisfaisants visuellement, nous avons voulu vérifier qu'ils n'induisaient pas de modifications de composition des pigments. Pour cela, nous avons procédé à de nouvelles analyses LIBS sur des zones testées avant nettoyage (socle de saint Thiébaut et manteau de la Vierge, notamment). Une première comparaison entre les réponses élémentaires montre une disparition du baryum après nettoyage. Le baryum est un composant extérieur aux pigments analysés, donc un élément de la couche de salissure. Un traitement

3. Véronique Vergès-Belmin (éd.), *Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre*, ICOMOS-ICSC, Champigny-sur-Marne, septembre 2008, p. 42.

4. Olivier Rolland, « Angers, Cathédrale Saint-Maurice, Portail occidental, Dossier de suivi et essais de traitements », dans G. Mester de Paradj, *Dossier de Consultation des Entreprises*, Paris, septembre 2017.

5. Véronique Vergès-Belmin, « Restauration de la pierre dans les portails aujourd'hui partiellement polychromés », dans D. Verret, D. Steyaert (dir.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens, 12-14 octobre 2000, Amiens, Agence régionale du Patrimoine de Picardie, Paris, Picard, 2002, p. 151-162.

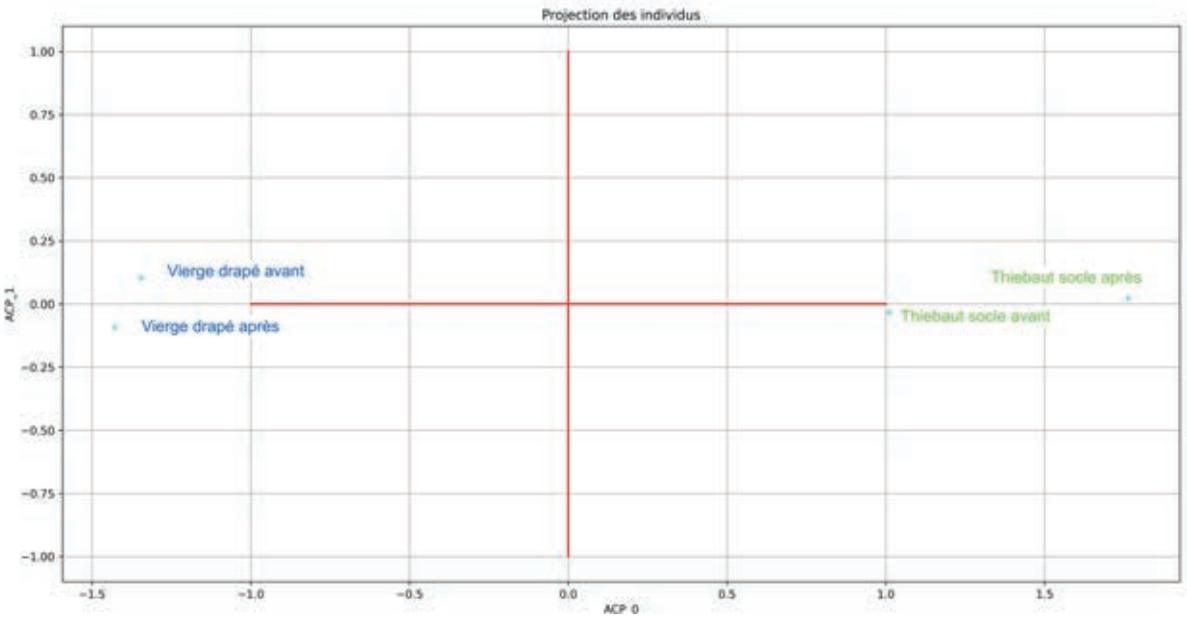

Fig. 5. Comparaison des spectres LIBS avant et après nettoyage laser.

Fig. 6. Thann (68), collégiale Saint-Thiébaut, portail nord, statue de saint Thiébaut avant et après restauration (© Mescla, octobre 2018 et novembre 2019).

statistique des données spectrales par ACP[6] (Analyse en Composantes Principales) a ensuite été réalisé afin de déterminer les corrélations entre les zones analysées. Cette analyse statistique compare les intensités (de longueurs d'onde choisies, ici celles du cuivre pour le bleu azurite et le vert malachite) d'un spectre avec les autres, et détermine ainsi les différences ou ressemblances. Les corrélations sont ensuite représentées dans un graphe (fig. 5) qui permet de visualiser des groupes de ressemblance. Ces résultats montrent que les pigments vert et bleu n'ont pas subi d'altération suite au nettoyage laser.

Résultat final

Les trois statues polychromées ont été nettoyées selon les protocoles déterminés précédemment (fig. 6). La couche de polychromie remise au jour a ensuite été refixée à l'aide d'une résine acrylique à 2,5 % dans de l'eau déminéralisée, afin de lui redonner du liant. Les restitutions colorées se sont limitées à la réintégration des greffes en pierre nue, et de quelques essais de dégagement trop poussés provenant d'une campagne d'essais précédente.

Conclusion

Ce chantier de restauration a été l'occasion de valider l'utilisation de deux techniques laser : une technique analytique et une technique de nettoyage.

Les analyses LIBS ont permis, grâce à la collaboration laboratoire-restaurateurs, de récolter rapidement (deux jours sur site) des informations complètes sur l'ensemble des pigments utilisés sur le portail nord, et ainsi d'orienter les essais de nettoyage. Mais la nouveauté de notre approche a consisté à valider le nettoyage par des analyses avant-après et un traitement statistique des spectres obtenus. Nous avons ainsi pu montrer que l'ablation laser était efficace et ne provoquait pas de modification de la couche picturale.

Le nettoyage des polychromies des statues a pu s'opérer en toute sécurité une fois les paramètres optimisés pour chaque pigment rencontré, ce qui aurait été plus difficile avec une autre technique (telle que la micro-abrasion notamment). L'usage du laser n'a cependant pas été systématique, il a été couplé avec le dégagement au scalpel et les compresses chimiques pour tenir compte des spécificités de certains pigments (présents surtout dans les carnations) et des contraintes de chantier (croûtes noires très épaisses sur saint Jean-Baptiste).

6. Céline Daher, *Analyse par spectroscopies Raman et infrarouge de matériaux naturels organiques issus d'objets du patrimoine : méthodologies et applications*, Thèse de doctorat sous la dir. de L. Bellot-Gurlet, Université Pierre et Marie Curie, Paris, septembre 2012, p. 68-73.

Pour citer cet article :
Martin Labouré, Christine Grenouilleau, Émilie Checroun, Fabrice Surma, Richard Duplat, « Apport du laser pour l'analyse et le nettoyage des polychromies du portail nord de la collégiale de Thann », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 121-125.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/martin_laboure/.

Le patrimoine protestant

Das protestantische Kulturerbe

La redécouverte des décors intérieurs du temple Saint-Martin de Montbéliard : apport à la connaissance de l'œuvre d'Heinrich Schickhardt (1558-1635)

André Bouvard

Historien, Société d'émulation de Montbéliard

Matthieu Fantoni

Conservateur du Patrimoine, DRAC Bourgogne Franche-Comté

Gabriela Guzman

Architecte du Patrimoine

Résumé : Le temple Saint-Martin de Montbéliard est le plus ancien lieu de culte protestant conservé en France. Il a été construit de 1601 à 1607 par l'architecte Heinrich Schickhardt (1558-1635), qui fut actif dans le comté de Montbéliard, les seigneuries alsaciennes et le duché de Wurtemberg. La typologie du plan du temple est associée à celle de la basilique vitruvienne, et son décor extérieur s'inspire des églises du Cinquecento étudiées par l'architecte lors de ses séjours en Italie. Le temple ayant fait l'objet de plusieurs transformations jusqu'à la fin du XIXe siècle, le décor intérieur élaboré par Schickhardt était demeuré inconnu jusqu'à aujourd'hui. Les comptes de construction et de décoration du temple ont été retrouvés aux archives du Doubs par André Bouvard, historien. Lors d'une première étude préalable à la restauration des décors du temple, entre 1996 et les années 2000, des sondages mirent en évidence l'existence de décors datant de la fin du XIXe siècle. En janvier 2019, alors que la paroisse de Montbéliard souhaitait relancer son projet de travaux, de nouveaux sondages ont été réalisés par l'atelier ARCOA sous la direction de Gabriela Guzman, architecte et avec l'accompagnement de la DRAC. Cette nouvelle tranche a permis d'identifier cinq couches stratigraphiques. L'ornementation d'origine a pu être dégagée et s'est avérée en bon état de conservation. Il s'agit d'une reproduction des modénatures des façades extérieures du temple. La présentation décrira les décors redécouverts, en les replaçant à la fois dans l'œuvre d'Heinrich Schickhardt et dans le contexte de l'architecture de son époque, en croisant les approches historiques et techniques.

Die Wiederentdeckung der Innenausmalungen der lutherischen Sankt-Martin-Kirche in Montbéliard: ein Beitrag zur Kenntnis des Werkes von Heinrich Schickhardt (1558-1635)

Zusammenfassung: Die Sankt-Martin-Kirche von Montbéliard ist die älteste noch erhaltene protestantische Kultstätte Frankreichs. Sie wurde zwischen 1601 und 1607 durch den Architekten Heinrich Schickhardt erbaut. Dieser war in der Grafschaft von Montbéliard, den elsässichen Herrschaften und dem Herzogtum Württemberg tätig. Die Bautypologie erinnert an die Basilika von Vitruv und die Außenausstattung orientiert inspiriert sich an den Kirchen des Cinquecento, die der Architekt bei seinen Aufenthalten in Italien untersucht hat. Mehrmals wurde der Bau bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verändert; die Innenausstattung durch Schickhardt blieb bis heute unbekannt. Die Rechnungsbücher des Baus und der Ausstattung konnten in den Archiven des Departements des Doubs durch den Geschichtsforscher André Bouvard wiedergefunden werden. Bei einer ersten Voruntersuchung (zwischen 1996 und den Jahren 2000) anlässlich der geplanten Restaurierung der Innenausstattung der Kirche, brachten Freilegungsproben die Ausmalungen des 19. Jahrhunderts ans Tageslicht. Im Januar 2019, zu dem Zeitpunkt als die Pfarre von Montbéliard das Projekt der Renovierungsarbeiten wieder aufnehmen wollte, führte das Restaurierungsatelier ARCOA neue Sondierungen unter der Leitung der Architektin Gabriela Guzman durch, unterstützt

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 129-136

von der „Direction régionale des Affaires culturelles“ (Regionaldirektion für kulturelle Angelegenheiten; DRAC). Diese neue Untersuchungsphase konnte fünf stratigraphische Schichten identifizieren. Die freigelegte ursprüngliche ornamentale Malerei befand sich in einem guten Erhaltungszustand. Es handelt sich dabei um eine Reproduktion der Außenfassadenprofile der Kirche. Anhand der Verknüpfung historischer und technischer Ansätze, können die neu entdeckten Befunde sowohl in das Werk von Heinrich Schickhardt wie in den architektonischen Kontext seiner Zeit eingeordnet werden.

Fig. 1. Montbéliard (25), vue générale du temple Saint-Martin dans son environnement urbain (© André Bouvard, 1998).

En janvier 2019, la réalisation d'une tranche expérimentale de dégagement des épidermes intérieurs du temple Saint-Martin de Montbéliard, édifié au début du XVIIe siècle (fig. 1) a permis la découverte, la restauration et l'étude de ses peintures murales d'origine. Le décor mis au jour, unique au regard du patrimoine protestant en France, doit être replacé dans le contexte particulier du comté de Montbéliard sous le régime des Wurtemberg, ainsi que dans la carrière d'un artiste d'exception : Heinrich Schickhardt (1558-1635).

1. Le comté de Montbéliard aux XVIe-XVIIe siècles et l'architecte wurtembergeois Heinrich Schickhardt

Avant son annexion par la France (1793), Montbéliard est la capitale d'un comté intégré dans l'Empire, à la population francophone. Situé sur un passage vers les pays rhénans, appelé la Porte d'Alsace, le comté est gouverné depuis 1397 par la dynastie des Wurtemberg. C'est à ces princes allemands que l'on doit l'introduction de la Réforme au XVIe siècle : une première tentative avortée sous le duc Ulrich (1487-1550) en 1524, contemporaine de celle de Bucer (1491-1551) à Strasbourg, une seconde en 1538 sous George (1498-1558), un comte farouchement luthérien. Menée par le prédicant Pierre Toussain (1499-1573), elle aboutit à l'installation d'une sorte de patchwork : « un luthéranisme à coloration réformée[1] », compromis qui s'explique par la proximité et l'influence des foyers du protestantisme helvétique. En 1559, après l'*Interim*, le duc Christophe (1515-1568), fort du nouveau principe issu de la paix d'Augsbourg : *cujus regio ejus religio*, impose un luthéranisme rigoureux à ses sujets. Les persécutions religieuses en France et dans les états voisins du comté entraînent un afflux important de réfugiés calvinistes à Montbéliard. Le luthéranisme est contesté dans la ville. En 1586, après l'échec d'un colloque de conciliation, Frédéric de Wurtemberg (1557-1608) impose définitivement le luthéranisme comme religion d'État[2].

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, le comté de Montbéliard est donc devenu une terre d'asile. Sa capitale sert de refuge à un grand nombre d'artistes huguenots, orfèvres, potiers d'étain, sculpteurs, peintres. Ces derniers sont particulièrement actifs dans le domaine des décors intérieurs. Les travaux de rénovation menés dans l'habitat du centre-ville de Montbéliard à partir des années 1980 ont permis de mettre au jour une vingtaine de plafonds peints des XVIe-XVIIIe siècles[3]. Deux d'entre eux présentent un intérêt majeur : le plafond de l'hôtel de la Croix d'Or (XVIIe siècle) montre un décor composé de rinceaux peuplés d'animaux de toutes sortes. Celui de l'hôtel du Lion Rouge (fin XVIe siècle), redécouvert en 2013, est constitué de cartouches illustrés de scènes de la vie du Christ et de décors végétaux[4].

C'est dans ce contexte d'apaisement religieux, qui voit la cité devenir un foyer propice au développement des décors de peintures murales que l'architecte Heinrich Schickhardt, natif d'Herrenberg (Wurtemberg), reçoit du prince Frédéric de Wurtemberg l'ordre d'édifier une nouvelle église luthérienne à Montbéliard. L'importance du rôle joué par

1. Jean-Pierre Barbier, Émile Lochard, Fabrice Pichard, « Pierre Toussain, un réformateur méconnu », *L'Ami chrétien*, n° spécial, 1999-2000, p. 26.

2. Jean-Marc Debard, « De Farel à Toussain : les trois réformes de Montbéliard (1524-1588) », dans F. Vion-Delphin, A. Bouvard, É. Fuhrer (dir.), *La Réforme dans l'espace germanique au XVIe siècle. Images, représentations, diffusion*, Montbéliard, Colloque des 8 et 9 octobre 2004, Montbéliard, Société d'émulation de Montbéliard, 2006, p. 49-67.

3. Bernard Ducouret, *Montbéliard Doubs*, Images du patrimoine, n° 55, Erti, 1988, p. 68-69.

4. Marie-Laure Bassi, Géraldine Mélot, « L'ancien hôtel du Lion Rouge à Montbéliard », *Bulletin et Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 136, 2013, p. 83-116.

Schickhardt est attestée par l'inscription portée au fronton du portail sud de l'édifice, *Opera Henrici Schickhardi Herrenbergensis architecti*, qui constitue un cas très rare de « signature » à une époque où le maître d'œuvre s'effaçait systématiquement derrière son commanditaire.

La carrière et les antécédents de Schickhardt sont bien connus grâce à son *Inventarium*, manuscrit rédigé entre 1630 et 1632, peu de temps avant sa mort (4 janvier 1635 du calendrier julien) et conservé à la *Württembergische Landesbibliothek*[5]. Urbaniste, architecte civil, architecte militaire (il dirige les travaux de la citadelle de Montbéliard), ingénieur comparé à Léonard de Vinci (*der schwäbische Leonardo*[6]), cartographe, auteur de la première carte de la principauté de Montbéliard, Schickhardt servit toute sa vie les ducs de la famille de Wurtemberg. Sa production est particulièrement marquée par deux voyages en Italie. Le premier, en 1598, le conduit dans les villes du Nord (notamment Vicence, Venise, Casal Montferrat), tandis que le second, qu'il réalise en accompagnant le duc Frédéric à Rome pour le jubilé de 1600, lui permet de visiter les grands centres artistiques de la Renaissance : Bologne, Ferrare, Florence, Mantoue, Trente, Venise. En 1602, il publie à Montbéliard une relation du second voyage sous le titre *Beschreibung einer Reiss* ou *Reiß in Italien*[7]. Ses carnets de voyage, illustrés de nombreux croquis, sont conservés à la *Württembergische Landesbibliothek*[8], ils révèlent un sens aigu de l'observation.

2. Le chantier du temple Saint-Martin (1601-1607)

Au retour de son second voyage, Schickhardt s'installe à Montbéliard comme maître d'œuvre (*Baumeister*) de la ville et du comté. Il entreprend aussitôt, sur ordre de Frédéric de Wurtemberg, l'édification du temple Saint-Martin à l'emplacement d'une église médiévale devenue trop petite pour une population en plein essor. Fait rare, les sept comptes de construction de l'édifice entre 1601 et 1607, ainsi que leurs pièces justificatives, signées de la main de Schickhardt, sont intégralement conservés aux archives départementales du Doubs[9]. Présent quasi quotidiennement sur le chantier, l'architecte fixe les étapes des travaux, choisit les matériaux, sélectionne les ouvriers, rédige les marchés et en assure le suivi. Il cumule en quelque sorte les fonctions d'architecte et de maître d'œuvre[10].

L'édifice conçu par Schickhardt (fig. 1) présente un plan de forme rectangulaire, un seul et vaste corps abrite le temple. Le volume est couvert par une toiture à deux versants où plusieurs lucarnes sont aménagées de part et d'autre. Le clocher en bois, orienté vers l'est, prend appui sur le mur pignon de l'édifice. Les façades sont ordonnancées par plusieurs travées scandées par des pilastres. Les dispositions et proportions de ces pilastres rappellent l'ordre colossal mis en œuvre depuis Alberti (1404-1472) et utilisé à de nombreuses reprises par Palladio (1508-1580), à la différence qu'ils n'embrassent pas deux niveaux proprement dits. En effet, l'intérieur du temple est dépourvu d'étage, tout comme d'éléments de cloisonnement (fig. 2). Il se présente comme un vaisseau unique, interrompu partiellement par la tribune. L'espace dédié aux cérémonies liturgiques, bien qu'il ait subi des modifications, est dépourvu de transept et de chœur. Les proportions et les rythmes rappellent en partie ceux décrits dans le schéma basilical de Vitruve (vers 80 av. J.-C., vers 15 av. J.-C.) : le double carré du plan, sept travées en longueur et trois en largeur[11].

La corrélation entre l'extérieur et l'intérieur est donnée par les lignes horizontales qui délimitent l'échelle de l'édifice : l'entablement en partie haute, le piédestal en partie basse. La composition de la façade est harmonisée par les pilastres formant les travées, elles-mêmes ouvertes par des baies rectangulaires à encadrements moulurés et frontons ; le rythme des travées est souligné par les oculi et portails (sur les axes centraux), ainsi que par l'alternance dans la forme des frontons (cintrés ou triangulaires).

La typologie du temple Saint-Martin pourrait se rapprocher à la fois du type de l'église-halle (*Hallenkirche*), très répandu en Allemagne entre les XVe et XVIe siècles, s'inscrivant dans le style gothique et, par ailleurs, du prototype de la salle de prêche sans chœur (*chorlose Kirche*), amené à se diffuser dans le duché de Wurtemberg, à Göppingen (1617-1618) ou à l'église de la Trinité d'Ulm (1617-1621)[12]. Le vocabulaire employé par Schickhardt témoigne de ces influences largement diffusées dans l'architecture religieuse des XVe et XVIe siècles en France comme dans l'Empire. Les modénatures retrouvées dans l'ornementation de l'édifice, corniches, chapiteaux, bases, encadrements, reprennent en effet, celles employées dans l'architecture de la Renaissance. En revanche, les modénatures à l'intérieur ne semblent apparaître que très ponctuellement (entablements).

Au premier effet de monumentalité extérieure, les décors intérieurs semblaient ainsi, jusqu'à aujourd'hui, devoir offrir un contraste marqué, en affichant un dépouillement et une absence presque totale de modénature et de décor. Ce constat présente une contradiction notable avec les informations fournies par les archives de la construction du temple, qui documentent la mise en œuvre d'une polychromie architecturale.

5. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 2 562. Manuscrit publié par l'Association Itinéraire culturel du conseil de l'Europe Heinrich Schickhardt sous le titre : *Heinrich Schickhardt. Inventarium 1630-1632. L'inventaire des biens des œuvres d'un architecte de la Renaissance*, Karlsruhe, G. Braun, 2013.

6. Wilfried Setzler, « Heinrich Schickhardt. Ein schwäbischer Leonardo ? », dans R. Kretschmar, S. Lorenz (dir.), *Leonardo da Vinci und Heinrich Schickhardt. Zum Transfer technischen Wissens im vormodernen Europa*, Stuttgart: Landesarchiv-Baden-Württemberg, 2010, p. 78-86.

7. Heinrich Schickhardt, *Beschreibung einer Reiss…*, Montbéliard, Jacques Foillet, 1602 (Médiathèque de Montbéliard), réédité par Geneviève Carrez (trad.), *Heinrich Schickhardt, Voyage en Italie/Reiß in Italien (novembre 1599-mai 1600)*, Montbéliard, Société d'émulation de Montbéliard, 2002.

8. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 4° 148 a, b, c, d.

9. Archives départementales du Doubs, série E principauté de Montbéliard (EPM) 5014 à 5019.

10. André Bouvard, « La construction du temple Saint-Martin à Montbéliard », *Bulletin et mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 109, 1986, p. 303-390.

11. Vitruve, C.-L Mauffras (trad.), *De l'architecture*, Paris, Panckoucke, 1945, t. 1, livre 5, p. 459-465. Schickhardt possédait un Vitruve imprimé à Bâle en 1548 (voir *Inventarium*, f. 129 r).

12. Grit Koltermann, Jörg Widmaier, *Kulturdenkmale der Reformation im deutschen Südwesten*, Esslingen am Neckar, Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, 2017, p. 71.

Fig. 2. Montbéliard (25), vue intérieure du temple vers la tribune d'orgue (© Gabriela Guzman, 2019).

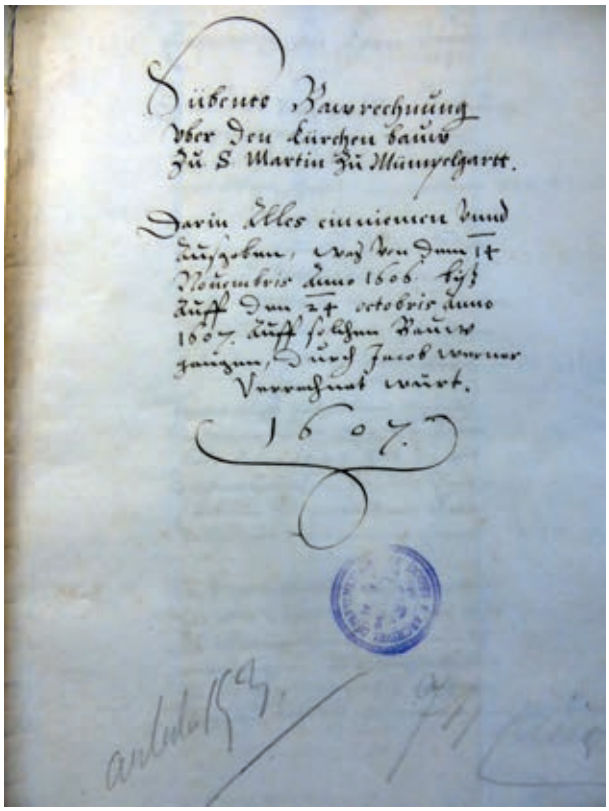

Fig. 3. Septième compte de construction du temple, détaillant les interventions sur les décors intérieurs, 1607 (© André Bouvard).

Les sixième et septième comptes de construction (1607-1608)[13] donnent en effet des précisions sur les travaux de plâtrerie et de peinture, en précisant le nom des artistes (fig. 3). Hans Jacob Munster, dit le gisseur (plâtrier) allemand, est chargé de la préparation des enduits et de la confection d'une coquille au sommet de la niche du chevet, Jean Bolot de peindre les armoiries du prince au milieu du plafond, tandis que Burckhard Weiler et Claude Bouvier s'occupent de la mise en couleur de la nef. Une couleur pierre (*Steinfarbe*) doit recouvrir les pilastres, la corniche, les moulures du plafond, les colonnes et la balustrade de la tribune ainsi que l'escalier à vis qui mène au grenier. Sur le blanc des entrecolonnements et des caissons du plafond doivent être peints des filets de couleur bleue (*blauen Zigen*). Enfin, le plafond est lui-même orné d'un décor en relief constitué de toupies pendantes (*Spitzen*), de grandes et de petites roses en bois tourné (*gedrehten Rosen*) – rappelons que la rose est l'emblème de Luther – et d'éléments en forme de cul de bouteille (*Bücklen*). Tous ces décors sont peints à l'or fin. De cet ensemble, seules subsistent aujourd'hui les toupies pendantes au croisement des moulures[14].

3. L'étude des décors et la redécouverte des peintures murales

Remarquée depuis les années 1990, la contradiction apparente entre la sobriété des décors intérieurs actuels et la polychromie architecturale décrite dans les comptes de construction a conduit la Conservation régionale des Monuments historiques (CRMH) de Bourgogne-Franche-Comté et la paroisse luthérienne de Montbéliard, maître d'ouvrage, à mener plusieurs études des épidermes

13. Archives départementales du Doubs, EPM 5016 et 5017.

14. Archives départementales du Doubs, EPM 5019/11 et 12.

Fig. 4. Montbéliard (25), vue intérieure du temple vers la tribune d'orgue, carte postale du XIXe siècle.

intérieurs du temple, tant du point de vue documentaire que matériel, par des campagnes de sondages stratigraphiques. Ces recherches s'appuient sur la lecture minutieuse des archives menée par André Bouvard[15].

Outre les informations relatives à la période d'édification du temple, l'étude documentaire a permis d'identifier plusieurs campagnes de restauration intérieure depuis le XVIIe siècle. Les archives de la Recette ecclésiastique permettent de relever une première restauration dans les années 1741-1742 comprenant la rénovation des menuiseries, des réparations du plafond et la remise en peinture de la salle du culte. Si les pigments sont listés dans les comptes (blanc de Troyes, ocre, bleu de Berlin, céruse, rouge d'Angleterre, vermillon, ocre jaune), les couleurs obtenues par leur mélange et leurs dispositions ne sont pas connues. Un demi-siècle plus tard, en 1782, l'inspecteur des bâtiments du comté, P. L. Morel, constatant le mauvais état des peintures de la nef, adresse au Conseil de Régence un important projet de restauration. Il propose de « reblanchir » au blanc de plomb les murs du vaisseau, de peindre les pilastres en gris, d'azurer le plafond à l'huile de pavot. Rien n'indique cependant dans les registres de dépenses que les devis fournis furent véritablement retenus. La campagne la mieux documentée date du milieu du XIXe siècle. Sur ordre du maire de Montbéliard, et malgré les résistances du Consistoire, les parois des murs sont restaurées par l'architecte municipal Pierre-Frédéric Morel-Macler, qui fait réaliser des « peintures à fresque et marbrages », un décor d'arcades couronnant les baies, encore visibles dans des cartes postales du XIXe siècle (fig. 4). La création du mobilier actuel du temple a entraîné l'apparition d'un véritable espace de chœur liturgique, dont la salle était initialement dépourvue. La peinture gris-bleu qui recouvre aujourd'hui les murs du temple n'est mise en œuvre qu'au cours du XXe siècle.

Dans les années 2000, en complément de cette première approche documentaire, l'Architecte en chef des Monuments historiques, Pascal Prunet, a établi une étude préalable à la restauration et à la mise en valeur des décors intérieurs du temple. Il s'est appuyé pour cela sur le rapport d'une première campagne de sondages réalisée quelques années plus tôt (1996) par l'atelier Garcia-Thaler. Trois générations de décors, sous l'enduit contemporain, sont alors identifiées dans l'étude :

> « – Fausse mouluration traitée par des filets de tons terreux ocre jaune et vert pâles […] ces moulures en trompe-l'œil encadrent les fenêtres, les oculi, les pilastres et la niche derrière la chaire […].
> — Fausses poutres horizontales situées à mi-chemin entre les portes et les oculi […].
> — Fausses arcatures et fausses impostes au-dessus des oculi et des fenêtres[16] »

Pascal Prunet proposait en conséquence une alternative pour restituer un décor historique dans le temple : soit revenir à l'état du XIXe siècle, en restituant les grandes arcades (troisième strate décrite), cohérentes notamment avec le mobilier du chœur, soit aller vers un décor d'architecture feinte, dans l'esprit des « fausses moulures » observées dans la strate la plus ancienne. La maîtrise d'ouvrage n'eut cependant pas à trancher, le programme de travaux n'ayant jamais été mis en œuvre. Une nouvelle étude, rendue en juillet 2013 par les architectes Louis-Marie Asselineau et Marc Rolinet, reprenait les résultats des sondages précédents, en les intégrant dans un nouveau projet d'aménagement polyvalent du temple. Ce n'est toutefois pas avant l'année 2017 que les projets purent se concrétiser, la maîtrise d'ouvrage souhaitant confier à une nouvelle équipe de maîtrise d'œuvre un

15. André Bouvard, *L'église luthérienne Saint-Martin à Montbéliard, 1601-2001*, Besançon, Atelier du patrimoine, p. 57-61.

16. Pascal Prunet, *25-Montbéliard, Temple Saint-Martin. Restauration et mise en valeur des décors intérieurs* (étude préalable), mars 2000, p. 43.

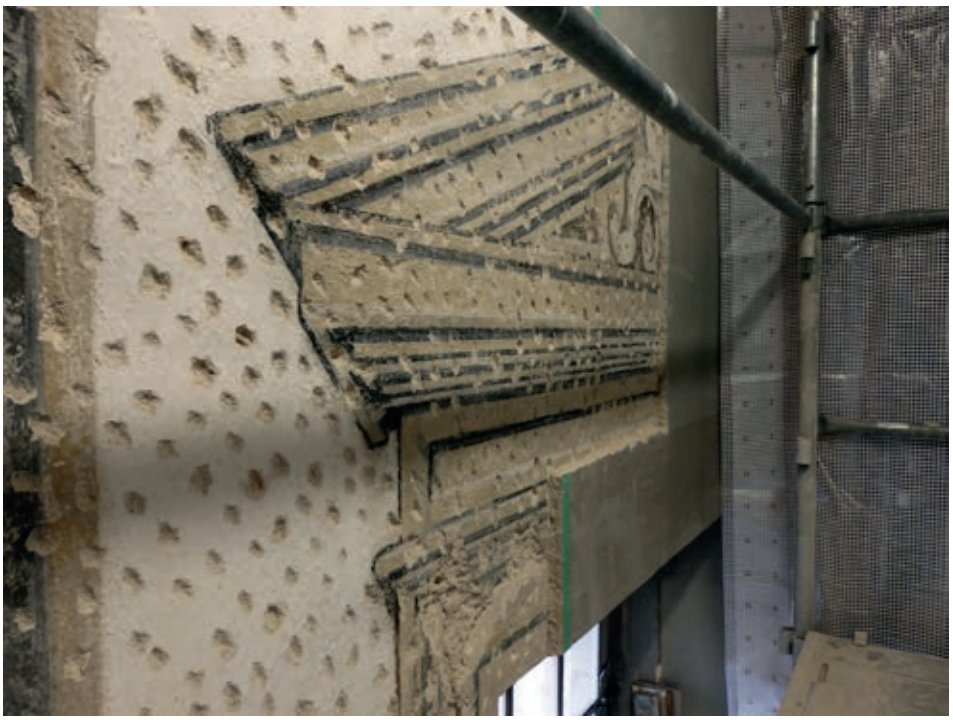

Fig. 5. Montbéliard (25), les peintures murales d'origine du temple au moment de leur redécouverte (© Gabriela Guzman, 2019).

projet de restauration générale et d'aménagement des intérieurs du temple.

Dans le cadre de cette nouvelle maîtrise d'œuvre, une opération de restauration intérieure, concernant une travée, appelée « travée-test » a été décidée au début de l'année 2019. Cette phase expérimentale associait au diagnostic architectural des campagnes de sondages préconisées par la Conservation régionale des Monuments historiques de Bourgogne-Franche-Comté, afin de préciser le parti de restauration à adopter. Les travaux exécutés par l'atelier ARCOA sous la maîtrise d'œuvre de Gabriela Guzman, architecte du patrimoine, se sont déroulés globalement en trois temps.

a. Sondages stratigraphiques et étude des peintures murales

Préalablement aux travaux proprement dits de restitution, plusieurs sondages stratigraphiques ont été réalisés sur les parements (pilastre et piédroit notamment) ainsi que sur le plafond et la niche axiale du chœur. Les premières actions ont consisté dans le dégagement soigneux des couches superficielles. La reconnaissance de couches sous-jacentes aux décors attendus, ceux du XIXe siècle, et la résolution de poursuivre les dégagements jusqu'au support (maçonnerie), ont permis la découverte des décors d'origine, ceux du XVIIe siècle.

La strate la plus ancienne (fig. 5) s'est révélée porter, au-dessus de la baie concernée par le dégagement, un décor de fronton triangulaire interrompu, peint en trompe-l'œil, rappelant ceux de façades extérieures. Les restaurateurs proposèrent un dégagement complémentaire, non prévu dans la prestation initiale sur une baie voisine de la travée-test afin de déterminer si l'alternance des frontons courbes et droits, observable sur les élévations extérieures, se reproduisait également à l'intérieur. Cette hypothèse a été confirmée par la mise au jour d'un élément de fronton de forme courbe.

Sur les parois, le décor consiste ainsi en une reproduction des modénatures des baies extérieures, sur un fond blanc de chaux. Sur cette base d'enduit, des incisions fixent les contours des motifs avant l'application des badigeons[17]. Les peintres ont peut-être eu recours à des poncifs afin de répéter les motifs de frontons, ce que la suite des travaux de dégagement pourra permettre de déterminer. Sur la surface incisée et encore fraîche, les motifs ont été peints en plusieurs teintes d'eau forte (pigments + chaux + eau), principalement du brun (imitant la pierre) et un gris-bleu, qui semble avoir servi à créer des ombres illusionnistes. Il ne s'agit pas d'un décor de « vraie fresque », comme Schickhardt dut en voir de nombreux lors de ses séjours en Italie, mais d'une technique de badigeon employée traditionnellement au Nord des Alpes. Il est à noter que la couche dite d'origine est en réalité composée de deux générations, très rapprochées et presque identiques. Le décor a dû être très tôt repris dans le cours du XVIIe siècle. Il a ensuite été piqué, sans doute lors de la première restauration de 1741-1742, pour être recouvert par un enduit blanc. Il s'est toutefois avéré en très bon état lors de son dégagement durant la tranche expérimentale.

D'autres sondages ont été réalisés au pied de la niche axiale du chœur, le décor mis à découvert présente les mêmes style et polychromie que ceux des baies. D'après les archives, une coquille décorait le voussoir de la niche.

Les sondages n'ont pas uniquement concerné les surfaces d'entrecolonnement. Le chapiteau d'un pilastre a fait aussi l'objet de dégagements. L'apparition d'un décor en pierre sculpté s'est avérée aussi inattendue, l'habillage en plâtre (de style dorique) paraissait être en cohérence avec le décor intérieur épuré de la salle. Concernant les plafonds,

17. Atelier ARCOA, *Montbéliard, Temple Saint-Martin : Étude et protocole d'intervention* (rapport d'intervention), avril 2019.

une étude de datation par dendrochronologie a été établie par le laboratoire CEDRE[18]. Les échantillons prélevés au niveau de trois caissons (proches du médaillon central) ont permis de démontrer qu'ils correspondaient au plancher d'origine. En revanche, aucun décor n'a été retrouvé, à part quelques vestiges d'une couche picturale bleue. Enfin, la corniche périphérique et les nervures formant les caissons du plafond ont été dégagées localement. Plusieurs couches de peintures et vernis ont été repérées. La plus ancienne serait dans la même tonalité que la pierre des chapiteaux.

b. Travaux de consolidation/conservation

Suite aux premiers sondages, un dégagement général jusqu'à la couche de mortier recouvrant les décors du XVIIe siècle a été réalisé. Le nettoyage de ces derniers a été mené plus soigneusement dans un second temps par clivage et grattage au scalpel. Simultanément, des actions de consolidation ont été effectuées par injection de résines acryliques (résine E330 S à 3 % dans de l'eau déminéralisée) dans les zones de décors fragilisés et les fissures. Au préalable, l'injection d'un agent du type alcool éthylique permit de faciliter la migration de résines. Les poches et déplaquages ponctuels ont été consolidés par injection d'un coulis de chaux hydraulique désalinisée (mortier type *PLM-A*). Après consolidation, la couche picturale fut refixée avec des compresses de papier intissé à la résine acrylique pour résorber les pertes de cohésion ponctuelle. Les trous de piquetage et zones lacunaires ont été rebouchés au mortier de chaux aérienne.

c. Travaux de restauration

Ces premières mesures conservatoires ont été complétées par une démarche de restauration, suivant un parti élaboré en concertation entre l'atelier de restauration, la maîtrise d'œuvre et la Conservation régionale des Monuments historiques. La direction retenue pour la réintégration picturale est de type illusionniste, afin de restituer la lisibilité du décor, perdue au moment du piquage des parois.

Une polissure de chaux a été appliquée sur les rebouchages, réalisés au mortier de chaux et au sable, afin d'harmoniser l'ensemble des surfaces. Les zones lacunaires de petites dimensions, y compris les trous de piquetage, ont reçu des glacis aquarellés (peintures acryliques Lascaux) aux teintes correspondant à la couche picturale d'origine en sous-tonalité, afin de pouvoir identifier les zones restaurées de zones retouchées (fig. 6). Les zones sans décor n'ont pas fait l'objet de restitutions, le choix a été de les conserver en l'état. Celles-ci pourront être éventuellement restituées lors de travaux d'intervention sur les autres parements, qui devraient fournir des informations complémentaires. Le pourtour des zones restaurées a reçu un solin au mortier de chaux aérienne, y compris les zones dans la niche axiale et baie adjacente, pour assurer la cohésion des enduits.

18. Christophe Perrault, C.E.D.R.E., *Montbéliard 25. Datation par dendrochronologie du plafond suspendu du temple Saint-Martin* (rapport d'intervention), février 2019.

Fig. 6. Montbéliard (25), les peintures murales après restauration des supports et réintégration picturale (© Gabriela Guzman, 2019).

4. Les peintures du temple Saint-Martin dans l'histoire du décor des églises luthériennes

La redécouverte des peintures murales du temple Saint-Martin interpelle les historiens de l'architecture protestante. Le monument constitue en lui-même un cas unique, en France, d'église luthérienne préservée par les évolutions de l'Histoire, notamment la révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV en 1685. Si les résultats de la travée-test nous invitent à imaginer un dégagement complet du décor pour le rendre à un usage contemporain patrimonial et cultuel, il est aussi nécessaire d'interroger l'originalité de ce décor dans le contexte de la peinture des églises luthériennes du duché de Wurtemberg au XVIIe siècle.

En premier lieu, il convient d'interroger la réception du décor du temple par le public auquel il était destiné, celui de la paroisse de Montbéliard. Là encore les archives, conservées en nombre, permettent d'obtenir de précieux témoignages. Dans son sermon de dédicace du 18 octobre 1607, publié à Montbéliard en 1608 et conservé à la médiathèque municipale, le pasteur Samuel Cucuel étudie les textes qui décrivent la maison de Dieu avant l'établissement de l'Église de Rome : Temple de Jérusalem, temples égyptiens, synagogues, églises des premiers chrétiens. Puis, il oppose le dénuement des temples protestants à la « parade » des églises catholiques et l'explique ainsi : « le principal ornement de la maison de Dieu est, dit-il, la parole de Dieu, [la Bible], [qui] dépeint notre seigneur Jésus-Christ beaucoup plus proprement que les peintures ou images (statues) quelque artificieusement elles puissent

être faites[19] » Ce texte est en accord avec le choix des décors du temple Saint-Martin : absence d'images bibliques, décors empruntés à l'architecture extérieure de l'édifice, absence de vitraux, bref une sobriété invitant, selon l'expression de Jean-Pierre Barbier, « plus à l'écoute qu'à la vue[20] ».

Il est intéressant de comparer le décor de Saint-Martin à celui des églises luthériennes d'Allemagne du Sud contemporaines. À Freudenstadt, l'église luthérienne détruite en 1945, édifiée sur des plans de Schickhardt, accueillait une tribune décorée de bas-reliefs figuratifs. À Dieffenbach et Pfaffenhofen, églises construites ou restaurées par Schickhardt, la peinture figurative était bien présente, de même que dans d'autres églises, contemporaines, situées hors de la principauté de Montbéliard, notamment à Ettlingen, Frickingen ou encore Kleiningersheim[21]. Ces édifices accueillent des figures de saints et d'évangélistes, représentées en pied sur des socles, parfois associées à des scènes tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et souvent accompagnées d'inscriptions. L'église d'Adelsheim est ornée en 1606 de figures allégoriques et de scènes encadrées d'architectures feintes, preuve de la richesse et variété des représentations au tournant du XVIIe siècle. Ce type de décor est conforme à la pensée de Luther, qui reconnaît à l'image une valeur didactique et l'autorise dans les églises[22].

Le décor du temple Saint-Martin, tel qu'il nous apparaît pour l'heure, suite aux dégagements conduits pendant la travée-test, et tel qu'il est décrit par les comptes de construction et le témoignage du pasteur Cucuel, semble bien plus dépouillé que ces exemples situés dans le duché de Wurtemberg. L'œuvre de Schickhardt à Montbéliard semble se rattacher à un autre trait du décor protestant de la période, le succès des décors d'architectures feintes, désignés sous le nom de *Rollwerk*, attestés dès le XVIe siècle. Ces enroulements, cartouches et cuirs peints peuvent encadrer des scènes bibliques, comme c'est par exemple le cas à l'église Saint-Jacob de Münklingen et Saint-Médard d'Ostdorf (deux exemples datés vers 1600), mais ils peuvent aussi se suffire à eux-mêmes et jouer un rôle pleinement ornemental. Une variante colorée de ce type, datée par inscription de 1591, est aujourd'hui visible dans l'église luthérienne de Brettach, d'autres déclinaisons sont documentées dans les églises de Daugendorf (fin du XVIe siècle) et Diefenbach (1619-1621). Le parallèle le plus probant avec les décors de Schickhardt est peut-être à situer dans l'église Saint-Martin de Großingersheim, dont la décoration est datée des alentours de 1606-1610. Les *Rollwerk* y perdent de leur souplesse maniériste pour s'ordonner dans un vocabulaire plus classique, traité en camaïeux de gris. Ce décor semble témoigner d'un même esprit de sobriété et de grandeur que les architectures reproduites dans le temple Saint-Martin, dans l'idée de sublimer l'espace, lieu de la Parole.

Le temple Saint-Martin n'a peut-être pas livré toutes ses surprises, et les travaux à venir doivent permettre de dévoiler encore un peu plus l'originalité de son décor. De nouvelles découvertes sont attendues, autour des oculi qui se trouvent au-dessus des portails d'entrée, ou au niveau de la tribune. Lors de la restauration de l'orgue en 1984, un élément du décor du portail ouest a été vu par plusieurs témoins. L'existence d'une coquille au sommet de la niche est attestée par les textes d'archives. Un décor analogue avait été réalisé peu de temps auparavant (1590) au second étage de la tour Henriette au château de Montbéliard et a pu servir de modèle à Schickhardt.

19. Samuel Cucuel, *Sermon faict et presché en l'église françoise de Montbéliard le dimanche dix-huitième en octobre de l'an 1607*, Montbéliard, Jacques Foillet, 1608. Ce document est conservé à la Médiathèque de Montbéliard.

20. Jean-Pierre Barbier, « Le retable de Montbéliard au temple Saint-Martin : histoire d'une reproduction », *Bulletin et mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 139, 2016, p. 349-379.

21. Cette étude comparative est rendue possible par le travail de catalogage exhaustif mené par Klaus Klünde, Christa Regina Klünder, *Katalog der Wandmalereien in den Kirchen und Kapellen Baden-Württemberg's von der ottonischen Zeit bis zur Renaissance* (http://kirchenwandmalereien.de/html/).

22. Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme ». *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, 1989, p. 203-230 (https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535) ; « La Réforme et la couleur », *Bulletin de la Société d'histoire du Protestantisme français*, t. 138 (juil.-sept. 1992), p. 323-342.

Pour citer cet article :
André Bouvard, Matthieu Fantoni, Gabriela Guzman, « La redécouverte des décors intérieurs du temple Saint-Martin de Montbéliard : apport à la connaissance de l'œuvre d'Heinrich Schickhardt (1558-1635) », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 129-136.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/andre_bouvard/.

Temples en noir et blanc, temples en couleurs : l'usage de la couleur dans l'architecture protestante du Grand Est

Mireille-Bénédicte Bouvet

Conservatrice générale du patrimoine honoraire

Résumé : L'absence d'un décor peint, architectural, ornemental ou figuratif a longtemps été considérée comme un marqueur de l'architecture protestante répété par maints critiques d'art : Théophile Gautier s'en fit l'écho dans sa description des temples de Genève « en quatre murs égayés de gris souris et de jaune serin ». En 1992, dans un article souvent cité du *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, « la réforme et la couleur », Michel Pastoureau allait jusqu'à parler de chromophobie protestante voire de chromoclasme. Mais surtout, il notait que [s] »il est patent que partout, du XVIe au XXe siècle les temples protestants sont plus vides de couleurs que les églises catholiques... la chronologie n'en est pas uniforme ; la géographie n'en est pas homogène » ... [que] « tout cela mérite d'être étudié attentivement dans le temps et dans l'espace ». Les travaux de Marcel Grandjean en 1988 avaient déjà montré que dès le XVIIe siècle, la couleur était revenue aux murs des temples du canton de Vaud en Suisse. De fait, la polychromie décorative ou figurative dans l'architecture protestante s'avère variée selon les époques, les lieux et les sensibilités confessionnelles. En effet, l'aire luthérienne est à la fois plus colorée et plus imagée que l'aire réformée. Les territoires germanophones et suisses le sont aussi davantage que ceux intégrés de longue date dans le royaume de France. L'Est de la France offre à ce sujet un terrain de recherche particulier où les expériences se confrontent : Église réformée et Confession d'Augsbourg, présence protestante interdite à l'époque moderne dans le Royaume de France mais autorisée dans ses franches... C'est aussi un territoire d'expérimentation du XVIe siècle à nos jours enrichi par des courants de réflexion portés par les différentes migrations : les optants quittant l'Alsace-Moselle pour passer la ligne bleue des Vosges, les fonctionnaires et les militaires luthériens allemands installés dans les territoires nouvellement annexés au *Reichsland*, les pasteurs suisses au service des petites communautés dispersées... L'intervention se propose par quelques exemples choisis en Champagne, en Lorraine et en Alsace du XVIe siècle au XXe siècle de poser la problématique d'une architecture protestante colorée et ornée dans le Grand Est.

Schwarz-weiß-Tempel, Farbtempel: Farbgebrauch in der protestantischen Architektur der Region „Grand Est"

Zusammenfassung: Das Fehlen von architektonischer, ornamentaler oder figurativer Malerei galt lange als Kennzeichen protestantischer Architektur und wurde von vielen Kunstkritikern entsprechen gewertet: so spricht Théophile Gautier in seiner Beschreibung der Genfer Tempel von „vier mausgrau und kanariengelb erheiterten Wänden". In dem oft erwähnten Artikel „La réforme et la couleur" (« Reformation und Farbe »), der von Michel Pastoureau im „Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme" publiziert wurde, spricht der Autor sogar von „protestantischer Chromophobie" und „Chromoklasmus". Doch vor allem wies er darauf hin, dass „wenn feststeht dass überall vom 16. bis zum 20. Jahrhundert die protestantischen Tempel farbenfreier sind als die katholischen Kirchen… so ist die Chronologie nicht einheitlich, die Geographie nicht homogen…" und dass „dies alles zeitlich und räumlich genauer erforscht werden sollte". Die Arbeiten von Marcel Grandjean von 1988 hatten bereits gezeigt, dass seit dem 17. Jahrhundert, die Farbe wieder auf den Mauern der Gotteshäuser im Kanton Waadt zurückgekehrt war. Tatsächlich erweist sich die dekorative oder figürliche Polychromie in der protestantischen Architektur als sehr vielfältig je nach Epochen, Orten und konfessionellen Ausprägungen. Die deutschsprachigen Gegenden und die Schweiz sind noch vielfältiger als die, die bereits seit langem in das Königreich von Frankreich einbezogen waren. Der Osten Frankreichs stellt ein besonderes Forschungsgebiet zum Thema dar durch die Konfrontation der Gegensätze: reformierte Kirche und Augsburger Konfession, verbotene protestantische Präsenz während der Neuzeit im französischem Königreich aber in den Freizonen erlaubt… Es handelt sich auch um eine Zone für den Erfahrungsaustausch vom 16. Jahrhundert bis heute, bereichert durch die Denkansätze zu den verschiedenen Migrationen: die „Optanten" verlassen das Elsass-Mosel-Gebiet und passieren die „blaue Linie" der Vogesen, die Beamten und lutherischen deutschen Soldaten

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 137-138

etablieren sich in den neuen, dem Reichsland angeschlossenen Gebieten, die schweizerischen Pastore begeben sich in den Dienst der kleinen Gemeinden… Einige Beispiele aus der Champagne, Lothringen und dem Elsass, vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, können die Themen einer farbigen und dekorativen protestantischen Architektur erläutern.

Texte non rendu

Pour citer cet article :
Mireille-Bénédicte Bouvet, « Temples en noir et blanc, temples en couleurs : l'usage de la couleur dans l'architecture protestante du Grand Est », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 137-138.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/mireille_benedicte_bouvet/.

Le décor peint aux XIXe et XXe siècles

Dekorationen und Raumgestaltungen im 19. und 20. Jahrhundert

Le service français des Monuments historiques face aux peintures murales des églises d'Alsace restaurées à l'époque du *Reichsland*

Nicolas Lefort

Docteur en histoire de l'Université de Strasbourg, UR 3400 Arche

Résumé : Dans les églises classées de l'Alsace, de nombreuses peintures murales ont été restaurées et de nouveaux décors créés pendant la période allemande du *Reichsland* (1871-1918). Après le retour de l'Alsace à la France, le service des Monuments historiques porte un regard très critique sur ces travaux, il s'oppose aux nouveaux projets de décors peints dans les églises de la région et limite son intervention à des travaux de dégagement et de protection des peintures anciennes. Si certains critiques demandent que les restaurations de l'époque allemande soient conservées comme des témoignages historiques, d'autres souhaitent leur suppression. Malgré le vœu de ces derniers, les travaux de dérestauration de peintures murales sont peu nombreux pendant l'entre-deux-guerres en raison de la pénurie des crédits des Monuments historiques et du bon état de conservation des édifices concernés. Mais après 1945, l'étendue des dommages de guerre et la vétusté de nombreuses églises d'Alsace appellent d'importants travaux. L'Architecte en chef des Monuments historiques Bertrand Monnet profite de ceux-ci pour supprimer de manière systématique les décors créés à l'époque du *Reichsland* et les remplacer par un simple badigeon. Ces travaux de dérestauration s'expliquent par l'aversion du service des Monuments historiques pour le néogothique et le pastiche, par son rejet des restaurations au sens de Viollet-le-Duc, et surtout, par sa volonté de « dégermaniser » les monuments de l'Alsace. Dans les années 1970-1980, le regard sur les travaux de restauration de la période du *Reichsland* commence cependant à évoluer et certaines opérations à susciter la polémique.

Der französische Denkmalschutz und die in der Zeit des Reichslands restaurierten Wandmalereien im Elsass

Zusammenfassung: Während der Zeit des Reichslands Elsass-Lothringen (1871-1918) wurden in denkmalgeschützten Kirchen des Elsass viele Wandmalereien restauriert sowie neue Wandmalereien geschaffen. Nach der Rückkehr des Elsass an Frankreich, betrachtet der französische Denkmalschutz diese Arbeiten sehr kritisch; er widersetzt sich neuen Malereiprojekten in den Kirchen der Region und beschränkt seine Tätigkeit auf Freilegungen und Schutz der alten Malereien. Obgleich gewisse Kritiken sich für den Erhalt der deutschen Restaurierungen als historische Zeugnisse aussprechen, so wünschen andere deren Entfernung. Trotz dieses Wunsches, werden nur wenige Wandmalereien in der Zwischenkriegszeit „entrestauriert" da es an Geldern mangelt und die Gebäude sich in gutem Zustand befinden. Doch nach 1945 erfordern die Kriegsschäden und die Baufälligkeit vieler Kirchen im Elsass umfangreiche Renovierungsarbeiten. Bertrand Monnet, Architekt des Denkmalamtes, nutzt diese Arbeiten, um systematisch die zur Zeit des Reichslands entstandenen Malereien zu beseitigen und sie durch einfache Anstriche zu ersetzen. Diese Entrestaurierungen lassen sich mit der Abneigung gegen die Neugotik und die Nachahmungen seitens des Denkmalschutzes sowie durch die Ablehnung der Restaurierungen im Sinne von Viollet-le-Duc und vor allem durch den Wunsch nach „Entgermanisierung" der elsässischen Denkmäler erklären. In den Jahren 1970-1980, ändert sich jedoch die Auffassung bezüglich der Restaurierung aus dieser Zeit des Reichslandes und gewisse Eingriffe werden kontrovers diskutiert.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 141-148

Fig. 1. Haguenau (67), église Saint-Georges, état au début du xxe siècle, photographie de J. Manias, 1906 (BNUS/Numistral).

La période allemande du *Reichsland* d'Alsace-Lorraine, qui s'étend du traité de Francfort de 1871 à la fin de la Première Guerre mondiale en 1918, est marquée par la restauration et la création d'innombrables décors peints dans les anciennes églises d'Alsace alors que la période précédente, de 1850 à 1870, avait été celle des débadigeonnages et des grattages[1].

Pendant que l'Alsace est allemande, un important changement de goût et de méthode en matière de restauration des monuments s'opère en France. Au xixe siècle, les architectes de la génération de Viollet-le-Duc (1814-1879) avaient rétabli la polychromie de nombreuses églises. Mais à partir du tournant du xxe siècle, le service français des Monuments historiques s'oppose aux projets de décorations peintes et demande que la pierre des églises classées reste apparente pour des raisons à la fois archéologiques et esthétiques.

La pratique de la restauration des monuments historiques en Alsace au début du xxe siècle se trouve donc en décalage avec la France. Or l'Alsace-Lorraine fait retour à la France en 1918-1919. Dès lors, se pose la question de l'attitude du service français des Monuments historiques face aux peintures murales restaurées et créées dans les églises d'Alsace à l'époque allemande[2].

I. DE LA FIN DU *REICHSLAND* AU DÉBUT DE LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

A. LES CRITIQUES DES FRANÇAIS SUR LES DÉCORATIONS PEINTES DANS LES ÉGLISES D'ALSACE

Après l'annexion de l'Alsace à l'Empire allemand en 1871, les Français continuent de s'intéresser à la conservation des monuments historiques de la région et ne manquent pas une occasion de dénoncer les méthodes des restaurateurs allemands. À partir de 1903, le critique d'art André Hallays (1859-1930), membre de la commission du Vieux-Paris, pourfendeur des restaurations et de leurs architectes, se rend régulièrement en Alsace et y consacre de nombreuses

1. Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du xxie siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003, p. 336.

2. La présente étude repose principalement sur le dépouillement exhaustif des procès-verbaux de la commission des Monuments historiques et des dossiers de la série « travaux » conservés à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), à Charenton-le-Pont, pour la période allant de 1918 à 1981.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 141-148

livraisons de son feuilleton « En flânant[3] ». Il y évoque à plusieurs reprises les peintures néogothiques créées par les Allemands. Hallays prend pour exemple Saint-Georges de Haguenau « affreusement défigurée » par « de féroces restaurations et surtout de terribles peinturlurages » (fig. 1). Il cite l'église de Walbourg, dont les voûtes sont décorées de motifs « dans le style du XVe siècle ». Il s'attarde surtout sur l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, dont la restauration par l'architecte allemand Carl Schaefer (1844-1908), est qualifiée de « plus ridicule spécimen de cette méthode désastreuse ». Selon Hallays, « cent monuments précieux ont subi le même sort » en Alsace depuis l'annexion, un chiffre qui n'est peut-être pas exagéré si l'on se réfère à la thèse d'Anne Vuillemard-Jenn[4]. Le critique d'art est un nationaliste proche des milieux propagandistes de la cause française en Alsace. S'il veut bien reconnaître que la France possède « quelques vieux édifices auxquels on a infligé ce traitement barbare » par le passé, c'est-à-dire au temps de Viollet-le-Duc, il considère que la manie de peindre les églises est un dogme qui a été imposé aux Alsaciens par les professeurs des écoles techniques supérieures allemandes. Il se console cependant en pensant que « par bonheur, l'humidité mettra fin bientôt à ce carnaval archéologique » et qu'« avant cinquante ans, il ne restera rien de tous ces badigeonnages[5] ».

Après l'éclatement de la Première Guerre mondiale, la réintégration de l'Alsace-Lorraine devient l'un des principaux buts de guerre de la France. À la suite du bombardement et de l'incendie de la cathédrale de Reims, les monuments historiques se retrouvent au cœur de la propagande des belligérants. Les Allemands sont accusés par les Français d'être des « vandales » et des « barbares ». Leurs œuvres d'art et leur architecture sont considérées comme des pastiches lourds et prétentieux. Dans un livre paru en 1918, le chef de la division des services d'architecture – et futur directeur général des Beaux-Arts – Paul Léon (1874-1962) oppose, de façon manichéenne et simpliste, une méthode française de conservation à une méthode allemande de restauration des monuments en prenant pour exemples l'église de Sewen et les travaux de Charles Winkler (1834-1908) à la collégiale Saint-Thiébaut de Thann[6]. Paul Léon oublie cependant que si Winkler est né en Bavière et a commencé ses études en Allemagne, il a poursuivi sa formation chez Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) à Paris et a obtenu la nationalité française. Redevenu allemand en 1871, Winkler a continué à appliquer les théories du Français Viollet-le-Duc en Alsace[7].

B. LE RETOUR À LA FRANCE : UNE POSITION DE PRINCIPE CONTRE LES DÉCORATIONS PEINTES

Après le retour de l'Alsace-Lorraine à la France en novembre 1918, le gouvernement français veut très vite y introduire les méthodes françaises en matière de monuments historiques. La loi du 31 décembre 1913 est rendue applicable aux territoires recouvrés dès le mois de juin 1919[8]. Une direction de l'architecture et des beaux-arts est créée à Strasbourg avec la mission de réintroduire le « goût français » en Alsace et Lorraine. Les architectes allemands en fonction au moment de l'armistice, tels que Johann Knauth (1864-1924), sont rapidement expulsés et remplacés par des architectes français formés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et lauréats du concours d'Architecte en chef des Monuments historiques. Le Parisien Paul Gélis (1885-1975) est ainsi chargé de l'entretien et de la restauration des édifices classés du Bas-Rhin et du Haut-Rhin de 1919 jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale[9].

Après le rattachement des services d'architecture et des beaux-arts d'Alsace et Lorraine au ministère des Beaux-Arts à Paris, la question des peintures murales des églises d'Alsace ne tarde pas à faire l'objet d'un débat à la commission des Monuments historiques. En 1925, le critique d'art André Hallays propose de déclasser l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg en raison « des restaurations indiscrètes et grossières qui lui ont fait perdre une grande partie de son caractère[10] ». Paul Gélis critique la restauration de Carl Schaefer tout en soulignant que l'église comprend encore de nombreuses parties authentiques[11] (fig. 2). De son côté, l'Inspecteur général des Monuments historiques Paul Boeswillwald (1844-1931) suggère de faire abstraction des peintures murales refaites « dans le goût des Allemands » car « la peinture s'effacera et le classement empêchera de les refaire ». Il est par conséquent décidé de maintenir le classement pour ne pas « punir l'édifice » et risquer une vague de demandes de déclassements[12].

Au même moment, le curé de l'église Saint-Florent de Niederhaslach demande l'autorisation de réaliser une peinture figurée sur le mur au-dessus de l'arc triomphal. Celui-ci est couvert d'un faux appareil à fond blanc depuis 1897. Le curé soutient qu'il est en mauvais état et qu'« il est peint en carrelage comme le sont les corridors d'une

3. Nicolas Lefort, « Le critique d'art André Hallays (1859-1930) et le patrimoine de l'Alsace », *Cahiers alsaciens, d'archéologie, d'art et d'histoire*, 62, 2019, p. 177-206.

4. Anne Vuillemard, *op. cit.*

5. André Hallays, *En flânant, À travers l'Alsace*, Paris, Perrin, 1911, p. 219-220.

6. Paul Léon, *La Renaissance des ruines : maisons, monuments*, Paris, Henri Laurens, 1918, pl. XIX et XX.

7. François Igersheim, Niels Wilcken, « Winkler Charles », dans J.-P. Kintz (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, 40, Strasbourg, FSHAA, 2002, p. 4263-4264.

8. Nicolas Lefort, « L'introduction de la loi de 1913 en Alsace-Lorraine », dans J.-P. Bady, M. Cornu, J. Fromageau, J.-M. Leniaud, V. Négri (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018, p. 178-187.

9. Nicolas Lefort, « La réorganisation des services d'architecture d'Alsace-Lorraine après le retour à la France (1919-1939) », dans A.-M. Châtelet, F. Storne (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université, Enseigner l'architecture à Strasbourg*, vol. 1, *Histoire et mémoires*, Strasbourg-Paris, ENSAS-Éditions Recherches, 2013, p. 154-161.

10. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), 80/15/26. Procès-verbaux de la commission des Monuments historiques, première section, séance du 29 mai 1925.

11. MPP, 81/67/51. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Paul Gélis sur la dernière restauration de l'église Saint-Pierre-le-Jeune (1897-1902), 4 juillet 1925.

12. MPP, 81/67/51. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Paul Boeswillwald à la commission des Monuments historiques, séance du 15 mai 1926.

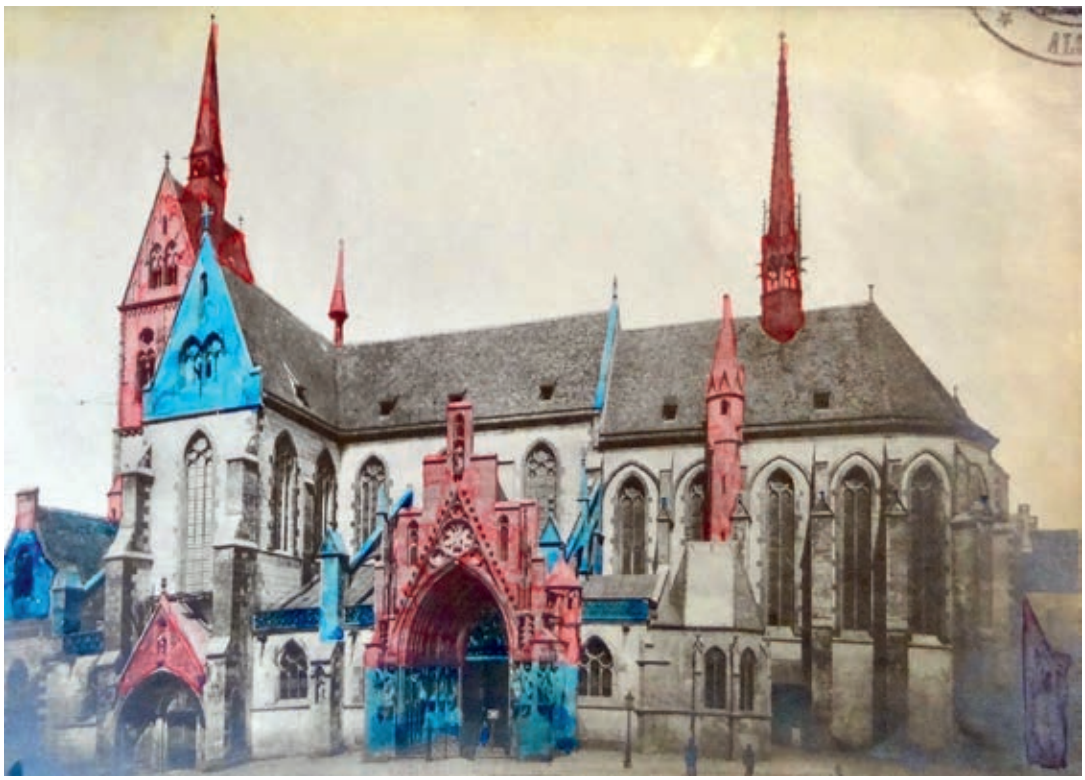

Fig. 2. Strasbourg (67), église protestante Saint-Pierre-le-Jeune, photographie jointe au rapport de Paul Gélis, 1925 : « Les parties ajoutées ou modifiant l'aspect primitif sont marquées en rouge. Les parties restaurées d'après des données certaines sont marquées en bleu. » (MPP, 81/67/51).

maison de paysans[13] ». Mais la commission des Monuments historiques s'oppose à l'unanimité à l'exécution du projet : « Elle déclare vouloir ainsi réagir contre les abus des décorations peintes, qui ont trop souvent dénaturé l'aspect des églises alsaciennes depuis 1870 », « elle entend donner à cette décision la valeur d'un avis de principe[14] » et émet le vœu que le chœur soit débadigeonné. André Hallays « est persuadé que le jour où le grès des Vosges réapparaîtra dans toute l'église le projet de peinture ne se discutera même plus[15] ». L'affaire prend un tour politique en raison de la montée du « malaise alsacien » et de la crise autonomiste qui atteint un pic entre 1924 et 1928. Mais l'administration des Beaux-Arts maintient sa position, malgré la campagne de presse menée par le curé de Niederhaslach et le soutien qu'il reçoit de plusieurs députés du parti catholique alsacien.

Une affaire semblable se déroule à l'église Notre-Dame-de-la-Nativité à Saverne. Le curé souhaite profiter du nettoyage de l'église pour renouveler les décors des clefs de voûte qui portent les armoiries de l'évêque constructeur Albert de Bavière (1478-1506) et d'autres donateurs. Il veut également orner la naissance des voûtes et les embrasures des fenêtres (fig. 3), et réaliser une peinture en forme de « tapisserie gothique » au-dessus de l'arc triomphal. Membre de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace depuis 40 ans, le curé assure vouloir « que tout se fasse avec goût et sobriété comme le style le réclame ». Il explique qu'« il faut qu'une église avec la

Fig. 3. Saverne (67), église Notre-Dame-de-la-Nativité, projet d'ornementation peinte pour la nef par C. Jaeg & Fils, 1925 (MPP, 81/67/26).

13. MPP, 81/67/17. Lettre du curé de Niederhaslach au directeur général des Beaux-Arts, 14 décembre 1928.

14. MPP, 80/15/26. Procès-verbaux de la commission des Monuments historiques, première section, séance du 29 mai 1925.

15. MPP, 80/15/27. Procès-verbaux de la commission des Monuments historiques, première section, séance du 13 juillet 1929.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 141-148

sévérité de son caractère joigne une note agrémentant le moral des fidèles et des visiteurs[16] ». Conformément à son avis de principe, la commission des Monuments historiques s'oppose au projet de décoration peinte[17], la municipalité retire son consentement au classement de l'édifice, et celui-ci ne pourra donc être prononcé qu'en 1977.

C. LES TRAVAUX DES ANNÉES 1920-1930 : ALLÈGEMENT ET SIMPLIFICATION DES DÉCORS PEINTS

Le rejet des décorations peintes pose la question du sort que le service des Monuments historiques réserve à celles qui existent déjà dans les églises où il est amené à réaliser des travaux de restauration. Certains critiques souhaitent que ces peintures soient supprimées, tandis que d'autres demandent leur maintien. André Hallays pense, comme John Ruskin (1819-1900), que les monuments doivent être maintenus dans l'état où les siècles les ont légués et que le goût est trop changeant pour revenir sur les erreurs du passé : Saint-Pierre-le-Jeune ne doit donc pas être « dérestauré » mais servir d'exemple à ne pas suivre[18].

Les polychromies néomédiévales de plusieurs églises du Haut-Rhin ont été endommagées par la Grande Guerre. Conscient de l'attachement du clergé et de la population à ces décors, l'Architecte en chef Paul Gélis ne les supprime pas totalement mais les allège et les simplifie au maximum. À la collégiale Saint-Thiébaut de Thann, il décide de « conserver la décoration existante […] en la simplifiant un peu[19] ». À l'église Saint-Maurice de Soultz, il parvient à convaincre la municipalité et le clergé de supprimer « la décoration […], bleu et or, des voûtes du chœur » et de la remplacer « par une décoration plus légère » composée de simples filets le long des nervures[20]. À Lautenbach, il enlève les peintures des voûtes du chœur, jugées « du plus mauvais goût », et les remplace également par de simples filets[21]. Ainsi, les polychromies de la période du *Reichsland* sont remplacées par de nouvelles plus conformes au goût français de l'époque.

En dehors de la réparation des dommages de guerre, le service des Monuments historiques considère que les travaux de réfection des décors peints sont de caractère somptuaire. Confronté à une pénurie de crédits pendant tout l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement pendant la crise des années 1930, il n'autorise l'exécution de tels travaux que lorsqu'ils sont entièrement financés par la fabrique d'église et la commune propriétaire, avec l'aide éventuelle du département et de la direction des cultes

Fig. 4 a et b. Eschau (67), église Saint-Trophime, peintures de la voûte de l'abside avant et après l'exécution du projet de Robert Gall, 1932 (MPP, 81/67/7 et Vital Bourgeois, L'art chrétien moderne en Alsace, *Strasbourg, F.-X. Le Roux, 1933, pl. XXXIV).*

d'Alsace-Lorraine. À Eschau, les peintures de la voûte de l'abside sont en mauvais état et jugées « très vilaines ». Le curé en réclame la réfection. Paul Gélis propose de les gratter et de faire appel au peintre alsacien Robert Gall (1904-1974), ancien élève de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et des Ateliers d'art sacré pour les remplacer par des peintures plus modernes[22] (fig. 4 a et b). À l'église Saint-Étienne de Strasbourg, l'évêque demande la réfection des peintures de la nef pour pouvoir accueillir le Congrès eucharistique de 1935. L'Inspecteur général des Monuments historiques Pierre Paquet (1875-1959) préférerait que les travaux ne soient pas exécutés et regrette de ne pouvoir

16. MPP, 81/67/26. Lettre du curé de l'église paroissiale Notre-Dame-de-la-Nativité de Saverne à l'Inspecteur général des Monuments historiques Paul Boeswillwald, 10 août 1925.

17. MPP, 80/15/26. Procès-verbaux de la commission des Monuments historiques, première section, séance du 12 février 1926.

18. André Hallays, « Le goût français en Alsace et en Lorraine », *Journal des débats*, 20 décembre 1919.

19. MPP, 81/68/34. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Paul Gélis, 9 mai 1927.

20. MPP, 81/68/33. Rapports de l'Architecte en chef des Monuments historiques Paul Gélis, 9 juillet 1926 et 8 avril 1929.

21. MPP, 81/68/19. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Pierre Paquet à la commission des Monuments historiques, 19 décembre 1930.

22. MPP, 81/67/7. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Pierre Paquet à la commission des Monuments historiques, 18 décembre 1931.

aller contre « l'esprit du clergé [alsacien] qui veut avoir des églises paraissant neuves[23] ».

Dans certains cas, la réfection des décors peints revêt un enjeu national. À Wissembourg, les peintures de l'église protestante Saint-Jean sont très sales et doivent être refaites. L'arc triomphal est surmonté de l'inscription allemande « *Ein' feste Burg ist unser Gott !* », titre d'un cantique de Luther, repris par Richard Wagner dans sa *Kaisermarsch* célébrant le retour de Guillaume Ier victorieux de la guerre franco-prussienne de 1870. Appelé à subventionner les travaux, le conseil général du Bas-Rhin émet le vœu que l'inscription soit maintenue. Mais Paul Gélis la juge « hors de proportion » et décide de la refaire « avec des caractères plus petits[24] ». Elle sera supprimée après 1945, au moment de la réparation des dommages de guerre.

Ainsi, malgré la position de principe adoptée par la commission des Monuments historiques, le service doit se montrer conciliant avec le clergé alsacien pendant toute la période de l'entre-deux-guerres, sous peine de blocage. Il obtient néanmoins que les peintures néomédiévales soient refaites de manière simplifiée ou plus moderne. Le début de la Deuxième Guerre mondiale marque cependant une rupture et la fin du décor peint en Alsace pour plusieurs décennies.

II. APRÈS 1945 : LA SUPPRESSION DES DÉCORS PEINTS DANS LE CADRE DE LA RECONSTRUCTION ET DES TRAVAUX DE VÉTUSTÉ

A. LA POURSUITE DE LA « DÉGERMANISATION » DES MONUMENTS DE L'ALSACE

L'Alsace est très fortement touchée par les combats et les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale. Sur les 900 édifices protégés au titre des Monuments historiques que compte alors la région, plus du tiers ont été plus ou moins endommagés et doivent être réparés. La première urgence est de mettre hors d'eau et de consolider provisoirement les bâtiments, puis d'effectuer la réparation définitive des toitures, des maçonneries et enfin des vitraux[25]. La restauration des peintures murales est donc très loin d'être une priorité.

Pour faire face à l'ampleur de la tâche, le service des Monuments historiques d'Alsace est réorganisé et rajeuni. Formé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et lauréat du concours d'Architecte en chef des Monuments historiques de 1941, le Parisien Bertrand Monnet est chargé des départements du Bas-Rhin et du Haut-Rhin de la Libération jusqu'à son départ à la retraite en 1981. Refusant tout pastiche, il n'hésite pas à proposer la reconstruction

Fig. 5. Ammerschwihr (68), église Saint-Martin, état de la nef au début des travaux de réparation des dommages de guerre, 1945 (MPP, 81/68/2).

des églises détruites, de leurs vitraux et de leur mobilier dans un style résolument contemporain. Architecte restaurateur, il est aussi le concepteur de bâtiments publics dont l'architecture s'inspire de Le Corbusier et du Mouvement moderne[26]. La peinture murale n'y a pas sa place, les matériaux bruts devant rester apparents.

Dans le cadre des travaux de reconstruction des monuments historiques d'Alsace, Bertrand Monnet propose d'éliminer toutes les transformations et ajouts « récents et fâcheux » du XVIIIe et du XIXe siècles, en particulier ceux de la période du *Reichsland*. Après quatre années d'annexion de fait de l'Alsace-Moselle à l'Allemagne nazie, l'après-guerre est marqué par un rejet de tout ce qui est allemand. Dans l'un de ses premiers rapports rédigés en 1945, l'architecte expose que « la plupart des monuments anciens de l'Alsace [ont] subi des restaurations assez brutales pendant l'annexion de 1870-1918 » et que ses prédécesseurs ont cherché à « dégermaniser nombre de monuments alsaciens que les archéologues allemands s'étaient évertués à défigurer pour mieux se les annexer[27] ». Il se propose donc de poursuivre dans cette voie de manière systématique puisque les dommages de guerre lui en donnent l'opportunité.

23. MPP, 81/67/52. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Pierre Paquet à la commission des Monuments historiques, 13 mai 1937.

24. MPP, 81/67/83. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Paul Gélis, 28 juin 1933.

25. Nicolas Lefort, « Rendre à l'Alsace son beau visage : la reconstruction des Monuments historiques après 1945 », *Revue d'Alsace*, 142, 2016, p. 139-181.

26. Nicolas Lefort, « Bertrand Monnet, Architecte en chef des Monuments historiques : 35 années de restauration de la cathédrale de Strasbourg (1947-1982) », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 33, 2018, p. 169-208.

27. MPP, 81/68/2. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Bertrand Monnet, 18 décembre 1945.

À Ammerschwihr, l'église Saint-Martin, construite au XVIe siècle mais agrandie pendant la période du *Reichsland*, a été endommagée par la guerre. Monnet souligne que l'édifice mériterait le classement, mais qu'il n'a été que partiellement inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1933 en raison « des peintures d'un goût discutable, œuvre d'un prêtre dont le zèle n'allait peut-être pas de pair avec le talent[28] ». Ces peintures ne datent en fait que de 1926, donc de la période française, mais l'argument national et patriotique régulièrement utilisé par Monnet lui fournit un prétexte pour les supprimer dans le cadre des travaux de restauration intérieure (fig. 5).

B. LE SILENCE RÉVÉLATEUR DES SOURCES

Le rapport de Bertrand Monnet sur Ammerschwihr est l'un des rares cas où l'architecte mentionne l'existence de peintures néogothiques dans une église entre 1945 et le milieu des années 1960. L'indifférence, voire le mépris du service des Monuments historiques pour les peintures murales de l'époque du *Reichsland*, et plus généralement de tout le XIXe siècle, se lit dans le silence des sources écrites, ainsi que dans l'absence de relevés et de photographies dans les archives.

À Haguenau, l'église Saint-Georges, construite principalement au XIIIe siècle et classée Monument historique depuis 1848, a été gravement touchée par les combats de 1945. L'église avait fait l'objet d'importants travaux de restauration, avec création de peintures murales, vitraux et mobilier néogothiques datant pour la plupart de l'époque du *Reichsland*. Monnet profite de la réparation des dommages de guerre pour supprimer l'ensemble de ce décor sans en faire la moindre mention dans son rapport à la commission supérieure des Monuments historiques, où il évoque seulement une « restauration […] identiquement à l'état ancien [qui] comprendra en outre la réfection générale des enduits[29] », comme si le décor néogothique n'avait jamais existé.

Alors que tous les travaux pouvant entraîner une modification de l'aspect des édifices et poser des questions de doctrine devraient être dirigés par l'Architecte en chef des Monuments historiques et soumis à l'administration centrale, des peintures néomédiévales sont supprimées lors de travaux de gros entretien conduits par l'Architecte des Bâtiments de France, donc sans l'avis de l'inspection générale ni de la commission des Monuments historiques[30]. Ces travaux n'ont, par conséquent, laissé aucune trace dans les archives centrales du service.

C. DE LA CHARTE DE VENISE À 1981 : DES MENTIONS PLUS FRÉQUENTES DANS LES SOURCES, DES PRATIQUES DE RESTAURATION INCHANGÉES

La « charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites », dite « charte de Venise », est adoptée en 1964. Son article 11 prévoit que « les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés » et que « le jugement sur la valeur des [états superposés] et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet ». L'article 16 insiste quant à lui sur l'importance « d'une documentation précise sous forme de rapports analytiques et critiques illustrés de dessins et de photographies ». Bertrand Monnet a contribué au Congrès de Venise. D'après une étude récente de Claudine Houbart, il est le premier Architecte en chef à faire mention de cette charte dans la revue *Monuments historiques* où il publie plusieurs articles sur les questions de lisibilité et de réversibilité des restaurations[31]. Trois exemples montrent que si l'architecte fait plus souvent mention des peintures néogothiques dans ses rapports à partir du milieu des années 1960, ses choix de restauration concernant celles-ci demeurent inchangés.

En 1966, l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg est en mauvais état de conservation : les enduits extérieurs tombent par plaques et menacent la sécurité du public, tandis que l'intérieur est très sale. Bertrand Monnet consulte son prédécesseur Paul Gélis qui revient sur ses travaux de restauration de peintures murales en Alsace : « On a abusé de l'enlèvement des enduits intérieurs surtout dans les églises, sous prétexte de rechercher le mode de construction. Une église est un lieu de réunion et non une grange ! En Alsace, je me suis livré à quelques essais, peut-être malencontreux et démodés, mais le clergé était favorable et cela avec juste raison, les Allemands avaient suivi cette théorie, mais peut-être en exagérant. On ne peut pourtant pas leur reprocher les peintures extérieures de Saint-Pierre-le-Jeune[32] ». Cette lettre, conservée dans les archives personnelles de l'architecte, est la première trace que nous avons pu retrouver d'une réhabilitation des peintures de l'époque du *Reichsland* par un acteur du service des Monuments historiques. Elle est cependant restée sans effet sur la conduite de Bertrand Monnet qui propose « un piochement général des enduits » et un « décapage des peintures modernes sur les parements en pierre[33] ».

À Walbourg, les enduits de la nef de l'église Sainte-Walburge sont délabrés en raison des dommages de guerre et de la vétusté. Bertrand Monnet suggère de supprimer la décoration peinte du plafond et des murs qu'il juge de « très mauvais goût ». Pour l'Inspecteur général Jean-Pierre Paquet (1907-1975), ce « décor est d'un intérêt intrinsèquement médiocre » et « sa suppression ne peut laisser pour lui-même aucun regret ». Le décor est « supporté par un mauvais enduit et il ne peut être question de le restaurer ». Cependant, Paquet craint « l'effet que

28. *Ibid.*

29. MPP, 81/67/8. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Bertrand Monnet, 18 mars 1950.

30. Voir par exemple, le cas de l'église des Jésuites de Molsheim dont les peintures de la nef sont refaites sous la surveillance de l'Architecte des Bâtiments de France Fernand Guri. MPP, 81/67/14. Lettre du conservateur régional des Bâtiments de France Jean Dumas au directeur de l'Architecture, 17 juin 1970.

31. Claudine Houbart, « La charte de Venise en France : acteurs, réception, interprétations (1957-1976) », *Apuntes, Revista De Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 30-2, 2017, p. 72-89, à la p. 86.

32. Archives privées de Paul Gélis. Lettre de Paul Gélis à Bertrand Monnet, 25 janvier 1966.

33. MPP, 81/67/51. Rapport de l'Architecte en chef des Monuments historiques Bertrand Monnet, 2 décembre 1966.

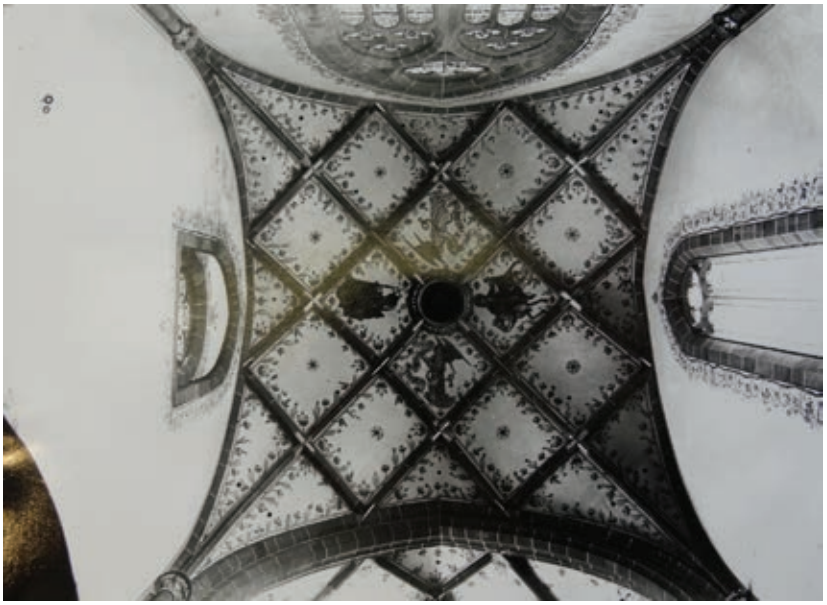

Fig. 6. Colmar (68), collégiale Saint-Martin, peintures de la voûte du transept sud avant leur suppression par Bertrand Monnet, vers 1972 (MPP, 81/68/9).

produira l'absence de tout décor » dans le volume de la nef. Il souhaiterait qu'« un décor nouveau et plus heureux que l'ancien » soit confié à un artiste français dans le style de Fernand Léger (1881-1955) ou de Jean Lurçat (1892-1966) mais la commune est bien trop pauvre pour qu'un tel projet puisse aboutir[34]. On se contente donc d'un enduit uni.

Dernier exemple : au milieu des années 1970, d'importants travaux de restauration intérieure sont exécutés à la collégiale Saint-Martin de Colmar. Bertrand Monnet et l'Inspecteur général Jacques Dupont (1908-1988) sont d'accord pour supprimer les polychromies néogothiques créées au début du XXe siècle dans la nef et le chœur. Par contre, une polémique éclate au sujet des peintures des voûtes du transept (fig. 6). Pour l'archiviste local, il s'agit de repeints de la fin du Moyen Âge sur l'enduit d'origine, tandis que pour Monnet, ce sont de mauvaises peintures néogothiques sur un enduit entièrement refait qu'il est donc impossible de « dérestaurer ». Dupont estime que, dans un cas comme dans l'autre, elles sont suffisamment intéressantes pour être conservées[35]. Mais Monnet décide de les recouvrir par une peinture monochrome, sans en référer à l'administration centrale, ce qui suscite le scandale[36]. Si l'architecte a commis une faute professionnelle, il a aussi été victime de l'opposition entre le maire de la ville et le président de l'« Association pour la restauration intérieure de la collégiale Saint-Martin » qui briguait la mairie[37].

CONCLUSION

Ainsi, les peintures créées ou restaurées dans les églises d'Alsace à l'époque du *Reichsland* sont critiquées et méprisées par le service français des Monuments historiques pendant une grande partie du XXe siècle. Beaucoup de peintures néomédiévales disparaissent dans le cadre des travaux de réparation des dommages de guerre ou de restauration sans laisser aucune trace. Leur suppression s'explique par des raisons archéologiques, esthétiques et techniques mais aussi par des enjeux symboliques, nationaux et patriotiques liés aux changements de domination de l'Alsace. Même si l'amorce d'un changement de regard s'opère après la charte de Venise, les dérestaurations se poursuivent pendant de longues années. Il faudra attendre la lente redécouverte de l'architecture du XIXe siècle pour que les peintures néomédiévales soient considérées comme dignes d'intérêt, et la réforme du service des Monuments historiques au milieu des années 1980 pour que les travaux pouvant conduire à leur suppression soient sérieusement documentés.

34. MPP, 81/67/81. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Jean-Pierre Paquet, 4 mars 1966.

35. MPP, 81/68/9. Rapport de l'Inspecteur général des Monuments historiques Jacques Dupont, 23 juillet 1973.

36. MPP, 81/68/9. Lettre du maire de Colmar Joseph Rey au préfet du Haut-Rhin, 7 octobre 1974.

37. MPP, 81/68/9. Note confidentielle du Directeur régional des Affaires culturelles Jean Dumas au sous-directeur des Monuments historiques et des Palais nationaux Pierre Dussaule, s. d. [janvier 1975].

Pour citer cet article :
Nicolas Lefort, « Le service français des Monuments historiques face aux peintures murales des églises d'Alsace restaurées à l'époque du Reichsland », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 141-148. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/nicolas_lefort/.

La polychromie néogothique en Alsace : un simple pastiche du décor médiéval ?

Anne Vuillemard-Jenn

Docteur en histoire de l'art, membre du GRPM

Résumé : Les polychromies néogothiques ont, pour un grand nombre d'entre elles, été détruites au cours du XXe siècle. En Alsace, ce rejet de la couleur et de l'ornement s'est mêlé à un sentiment germanophobe, ces décors ayant été pour la plupart réalisés après 1870. On peut néanmoins évoquer les caractéristiques formelles de ces polychromies à travers les rares exemples conservés mais également grâce à diverses sources, notamment photographiques. Les couleurs et les motifs employés, ainsi que leur impact sur la perception des lignes architecturales, peuvent être comparés avec les polychromies médiévales alsaciennes qui subsistent. De plus, dans certains cas, l'étude approfondie des peintures néogothiques permet une meilleure compréhension du décor médiéval. Il convient donc de s'interroger sur l'influence que la polychromie gothique a pu exercer sur sa version néogothique. Enfin, la reconnaissance de la valeur historique et artistique de ces décors doit conduire à une meilleure conservation de ce patrimoine longtemps méprisé au profit d'une illusoire « pureté originale ». Les décors des églises Saint-Georges de Sélestat, de Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller-lès-Saverne et de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg seront plus particulièrement abordés dans cet article.

Die neogotische Polychromie im Elsass: eine einfache Nachahmung der mittelalterlichen Ausmalung?

Zusammenfassung: Die neogotischen Raumgestaltungen wurden größtenteils im Laufe des 20. Jahrhunderts zerstört. Im Elsass vermischte sich diese Ablehnung der Farbe und Ornamentik mit dem Gefühl der Germanophobie, da die meisten dieser Ausmalungen nach 1870 entstanden. Dennoch können deren formale Eigenschaften anhand der noch leider spärlich erhaltenen Beispiele sowie durch diverse Quellen, hauptsächlich Fotos, belegt werden. Die verwendeten Farben und Motive und ihre Auswirkung auf die Wahrnehmung der Architekturlinien können mit den noch vorhandenen mittelalterlichen Farbfassungen verglichen werden. In einigen Fällen führt zudem eine gründliche Untersuchung der neogotischen Malereien zu einer besseren Kenntnis der mittelalterlichen Bemalung. Daher sollte man die Frage stellen, in welcher Weise die gotische Polychromie die neogotische Version beeinflusst haben kann. Schließlich sollte die historische und künstlerische Wertschätzung dieser Malereien Anlass zu einer besseren Konservierung dieses Erbes geben, das lange zugunsten illusorischer „Stilreinheit" verachtet wurde. Im folgenden Artikel werden insbesondere die Fassungen der Sankt-Georg-Kirche von Sélestat, der Sankt-Peter-und-Paul-Kirche in Neuwiller-lès-Saverne und von Jung Sankt-Peter in Straßburg behandelt.

LA REDÉCOUVERTE DE LA POLYCHROMIE MÉDIÉVALE

Autour de 1830, le débat sur la polychromie architecturale s'est conjugué avec la volonté de restaurer le patrimoine médiéval. Cet intérêt pour la couleur, né sur les ruines d'une mythique Grèce blanche, s'est rapidement étendu aux monuments nationaux. Sous plusieurs couches de lait de chaux, les édifices médiévaux révélèrent peu à peu l'importance de leur parure, et la presse architecturale s'en fit très largement l'écho. Dès 1845, dans les *Annales archéologiques*, Adolphe Didron (1806-1867) priait avec succès ses abonnés de lui communiquer toute découverte, pour que le peintre Alexandre Denuelle (1818-1879) en fasse le relevé, dans le cadre de la mission confiée par le gouvernement. Il lui semblait nécessaire de dresser un inventaire pour comprendre le système décoratif médiéval, et permettre plus tard la création de nouveaux ensembles cohérents[1].

César Daly (1811-1894), fondateur de la *Revue générale de l'architecture*, publia en 1853 plusieurs chromolithographies de décors des XIIe et XIIIe siècles. Ces images séduisantes, illustrant notamment des motifs répétitifs couvrant des soubassements, des frises et des faux appareils, étaient accompagnées d'un bref article ne laissant aucun doute sur le rôle de modèles qui leur était dévolu : « Comme

1. Adolphe-Napoléon Didron, « Peintures murales de la France », *Annales archéologiques*, 3, 1845, p. 195-196.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 149-158

fait historique, leur étude peut être très utile aux restaurateurs de nos anciens monuments ; et comme œuvres d'art, résumant une longue expérience de l'application de la couleur aux édifices, ils sont dignes de l'examen attentif et de l'analyse scrupuleuse de tous les artistes fatigués du badigeon monochrome, qu'il soit blanc ou jaune »[2].

Quant à Viollet-le-Duc (1814-1879), qui deviendra l'un des protagonistes de ce débat, c'est en ces termes savoureux qu'il évoquait les édifices blanchis par le néoclassicisme dans un ouvrage consacré à Notre-Dame de Paris : « Les soutiens de l'architecture monochrome prirent le parti de bouter la peinture décorative. On la passa sous silence, ainsi que le font les gens bien appris des travers de leurs amis »[3]. Grâce à l'étude des édifices anciens, il chercha à définir les lois adoptées au Moyen Âge pour la réalisation d'une polychromie architecturale, affirmant que tout système harmonique pouvait être expliqué. L'artiste devait, selon lui, éduquer le public, et il prônait l'observation des décors anciens pour pouvoir rendre toute sa place à la couleur : « Nos voisins d'outre-Rhin […] se mirent résolûment à l'œuvre et en étudiant les formes de l'architecture de l'antiquité et du moyen age […]. Mais on n'arrive pas d'un bond à trouver les lois compliquées de cet art lorsqu'on les a perdues ; bien des essais furent tentés […] ils cherchèrent et cherchent encore sans se décourager. Ce n'est pas ainsi que l'on procède chez nous ; une école d'artistes se prit de passion pour l'architecture polychrome et […] ayant trouvé de côté et d'autre des tons variés couchés sur les monuments anciens, on se mit à poser un peu au hasard, ou d'inspiration des couleurs sur les édifices modernes ou restaurés. Or, l'harmonie des tons ou l'harmonie musicale n'est pas seulement une affaire de sentiment, c'est aussi un peu une affaire de calcul »[4]. En 1864, l'article « Peinture » de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* apparaît comme l'aboutissement de réflexions menées depuis 1836. Ce texte, remarquable par son ampleur et la diversité des points abordés, offre une vision synthétique des connaissances sur la polychromie médiévale. Selon Viollet-le-Duc, c'est à travers le calcul et l'expérience que la peinture décorative pouvait renaître. Il s'agissait tout autant d'en faire l'étude que d'en prôner le retour, à condition de suivre des règles permettant des réalisations en accord avec le monument les abritant. Tout comme dans cet article, de nombreuses descriptions, des recettes, des motifs ont été publiés au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment grâce aux revues d'architecture et au développement des sociétés savantes. Ces modèles relevés à la faveur des débadigeonnages, et que l'on reproduisait parfois avec grand soin, s'adressaient autant aux passionnés du Moyen Âge qu'aux créateurs de décors néogothiques.

LA POLYCHROMIE EN ALSACE

En Alsace, des badigeons ont été régulièrement appliqués à l'intérieur des édifices jusqu'au milieu du XIXe siècle, et la dernière couche n'a parfois subsisté que quelques années[5]. À partir de 1850, cette habitude a cédé la place à celle du grattage. Ces interventions se sont succédé dans les principaux édifices alsaciens, et de nombreux vestiges de peintures murales et de polychromies, souvent masqués depuis la Réforme protestante, ont pu être observés à cette occasion. Ces fragments n'ont pas toujours pu être conservés, et ils n'ont que rarement donné lieu à un relevé ou à une description suffisamment précise pour être exploitable, en particulier en ce qui concerne la polychromie. Toutefois, au-delà de l'intérêt archéologique encore balbutiant, l'évocation de l'existence de décors médiévaux avait aussi pour but, souvent revendiqué, de justifier la réalisation d'une nouvelle parure.

Les sources archivistiques et photographiques permettent d'attester que les églises gothiques d'Alsace ont, pour la plupart, reçu un décor néogothique, rarement conservé aujourd'hui, entre les années 1860 et la Première Guerre mondiale. Son absence s'explique fréquemment par l'affectation particulière de l'édifice au cours du XIXe siècle[6], ou le dégagement d'un important cycle pictural figuré durant cette période. Il faut noter également que dans les églises protestantes, lorsqu'une ornementation a été réalisée, elle est presque toujours d'une grande sobriété, et ne permet guère d'y chercher l'image d'un état ancien. Désormais, dans les églises médiévales classées ou inscrites, les peintures néogothiques ne subsistent plus que dans une quinzaine de sites seulement. Leur conservation est généralement due à l'absence d'entretien de l'édifice modeste qui les abrite, ou à leur localisation se limitant au chœur ou aux chapelles d'une église plus importante. Ces décors ont pu également être maintenus en raison de la présence conjointe de peintures figurées médiévales, comme à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg ou à Sainte-Walpurge de Walbourg, rendant toute intervention plus complexe, et imposant une certaine prudence en raison d'éventuels vestiges anciens sous-jacents.

Presque tous ces décors ont été réalisés pendant la période allemande du *Reichsland*[7]. Ils présentent des caractéristiques semblables à ceux créés au cours du XIXe siècle

2. César Daly, « *Peintures murales* des XIIe et XIIIe siècles », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 11, 1853, col. 433 434. La *RGA* est la première revue à avoir utilisé la chromolithographie. Les illustrations occupaient une place très importante au sein du texte lui-même, et à travers des planches en noir et blanc et en couleur, réunies à la fin de chaque volume.

3. Emmanuel-Eugène Viollet-le-duc, *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris exécutées sur les cartons de E. Viollet-le-Duc, relevées par Maurice Ouradou*, Paris, Morel, 1870, p. 2.

4. *Ibidem*, p. 2.

5. À Notre-Dame de Strasbourg, le badigeon de 1835 a été supprimé en 1848, et dans l'église paroissiale de Kaysersberg, dès 1853 on envisageait de faire disparaître le badigeon appliqué à peine 5 ans auparavant. Voir à ce sujet Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2003 et Anne Vuillemard, « Le *sale pinceau* de 1835, polémique autour du dernier badigeon de 1835 », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 27, 2006, p. 163-168.

6. À Lichtenberg, la forteresse a été occupée par une garnison française avant d'être ruinée en 1870. Même si elle n'a jamais été totalement désertée, elle a abrité une auberge, un camp de prisonniers et des spectacles théâtraux. À Niedermorschwihr, l'ancienne tour-chœur a été subdivisée en deux en 1805. L'étage inférieur a été transformé en sacristie alors que l'espace des voûtes était réservé aux sonneurs de cloches. À Saverne, le musée municipal a été installé dans la chapelle Saint-Michel dès 1858. Enfin, l'église des Dominicains de Wissembourg, subdivisée en trois niveaux, servait à l'armée et en 1913, le bas-côté sud a été abattu.

7. Voir à ce sujet, dans ce volume, l'article de Nicolas Lefort, « Le service français des monuments historiques face aux peintures murales des

dans le reste de la France. Le débat sur la polychromie de l'architecture, qui a agité la presse architecturale européenne, a produit des effets similaires de part et d'autre des frontières. Cet engouement pour la couleur et l'abondance de motifs s'est estompé au début du XXe siècle avec les premiers feux du Mouvement moderne, même si ces décors ont encore joui d'une certaine faveur en Alsace jusqu'à la Première Guerre mondiale. Des essais marquants ont alors véhiculé un nouvel idéal architectural substituant aux couleurs de la Jérusalem céleste la vision de Sion la blanche. On pourrait évoquer le virulent « Ornement et crime » d'Adolf Loos (1870-1933), ou « la loi du ripolin » prônée par Le Corbusier (1887-1965), affirmant que l'art décoratif moderne n'a pas de décor[8]. En Alsace, le rejet de l'historicisme et de son exubérance ornementale s'est doublé d'un sentiment germanophobe, rendant ces peintures d'autant plus odieuses. Dues à une administration et des mains ennemies, elles ont été jugées avec peu d'objectivité, et ont, dans leur grande majorité, disparu après la Deuxième Guerre mondiale dans la plus parfaite indifférence. Aujourd'hui, un regard renouvelé sur cette période foisonnante permet de les étudier comme une production caractéristique de l'historicisme, qu'elles soient antérieures ou postérieures à l'annexion, et de s'interroger sur leur lien avec le décor médiéval.

LE DÉCOR DE SAINT-GEORGES DE SÉLESTAT

L'exemple le plus ancien semble être celui de Saint-Georges de Sélestat (fig. 1-3). Dans son devis de 1859, l'architecte Antoine Ringeisen (1811-1889) notait que lors du débadigeonnage, on serait attentif à toute peinture ou inscription, et que ces vestiges seraient scrupuleusement conservés. Au cours de ce chantier, plusieurs peintures figurées ont été dégagées dans le transept et les amorces des nervures, et les 33 clefs de voûte ont révélé d'importantes traces de polychromie. Le peintre strasbourgeois François-Antoine Denecken (1820-1902) précisait que ces éléments seraient restaurés tels qu'ils « étaient primitivement. C'est-à-dire sur fond rouge et bleu avec des ornements de feuillages. Le tout en peinture et feuilles d'or première qualité et mis en œuvre suivant les règles de l'art et les qualités de l'époque »[9]. La nef datant du XIIIe siècle et le chœur ayant été reconstruit au XVe siècle, la polychromie de l'ensemble des clefs n'était probablement pas contemporaine, or il n'est à aucun moment fait mention d'un traitement différent entre les parties occidentales et orientales de l'édifice, ou d'une stratigraphie complexe. Les observations de Denecken

Fig. 1. Sélestat (67), église Saint-Georges, chapelle de la Vierge : polychromie néogothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

Fig. 2. Sélestat (67), église Saint-Georges, chapelle Saint-Érasme, mur nord : polychromie néogothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

sont donc bien trop imprécises pour juger de sa fidélité à un état médiéval. Il faut d'ailleurs rappeler qu'au XIXe comme au XXe siècle, la polychromie des clefs de voûte a très souvent été refaite avec beaucoup de légèreté. Des recherches récentes montrent pourtant que cette mise en couleur a pu faire preuve, selon les périodes, d'une très grande subtilité, prenant par exemple en compte le regard du spectateur à travers la déformation de certains motifs, ainsi qu'on l'a observé à la cathédrale de Bourges[10]. On

églises d'Alsace restaurées à l'époque du *Reichsland* ». https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/nicolas_lefort/

8. Adolf Loos, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, I, 1-3, 1921, p. 159-168. Cet essai de 1908 sera publié en France pour la première fois en 1913 dans les *Cahiers d'aujourd'hui*, puis en 1921 dans la revue *L'Esprit Nouveau*, avec une introduction de Le Corbusier présentant Loos comme un précurseur. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, chapitre XIII Le lait de chaux. La loi du ripolin.

9. Bibliothèque humaniste de Sélestat : A V a III 19, *Saint-Georges de Sélestat, soumission de Denecken*, 06-12-1859. Pour le déroulement de ce chantier, voir Anne Vuillemard, « Badigeons et polychromies néogothiques à Saint-Georges de Sélestat », *Annuaire de la société des amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat*, 55, 2005, p. 129-135.

10. Jean-Lucien Guenoun, « Cathédrale de Beauvais : découvertes et reconnaissance des décors peints architecturaux du chœur et de la crypte », dans G. Victoir, C. Davy, C. Leduc-Gueye, A. Vuillemard-Jenn (dir.), *1994-2014. Vingt années de découvertes de peintures*

Fig. 3. Sélestat (67), église Saint-Georges, chapelle Saint-Érasme, voûte : polychromie néogothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

peut seulement concéder que les couleurs relevées par Denecken ainsi que ce type de feuillage sont fréquents sur les clefs de voûte du XIIIe siècle, mais sans sondage, il est impossible de savoir si l'état ancien subsiste sous sa restitution néogothique.

Après cette polychromie des clefs, le peintre a réalisé en deux temps les décors, très similaires entre eux, des deux absidioles polygonales ouvrant sur le transept et érigées autour des années 1230-1235. En 1860, il s'était engagé à exécuter les peintures de leurs voûtes à l'encaustique, et l'architecte Ringeisen, chargé de ce chantier, précisait que les deux chapelles « portaient autrefois des peintures et dorures aux clefs de voûte, ainsi que des rinceaux sur les parois des voûtes ; ces décorations à peine visibles pourraient être facilement réparées et complétées au moyen des éléments de peinture trouvés et rétablis dans les autres parties de l'édifice »[11]. On observe ici une façon de procéder qui est caractéristique de cette période. Dans les cas les plus contestables, des motifs relevés dans des édifices divers ont été assemblés, le mélange des formes et des siècles traduisant le triomphe de l'éclectisme. On pourrait évoquer les décors de François Debret (1777-1850) à Saint-Denis qui ont valu à l'édifice d'être comparé à « un magasin de bric-à-brac »[12], ou les polychromies fantaisistes de Notre-Dame et Sainte-Radegonde de Poitiers, brocardées par de nombreux auteurs, dont Huysmans et Mérimée. À Sélestat, cet aveu d'une utilisation de fragments picturaux, observés dans d'autres parties de l'édifice et se conjuguant aux vestiges des absidioles, ne permet de tirer aucune conclusion concernant le décor médiéval, mais laisse penser que la part créative a probablement été importante.

On ne peut établir de comparaison de cette version néogothique avec un décor similaire du XIIIe siècle conservé en Alsace. En revanche, on peut percevoir dans le traitement de la voûte, supposé repris d'après des fragments anciens, une proximité avec la délicatesse des rinceaux dorés sur fond bleu du soubassement de la Sainte-Chapelle. Les relevés, effectués avant restauration dans la chapelle haute, par le Strasbourgeois Émile Boeswillwald (1815-1896) et Félix Duban (1797-1870), montrent de semblables motifs, graciles et sinueux[13]. Les peintures des absidioles de Sélestat, rétablies par François Antoine Denecken, sont stylistiquement proches de cet exemple du milieu du XIIIe siècle. Ceci tendrait à accréditer l'idée de l'existence d'un décor contemporain de la construction des absidioles ayant pu servir de point de départ pour sa restitution néogothique. On peut, par ailleurs, s'interroger plus largement sur l'influence exercée par la Sainte-Chapelle, qui était alors en cours de restauration, sur la polychromie néogothique de Denecken (fig. 4). On a fréquemment parlé du rôle de chantier-école qu'ont représenté les travaux menés dans la chapelle de saint Louis à partir de 1836, et plusieurs Alsaciens y ont contribué, comme l'architecte Émile Boeswillwald ou le peintre Louis Steinheil (1814-1885). La référence à ce luxueux décor se ressent dans de très nombreuses polychromies néogothiques, en particulier dans les chapelles des cathédrales françaises, et on peut même en attester jusqu'en Aragon à San Pedro de Teruel ou dans la basilique néogothique Notre-Dame de Montréal, où elle a été précisément revendiquée. En effet,

monumentales. Bilans et perspectives, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 169-189.

11. Bibliothèque humaniste de Sélestat : A V a III 19, *Saint-Georges de Sélestat. Rapport de Ringeisen au maire de Sélestat*, 23-02-1860.

12. Ferdinand de Guilhermy, « Restauration de l'église royale de Saint-Denis », *Annales archéologiques*, 5, 1846, p. 200-215.

13. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) : Série 1996/089-Relevés de peintures murales, 06656, Émile Boeswillwald, Félix Duban, *Sainte-Chapelle haute, état actuel des peintures*. Document consultable en ligne dans la base MédiatheK, n° de notice MDP91022312. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM006656_03?mainSearch=%22emile%20boeswillwald%20sainte%20chapelle%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2230fbf56-ffc7-2b2-6be4-ccdd6fcaa0c1%22

Fig. 4. Paris (75), Sainte-Chapelle, chapelle haute (© Anne Vuillemard-Jenn, 2012).

dans la presse architecturale du XIXe siècle, toute tentative de créer une polychromie était jugée à l'aune des peintures de la Sainte-Chapelle, dont des descriptions élogieuses, et des chromolithographies ont été publiées avant même la fin de travaux de restauration[14]. Cet ensemble, pourtant fort peu représentatif de la polychromie architecturale au XIIIe siècle, en raison de son caractère exceptionnel, mais si conforme à l'image idéale d'une Jérusalem céleste rutilante, a été érigé en véritable modèle de la polychromie néogothique, ce que la publication de l'article « Peinture » de Viollet-le-Duc en 1864 renforça encore à travers son analyse approfondie du décor[15]. Comme dans l'édifice parisien, on peut observer à Sélestat ce choix de couvrir de motifs ascendants chaque colonnette formant les faisceaux (fig. 1). Ces éléments structurels, revêtus d'ornements différents, ne semblent plus liaisonnés, mais s'affirment telles des lignes colorées appuyant la verticalité de la construction. Par opposition à ces articulations, des tentures feintes ou des réseaux losangés sont tracés sur les murs, à l'instar de la Sainte-Chapelle (fig. 2). À Sélestat, si les voûtes conservaient les traces d'un décor médiéval, les archives ne font pas mention des murs et des supports. Comme souvent pour ce type de chantiers, l'observation de vestiges picturaux s'est conjuguée à une grande liberté créative, mais la revendication d'une certaine fidélité à un état ancien apparaît comme une justification nécessaire. Même si le recours au modèle médiéval ne peut être évoqué qu'avec prudence et de façon très partielle, cette réalisation n'en reste pas moins l'une des plus intéressantes de la production néogothique alsacienne. Qualifiée de délicieuse par un contemporain, elle sera décrite comme « une faute de goût » en 1972, preuve du caractère fluctuant de la perception de ces polychromies[16].

Le décor n'est malheureusement conservé que de façon incomplète. Le projet de créer dans le chœur une polychromie destinée à s'harmoniser avec celle des absidioles a existé, mais il a été en grande partie abandonné. Denecken envisageait de peindre les voûtes avec des rinceaux dorés sur un fond bleu, comme dans les absidioles, et de vivement polychromer les nervures. Le chantier a connu un certain ralentissement à partir de 1865, et ce dessein n'a pas été mené à terme. Seules des tentures feintes soutenues par des anges ont pris place tout autour du chœur en 1870. Selon certains auteurs, un tel décor aurait existé au Moyen Âge. Toutefois, aucune preuve n'a pu en être apportée, et l'unique peinture documentée dans le chœur par une photographie ancienne est une Adoration des Mages.

Comme pour de nombreux décors néogothiques, la date exacte de la disparition des tentures n'est pas précisée dans les dossiers de restauration, mais elle peut être située peu après la Deuxième Guerre mondiale grâce à la comparaison de documents photographiques. Seules quelques traces d'un fond sombre, ponctué de motifs dorés, subsistent toujours.

Se limitant désormais aux absidioles, dans un édifice particulièrement sombre, le décor néogothique ne compte plus guère dans la perception d'ensemble. Son complément dans un chœur aussi vaste et profond devait donner une tout autre ampleur à cette réalisation, et comme au Moyen Âge, la polychromie néogothique offrait une spatialisation de l'édifice, accentuant les effets visuels dans les parties orientales.

LE DÉCOR DE SAINTS-PIERRE-ET-PAUL DE NEUWILLER-LÈS-SAVERNE

Un autre décor, plus récent, est particulièrement intéressant pour comprendre le lien qu'entretiennent décors médiévaux et néomédiévaux. À Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller-lès-Saverne, une polychromie a été achevée autour de 1904 sous la direction de l'allemand Johann Knauth (1864-1924). Architecte-créateur adepte du néogothique, déjà actif sur le chantier de la cathédrale de Strasbourg, il en deviendra l'architecte en 1905, avant d'être nommé conservateur des Monuments historiques d'Alsace de 1909 à 1918[17]. Son

14. Voir notamment Jean-Michel Leniaud, Françoise Perrot, *La Sainte-Chapelle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2007, p. 38-45.

15. Emmanuel-Eugène Viollet-le-duc, article « Peinture », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Morel, t. 7, 1864, p. 56-109, consultable en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XIe_au_XVIe_siècle/Peinture.

16. Bibliothèque humaniste de Sélestat : Ms 450, A. Dorlan, *Étude sur l'église paroissiale de Sélestat, notes rassemblées de 1911 à 1939 sur ce sujet*, p. 57 ; Paul Adam, « Les églises paroissiales Saint-Georges et Sainte-Foy de 1810 à 1920 », *Annuaire de la société des amis de la bibliothèque de Sélestat*, 22, 1972, p. 89-129. Voir en particulier à la p. 103.

17. Dans le cadre du millénaire des fondations de la cathédrale, les Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg ont réalisé un livre numérique sur Johann Knauth pour rendre hommage à l'architecte qui a sauvé la flèche de la cathédrale. Cet ouvrage peut être téléchargé en français ou en allemand : https://archives.strasbourg.eu/data/johann_knauth_version_francaise.pdf

Fig. 5. Denkmalarchiv, DAR322A002_017, Johann Knauth : projet de polychromie pour la nef, 1902 (© DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines).

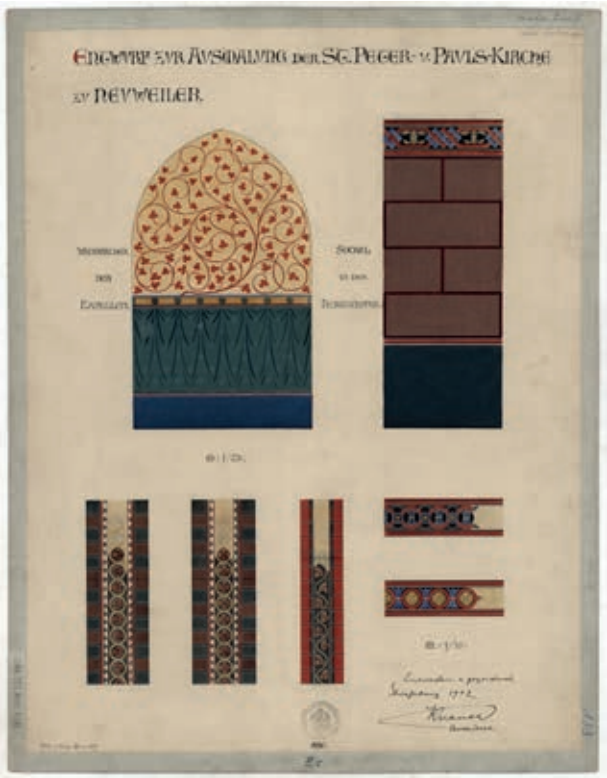

Fig. 6. Denkmalarchiv, DAR322A002_018, Johann Knauth : projet de polychromie pour une chapelle, les bas-côtés et autres motifs, 1902 (© DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines).

intérêt pour le décor peint et la polychromie transparaît à plusieurs reprises, puisqu'on conserve notamment un projet néogothique de sa main pour la collégiale Saint-Martin de Colmar, dont il supervisa les travaux au début du XXe siècle. Le débadigeonnage permit de découvrir des motifs de cuirs découpés et de guirlandes portant la date de 1631, et ce sont ces peintures qui ont finalement inspiré un nouveau décor, supprimé en 1974 par l'Architecte en chef Bertrand Monnet (1910-1989)[18].

À Neuwiller-lès-Saverne, la polychromie, prévue en 1902 par Knauth, devait à l'origine couvrir tout l'espace intérieur, mais dans la nef et les bas-côtés, elle a été réduite à quelques filets et feuillages, se détachant sur le badigeon blanc des murs et des voûtes (fig. 5-6). En revanche, une ornementation beaucoup plus importante a été réalisée dans les parties orientales. Sur le faux appareil blanc à doubles joints rouge et bleu du chœur était tendue une vaste toile du peintre restaurateur Henri Ebel (1849-1931), déposée en 1969, et représentant le Christ entre Abel et Melchisedech Elle occupait presque toute la largeur du mur est, et, désormais, seul un encadrement avec des colonnettes feintes, de part et d'autre d'un grand vide, rappelle la présence de cette œuvre conservée roulée à l'étage d'une des chapelles (fig. 9-10).

Fig. 7. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul : chapelle sud (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

18. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) : 81/68/39/3, *Colmar, Saint-Martin. Correspondance, travaux*, 1972-1992.

Fig. 8. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul : chapelle nord (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

Les chapelles ouvrant sur le transept présentent les décors les plus complexes et vivement colorés. Ils sont similaires entre eux, sans être exactement identiques, mêlant faux appareil imitant le grès, tenture feinte, frises, rinceaux et voûtes bleues semées d'étoiles dorées. Ces peintures, qui suivent fidèlement le projet de Knauth, ne semblent aucunement inspirées d'un état médiéval (fig. 7-8)[19].

Lors du débadigeonnage de l'édifice, Ebel avait relevé des motifs végétaux, mais ils n'ont pas été repris dans le décor conçu par Knauth[20]. Les chapiteaux de ces chapelles, rehaussés de jaune et de rouge, font écho à ceux de la croisée du transept. Depuis l'entrée de l'édifice, ces accents colorés, qui succèdent à une nef très sobrement peinte, attirent immédiatement le regard vers l'est. Il apparaît toutefois clairement que la mise en couleur des chapiteaux de la croisée a été brutalement interrompue (fig. 11).

Knauth souhaitait polychromer entièrement l'église, les parties enduites comme celles en pierres de taille. Selon son projet, la structure aurait dû recevoir une alternance de bleu et de rouge, se détachant sur les murs jaunes, animés d'un faux appareil et de rinceaux rouges (fig. 5). La municipalité s'étant opposée aux travaux en cours, le décor s'est limité aux parties orientales, avec la polychromie raffinée des chapelles et le faux appareil du chœur flanquant la toile d'Ebel, dont les couleurs et les motifs ornementaux faisaient écho aux peintures des chapelles.

Fig. 9. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul, chœur : angle nord-est (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

Fig. 10. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul : détail de la toile peinte par Henri Ebel (© Anne Vuillemard-Jenn, 2011).

Fig. 11. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul, bras sud du transept : interruption de la polychromie sur un chapiteau (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

L'existence d'une polychromie médiévale sous le décor de Knauth, est connue depuis des sondages réalisés au cours des années 1990 dans la dernière travée de la nef et le transept. Cette couche gothique a été dégagée et restaurée lors des travaux menés à partir de 2013 sous la direction de l'Architecte en chef des Monuments historiques Pierre-Yves Caillault. Plusieurs types de faux appareils assez grossiers ont été mis au jour, mêlant fond rosé et joints ocre rouge.

19. Pour l'étude de ce chantier, voir Anne Vuillemard, *op. cit.*, 2003, p. 651-659.

20. Simplement masqués sous le nouveau décor, ces motifs ont été redécouverts lors de la récente restauration.

Fig. 12. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul, bras nord du transept : faux appareil médiéval (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

Fig. 13. Neuwiller-lès-Saverne (67), église Saints-Pierre-et-Paul, chœur : faux appareil néogothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2015).

Sur les murs orientaux du transept, on peut observer un faux appareil avec des pierres feintes de dimensions plus régulières (fig. 12)[21]. Sur un fond qui demeure rose, les joints deviennent plus complexes. En effet, des joints entrecroisés, rouges et bleus, ont été tracés, et l'espace entre les deux filets, deux fois plus large que ces derniers, est rempli de blanc. Ces joints feints, dont le dessin reste peu soigné, ont été préalablement incisés dans l'enduit. De façon subtile, l'emplacement des joints varie en fonction de leur localisation. Alors que pour les joints horizontaux, le joint bleu est toujours peint au-dessus, pour les joints montants, le joint bleu prend place à droite dans le croisillon nord, et à gauche dans le croisillon sud. Cette interversion, contribuant à la spatialisation de l'édifice, rappelle ce que l'on peut relever dans le transept de l'ancienne église abbatiale voisine de Marmoutier[22].

Cette découverte de joints bleus médiévaux est d'autant plus intéressante qu'elle est unique en Alsace. Jusqu'à ce dégagement récent, le décor du chœur, daté de 1904, et présentant un faux appareil à joints rouges et bleus sur un fond blanc, avait été considéré comme une invention de Knauth (fig. 13). Il est désormais manifeste qu'il s'est inspiré du faux appareil médiéval, tant pour ses dimensions que pour le tracé des joints, même s'il a opté pour un fond blanc très caractéristique des polychromies néogothiques, et une plus grande régularité dans le tracé des joints, leur conférant un caractère beaucoup plus sec. De toute évidence, il connaissait le décor original, dont il a reproduit la disposition des joints telle qu'elle apparaît dans le croisillon nord du transept, et on peut supposer que l'enduit médiéval du chœur subsistait encore au moment de ces travaux. Ceci impose de regarder d'un autre œil son projet non réalisé pour la nef, et dans lequel un faux appareil couvrait la partie supérieure des murs. Une fois de plus, il faut souligner l'importance d'étudier les décors néogothiques, souvent riches d'enseignements pour la compréhension des polychromies médiévales.

LE DÉCOR DE SAINT-PIERRE-LE-JEUNE DE STRASBOURG

Cette même influence de la polychromie médiévale sur les œuvres néogothiques peut également être évoquée de façon beaucoup plus étendue à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg. Autour de 1900, une importante restauration a été dirigée par Carl Schäfer (1844-1908), autre adepte de ce style. Au cours du débadigeonnage, de nombreuses

21. La hauteur des assises varie entre 26 et 29 cm, et la longueur des pierres feintes entre 59 et 61 cm.

22. Concernant la polychromie de l'ancienne abbatiale de Marmoutier, voir Anne Vuillemard, « Marmoutier, église Saint-Étienne, la polychromie gothique », dans *Congrès archéologique de France, 162e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris, 2006, p. 59-60.

Fig. 14. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune, chapelle Saint-Jean : voûte (© Anne Vuillemard-Jenn, 2020).

peintures figurées du XIVe siècle ont été dégagées[23]. Une polychromie contemporaine était également conservée dans différentes parties de l'édifice, à l'intérieur comme à l'extérieur. Après avoir étudié ces vestiges, Carl Schäfer a rétabli le faux appareil à fond blanc et joints rouges du XIVe siècle pour les murs, et ocre rouge à joints blancs pour les articulations. Il a défendu avec force sa fidélité à l'état médiéval, ce qui ne l'a pourtant pas empêché de mêler une large part créative à son chantier de restauration. Seule l'étude des sources archivistiques, confrontée aux données *in situ*, peut permettre de porter un jugement. De nombreuses polychromies néogothiques sont stylistiquement très marquées par leur temps, à travers les choix des couleurs ou la sécheresse du trait, et ne peuvent tromper un œil habitué. Pourtant, dans la chapelle Saint-Jean de Saint-Pierre-le-Jeune, construite autour de 1360, le faux appareil à fond rouge et doubles joints noirs et blancs est très semblable aux polychromies gothiques alsaciennes (fig. 14), comme celle du XIVe siècle à Saint-Étienne de Marmoutier (fig. 15). Alors que l'on pourrait imaginer voir une restitution à l'identique de la part de Carl Schäfer, ses notes prouvent, au contraire, que dans cet espace, il avait relevé des fleurettes et des étoiles. À aucun moment il ne mentionne un faux appareil, or compte tenu de son intérêt pour le sujet, il est évident qu'il n'en aurait pas passé la présence sous silence.

Fig. 15. Marmoutier (67), ancienne abbatiale, nef, première travée, mur sud : témoin de la polychromie gothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

LES POLYCHROMIES NÉOGOTHIQUES

Même si le décor médiéval a pu servir de référence pour la création des polychromies néogothiques, dans de très nombreux cas, les polychromies historicistes semblent davantage obéir à l'application d'un schéma, sans lien profond avec le support sur lequel elles prennent place. La plupart des ensembles réalisés à cette époque ont mêlé des ornements similaires, faux appareils, tentures feintes, frises végétales stylisées ou géométriques et rinceaux, selon une disposition souvent très semblable. Bien qu'il n'ait pas été possible d'étudier deux polychromies absolument

23. Pour l'étude de ce chantier, voir Anne Vuillemard-Jenn, « Entre gothique et néogothique, les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 56, 2013, p. 179-195 ; Anne Vuillemard-Jenn, « Peintures murales et polychromies néomédiévales de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg : de la version néogothique de Carl Schäfer à la restauration actuelle », dans G. Victoir, C. Davy, C. Leduc-Gueye, A. Vuillemard-Jenn (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 221-240. Concernant l'architecte : Anne Vuillemard, « Carl Schäfer », dans R. Recht, J.-C. Richez (dir.), *1880-1930, Dictionnaire culturel de Strasbourg*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 467. Voir aussi dans ce volume : Anne Vuillemard, « Peintures murales et polychromies de l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg », https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_peintures_strasbourg/.

identiques, il apparaît avec évidence que la combinaison des motifs obéissait à une certaine codification. On a généralement cherché à structurer de grandes surfaces murales par la création de deux ou trois niveaux superposés, et on peut définir de la façon suivante le « prototype » du décor néogothique : un soubassement couvert de tentures feintes ou d'un faux appareil foncé et délimité par une frise, un second niveau avec des assises simulées d'un dessin plus simple et avec des couleurs plus claires, elles aussi surmontées d'une frise, puis, un dernier registre encore plus sobre, souvent peint avec une couleur unie. Il faut également évoquer des ornements végétaux, plus ou moins développés, tracés dans l'embrasure des baies et sur le fond blanc des voûtains. Ainsi, la diversité stylistique existant entre les édifices médiévaux était atténuée au profit d'une nouvelle image appliquée sur les parois. Probablement pour des raisons de luminosité, mais peut-être aussi de coût, les faux appareils colorés ne semblent avoir eu qu'une importance secondaire et localisée. Sur les vingt-huit décors étudiés dans le cadre de notre thèse de doctorat, vingt-six d'entre eux comportaient un faux appareil à fond blanc, seul ou associé à d'autres motifs. En Alsace, deux exemples gothiques de ce type d'assises feintes sont conservés, à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et dans l'église de Weiterswiller, mais ce sont bien davantage les tonalités chaudes évoquant celles du grès qui ont été privilégiées dans cette région. La couleur du matériau local a exercé une influence importante sur les polychromies médiévales, et cette couleur oscillant du rose au rouge, en passant par des tonalités orangées, n'occupe absolument pas dans les décors néogothiques la place que l'on aurait pu imaginer. D'autre part, à partir du XIVe siècle, le caractère couvrant du faux appareil tend à se réduire pour se limiter fréquemment aux articulations. Cette évolution stylistique ne se rencontre guère dans les polychromies néogothiques. Tandis que dans la polychromie du gothique tardif, l'accent est de plus en plus fortement mis sur la structure, la polychromie néogothique reste majoritairement un ornement mural et par conséquent beaucoup plus facilement transposable d'un édifice à l'autre qu'il date du XIIIe ou du XVe siècle.

Inspirés d'un état médiéval ou non, ces décors ont été décrits de façon peu élogieuse tout au long du XXe siècle : un ensemble « intrinsèquement mauvais », « une peinture nocive », un fragment conservé uniquement pour attester de « la médiocrité du décor ». Ils font pourtant partie de l'histoire de chaque édifice. Parmi les rares polychromies néogothiques épargnées, certaines sont dans un état de conservation très préoccupant. Elles mériteraient une plus grande attention, que l'on commence à peine à leur accorder à la faveur du regard renouvelé porté sur l'historicisme[24].

24. En 2018, une exposition était consacrée au néogothique, et même s'il n'était pas question de décor peint, sa tenue a permis de souligner l'intérêt pour un sujet longtemps décrié : Georges Bischoff, Jérôme Schweitzer, Florian Siffer (dir.), *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880-1930)*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, BNU Éditions, 2017.

Pour citer cet article :
Anne Vuillemard-Jenn, « La polychromie néogothique en Alsace : un simple pastiche du décor médiéval ? », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 149-158.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_polychromie_neogothique/.

Entre invention, protection et création, la peinture monumentale en Alsace aux XIXe et XXe siècles

Olivier Haegel

Chercheur, Service Inventaire et Patrimoine, Grand Est

Résumé : Longtemps la peinture monumentale fit figure de parent pauvre dans les ouvrages anciens consacrés à l'histoire et au patrimoine en Alsace. Plusieurs raisons peuvent être évoquées, allant de leur éventuelle faiblesse qualitative, de leur mauvais état de conservation, à leur disparition (destruction et occultation). Mais aussi d'un manque de connaissance, d'intérêt pour ces œuvres. L'historiographie se concentra davantage sur la sculpture, mais surtout sur le vitrail. Le phénomène est d'autant plus paradoxal que la réalisation de peintures pariétales fut toujours pratiquée à l'époque moderne et au courant du XIXe siècle, et même si cela le fut en petit nombre. Alors que le vitrail, l'autre art figuratif par excellence des églises, connut une longue période de purgatoire, il ne fut plus pratiqué après le début du XVIIe siècle, et connut une lente redécouverte en Allemagne du Sud à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. La communication se propose de dresser au travers d'exemples choisis un panorama de la peinture monumentale en Alsace du début du XIXe à l'entre-deux-guerres, à la fois sous l'angle de l'identification des œuvres anciennes (découverte, étude, protection, restauration), et sous celui de la création (artiste/entreprise, école, iconographie).

Zwischen Erfindung, Schutz und Schaffen, die monumentale Malerei im Elsass im 19. und 20. Jahrhundert

Zusammenfassung: Lange kam der Monumentalmalerei in der Literatur zur Geschichte und dem Erbe im Elsass kaum Bedeutung zu. Dafür gibt es mehrere Gründe: ihr eventueller Mangel an Qualität, ihr schlechter Erhaltungszustand und ihr Verschwinden durch Zerstörung oder Abdeckung. Doch fehlte auch das Interesse und Wissen für die Werke. Die Historiografie konzentrierte sich eher auf die Skulptur und vor allem auf die Glasmalerei. Paradoxerweise wurden – wenngleich in geringer Zahl – laufend Wandmalereien in der Neuzeit und im Laufe des 19. Jahrhunderts geschaffen. Die Glasmalerei hingegen, ebenfalls beliebt als figurative Kunst in den Kirchen, geriet während einer langen Periode ins Fegefeuer und wurde seit Beginn des 17. Jahrhunderts kaum mehr praktiziert: Sie konnte sich in Süddeutschland aber einer langsamen Wiederentdeckung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erfreuen.Anhand ausgewählter Beispiele liefert der Beitrag einen Überblick zur Monumentalmalerei im Elsass vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Zwischenkriegszeit sowohl im Hinblick auf die Identifizierung der alten Werke (Entdeckung, Studie, Schutz, Restaurierung) wie auch in Bezug auf das künstlerische Schaffen (Künstler, Unternehmen, Schule, Ikonografie).

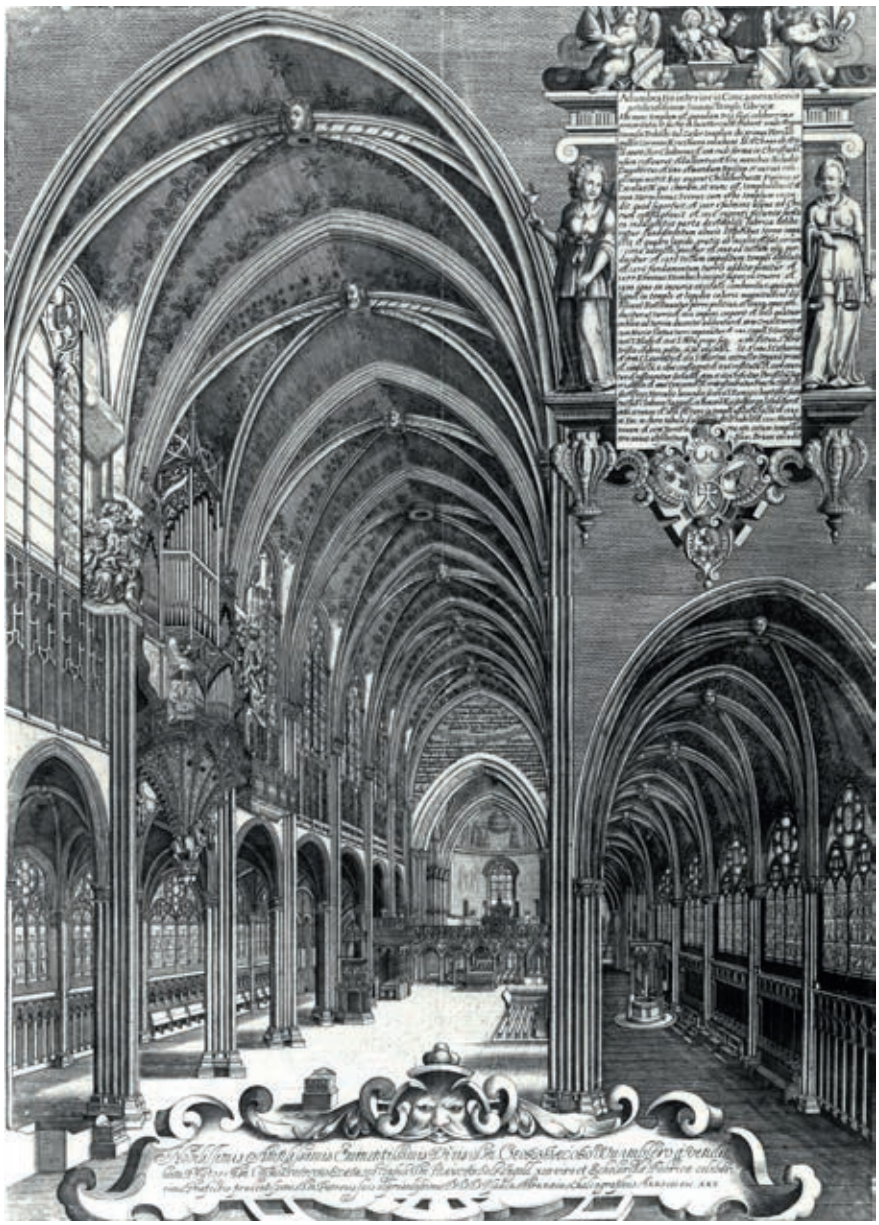

Fig. 1. Vue intérieure de la nef de la cathédrale de Strasbourg par I. Brunn, 1630. Coll. Cabinet des estampes de Strasbourg (cl. Mariusz Hermanowicz, © Région Grand Est – Inventaire général).

Longtemps la peinture monumentale, principalement religieuse, fit figure de parent pauvre dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art et au patrimoine en Alsace. Plusieurs raisons peuvent être évoquées, allant de leur faiblesse qualitative, de leur mauvais état de conservation, de leur disparition (destruction et occultation), à un manque d'intérêt et de connaissance pour ces œuvres. L'historiographie se concentra naturellement sur la sculpture, mais surtout sur le vitrail, dont de nombreux exemples médiévaux et renaissances sont conservés. Le phénomène est d'autant plus paradoxal que la peinture murale était toujours pratiquée alors que le vitrail, l'autre art figuratif par excellence des églises, connut une longue période de purgatoire. Il ne fut plus pratiqué après la première moitié du XVIIe siècle, puis connut une lente redécouverte en Allemagne du Sud dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et un renouveau à partir des années 1840. Quelle est alors la place de la peinture monumentale dans l'Alsace du XIXe et de la première moitié du XXe siècle ?

UNE LENTE ET PROGRESSIVE INVENTION

Nous devons à la culture humaniste les premiers ouvrages historiques sur des édifices religieux, comme le *Summum argentoratensium templum* (1617) du pasteur Osée Schad (1586-1626). L'auteur y fait mention des travaux dans le chœur de la cathédrale de Strasbourg et signale sa mise en peinture en 1486, tel qu'on peut encore le voir, dit-il[1] (fig. 1). Le Siècle des Lumières, et sa prise en compte critique des sources, commence à considérer les œuvres d'art comme des marqueurs. Les peintures y sont néanmoins quasi absentes, car ayant été très souvent occultées. Dans ses *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg* (1782,) l'abbé Philippe-André Grandidier (1752-1787) reprit l'information de Schad au sujet de la mise

1. Oseam Schadaeum, *Summum argentoratensium templum* […], Straßburg, Lazari Zetzners Seligen Erbens, 1617, p. 17.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 159-167

en peinture de 1486, il en précise toutefois l'iconographie ce que son prédécesseur n'avait pas fait. Chose curieuse, il revint sur le sujet en signalant que les travaux durèrent de 1483 à 1486 sans en donner la source[2]. Mais, il peut y avoir ici une confusion entre la durée des travaux de réfection du chœur et celle de son ornementation.

LA DANSE MACABRE DU TEMPLE-NEUF

Fin juillet 1824, lors des travaux de rénovation intérieure du Temple-Neuf de Strasbourg dirigés par l'architecte Arnold, des peintures monumentales furent découvertes, dont la plus importante représentait une Danse macabre. L'événement fit tant sensation localement que l'archéologue et professeur de littérature grecque Jean-Geoffroi Schweighaeuser (1776-1844) écrivit dès le 5 août une lettre au collectionneur Sulpiz Boisserée (1783-1854) afin de lui annoncer la nouvelle. Un mois plus tard, le 6 septembre, l'extrait concernant cette invention fut publié dans la *Kunst-Blatt*[3].

En 1825, le pasteur Frédéric Guillaume Edel (1787-1866) publia une monographie sur cette église[4]. Si l'ouvrage est typique de ce genre littéraire, de format in-8°, dont le prix est tout de même de 3 francs, certainement en raison des illustrations, il s'en distingue néanmoins par de nombreux aspects. Il s'appuie sur l'exploitation de sources anciennes et de publications historiques, que l'auteur cite en notes infrapaginales. Le vocabulaire employé tout comme le long sous-titre sont représentatifs des usages littéraires locaux et outre-rhénan depuis la Révolution (*Schicksalen* ; *Merkwürdigkeiten* ; *Vaterstadt*). Chose rare, il insiste immédiatement sur une partie de son étude *besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze* ; le lecteur est ainsi prévenu sur l'objet étudié et sur son absolue nouveauté ! Il lui consacre son 15e chapitre (sur 20), soit une section de neuf pages (un dixième du livre), et trois des sept lithographies hors-texte par Michel Frédéric Boehm d'après des dessins d'Arnold[5]. Il s'agit d'une première pour l'Alsace !

En 1826, le professeur de théologie Jacques Matter (1791-1864) édita une traduction commentée d'un texte latin de Dom Ruinart. Il signale en note que si cet ecclésiastique « avait pu connaître les peintures à fresque que l'on a découvertes depuis peu sur les murs intérieurs du Temple-Neuf, il aurait à peine mentionné les tableaux du devant des tribunes, qui ont très peu de prix. »[6] Par ailleurs, dans une pièce additionnelle en fin de volume, il y consacre en fait deux pages d'historique et de commentaire, signale la restauration de l'une des scènes, et que d'autres peintures figurant des saints et la passion ont été recouvertes[7].

L'exemple du Temple-Neuf, grâce à l'immédiateté de la diffusion de la découverte et de l'étude des peintures monumentales, illustre cette Europe savante, héritière du Siècle des Lumières et des acquis de la Révolution. La relation de Schweighaeuser est d'autant plus éclairante qu'il fut le premier à en donner une identification, à faire le parallèle avec le cycle bâlois, et à faire l'éloge d'Arnold, un homme de goût, éduqué grâce à ses voyages en Italie et en Allemagne. Il faut surtout souligner la personnalité du destinataire de cette lettre, Boisserée, qui est alors le chantre de l'art gothique en Allemagne.

D'autres auteurs, dans des publications consacrées à des édifices religieux et à des villes mentionnèrent, ici et là, des œuvres[8].

Mais qu'entend-on par peinture à cette époque ? Si, comme nous l'avons vu, la peinture monumentale est presque totalement absente des publications, la peinture est avant tout celle de chevalet – quasi uniquement présente au travers des collections de la Société Schongauer à Colmar (actuellement Musée Unterlinden) ; l'enluminure – avec l'exemple iconique de l'*Hortus deliciarum* ; et la peinture sur verre (surtout cathédrale ; Temple-Neuf). Ce que montre l'historien d'art Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) dans ses *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* (1843-1845)[9], qui consacre sa 13e lettre à Colmar et Strasbourg, mais où la peinture est celle de chevalet, sur verre et l'enluminure.

LE RECENSEMENT ET L'ÉTUDE

Si dans un premier temps pour l'Alsace, l'information est à chercher dans des publications confidentielles, la fondation de la Société française d'archéologie, et la tenue de ses congrès annuels, va stimuler cette quête. Lors de celui de 1842, Johann Schweighaeuser donna une liste des monuments les plus importants du Bas-Rhin, de l'Antiquité au XVIe siècle. La seule peinture monumentale qu'il signale est celle du Temple-Neuf[10].

La création de la *Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace* en 1855 fédéra les actions et centralisa les connaissances, notamment grâce à son bulletin qui devint l'organe principal de publication pour le patrimoine, tout en nouant des liens avec d'autres sociétés

2. Abbé Grandidier, *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault, 1782, p. 63, 297.

3. « Neu aufgefundener Todtentanz », *Morgenblatt für gebildete Stände/Kunstblatt*, 5, 1824, p. 285-286.

4. Friedrich Wilhelm Edel, *Die Neue-Kirche in Straßburg. Nachrichten von ihrer Enstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Vaterstadt*, Straßburg, Johann Heinrich Heitz, 1825.

5. Edel, *op. cit.*, p. 55-63.

6. *Voyage littéraire en Alsace, au dix-septième siècle*, par Dom Ruinart, membre de la congrégation des bénédictins de Saint-Maur. Traduit du latin par M. Jacques Matter, Strasbourg, F. G. Levrault, 1826, p. 58.

7. Francis Rapp a proposé d'attribuer ces peintures à Léonard Heischer en vertu d'un contrat passé en 1474 entre celui-ci et le prieur des dominicains Jean Wolfhart. Francis Rapp, « Léonard Heischer peintre de "La Danse macabre" de Strasbourg (1474) », *Revue d'Alsace*, C, 1961, p. 129-136.

8. Louis Schneegans, *L'église de Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments. Essai historique et descriptif composé d'après les sources originales*, Strasbourg, G. L. Schuler, 1842, p. 123, 215, 235 ; Charles Schmidt, *Histoire du chapitre de Saint-Thomas pendant le Moyen Âge*, Strasbourg, C. F. Schmidt, 1860, p. 206, 225 ; J. Rheinwald, *L'abbaye et la ville de Wissembourg avec quelques châteaux-forts de la Basse Alsace et du Palatinat, monographie historique*, Wissembourg, Fr. Wentzel Fils, 1863, p. 88 ; Charles Goutzwiller, « Notice historique sur la ville et l'ancienne seigneurie d'Altkirch », *Revue d'Alsace*, 1, 1850, p. 412-413.

9. Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1843-1845, II, p. 306-368.

10. Johann Gottfried Schweighaeuser, *Énumération des monuments les plus remarquables du département du Bas-Rhin et des contrées adjacentes, rédigées à l'occasion du congrès scientifique de 1842*, Strasbourg, Veuve Levrault, 1842, p. 33.

savantes. Le grand événement de l'époque fut l'accueil en Alsace, pour sa partie principale, de la XXVIe séance du *Congrès archéologique de France* en 1859[11]. Ce fut l'occasion, pour ses membres, de montrer que la toute jeune société alsacienne pouvait répondre aux questions sur le patrimoine local et tenter de le replacer à différentes échelles. À cette occasion, le chanoine Alexandre Straub (1825-1891) présenta un aperçu des peintures murales médiévales et signala quatorze cas[12].

L'ensemble de ces travaux permit d'alimenter les compilations savantes et les études de plus vaste envergure qui commencèrent à fleurir. Ce qui fut le cas en 1863, avec le second volume de la *Kunst-Topographie Deutschlands*[13] de l'historien d'art Wilhelm Lotz (1829-1879), qui n'hésite pas, mais en toute logique, à y intégrer l'espace alsacien qui pour encore sept ans relève du Second Empire français ; ou la synthèse de l'avocat et historien Charles Gérard (1814-1877) sur les artistes alsaciens du Moyen Âge[14].

L'étude du patrimoine régional débuta véritablement avec la création d'un institut d'histoire de l'art à la *Kaiser-Wilhelms-Universität* (1872) qui fut confié dès sa fondation à Franz Xaver Kraus[15] (1840-1901). Parallèlement à l'enseignement, il entreprit un inventaire systématique à l'échelle du *Reichsland Elsass-Lothringen*, qu'il publia entre 1877 et 1892, et où 70 occurrences concernent la peinture murale alsacienne. Ce travail fut amendé sous la direction de l'un de ses successeurs, le professeur Georg Dehio (1850-1932), mais il ne verra pas le jour[16]. L'Alsace devint progressivement un sujet d'étude, avec le premier ouvrage d'histoire de l'art régional[17] (1876) dû à Alfred Woltmann (1841-1880). D'autres travaux suivront, comme ceux de Friedrich Fries (1865-1954) sur la peinture alsacienne avant Schongauer (thèse soutenue à Zurich)[18], et ce même si ce travail se concentre beaucoup sur la peinture de chevalet, ou encore ceux d'August Stolberg (1864-1945) sur Stimmer (thèse soutenue à Strasbourg)[19]. En 1899, fut nommé en tant que conservateur des Monuments historiques l'architecte Felix Wolff (1852-1925), qui constitua le *Denkmalarchiv*, un service rassemblant la documentation et l'iconographie sur le patrimoine régional, que celui-ci soit protégé au titre des Monuments historiques ou non. À ce titre, il commandita des prises de vue et des relevés de peintures monumentales.

À partir de l'extrême fin du siècle, la naissance de revues d'histoire locale permit d'étudier le patrimoine[20] à l'échelle d'une ville ou d'un arrondissement, tout en mettant en lumière des œuvres qui n'auraient peut-être pas eu d'échos dans des publications plus généralistes ou d'intérêt national. Si ces mentions et modestes travaux s'étaient jusqu'à présent focalisés sur la production religieuse ancienne, on voit émerger, ici et là, quelques articles sur la peinture civile ancienne, notamment autour des figures de Wendelin Dieterlin et de Tobias Stimmer. Mais cet architecte et ce peintre avaient attiré depuis longtemps l'attention des historiens, tout en bénéficiant de l'intérêt des architectes et des peintres-décorateurs contemporains, qui réutilisèrent à leur profit leurs formes et motifs.

Un inventaire spécifique fut réalisé par le chanoine Joseph Walter (1881-1852), travail qu'il publia sous forme d'articles entre 1932 et 1936[21].

Aussi précieux pour la connaissance historique puissent-ils être, ces textes ne rendaient compte de ces œuvres figurées que de manière allusive. La première représentation imprimée d'une peinture semble être une feuille volante (1630) d'Isaac Brunn, où l'on voit de manière quasi fantomatique le *Jugement dernier* du chœur de la cathédrale de Strasbourg. Ce fut surtout la lithographie qui, à partir du début du XIXe siècle, généra un important corpus iconographique patrimonial, et ce même si notre sujet demeure rarement traité à l'exception notoire du cas du Temple-Neuf déjà évoqué. Mais, la grande révolution fut l'invention du daguerréotype en 1839[22]. Un des exemples les plus anciens est la photographie prise en 1862 par Charles Winter (1821-1904) de la salle originelle de la Bibliothèque humaniste de Sélestat avant sa destruction, on y voit les peintures ornant la voûte[23].

La question de la restauration, avant l'apport des sciences, était assujettie aux seuls talent et sensibilité du restaurateur, qui était avant tout un peintre. Si comme nous l'avons signalé, la restauration de certaines des peintures monumentales du Temple-Neuf fait figure d'exception, la pratique existait antérieurement du moins pour des

11. *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Strasbourg, à Rouen, à St.-Lo et à Vire en 1859, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. XXVIe session*, Paris, Derache, Caen, A. Hardel, 1860, LIX et 669 p.

12. Alexandre Straub, « Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant au XIIe et au XIIIe siècle ? Quelles sont en général des peintures murales les plus remarquables ? », dans *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Strasbourg, à Rouen, à St.-Lo et à Vire, en 1859, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. XXVIe session*, Paris, Derache, Caen, A. Hardel, 1860, p. 416-419.

13. Wilhelm Lotz, *Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst*, t. 2, *Süddeutschland*, Cassel, Verlag von Theodor Fischer, 1863.

14. Charles Gérard, *Les artistes d'Alsace pendant le Moyen-Âge*, Colmar, E. Barth, Paris, A. Aubry, 1872-1873.

15. Par ailleurs, Kraus fut conservateur des monuments historiques entre 1876 et 1882.

16. François Igersheim, « Un inventaire des monuments historiques d'Alsace qui ne verra pas le jour : l'inventaire de Georg Dehio et Hugo Rathgens », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, XLVI, 2003, p. 127-136.

17. Alfred Woltmann, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1876.

18. Friedrich Fries, *Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Zürich*, Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1896.

19. August Stolberg, *Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*, Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1898.

20. Pour n'en citer que deux : Bruno Sthele. « Der Totentanz von Kienzheim », *Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Litteratur Elsass-Lothringens*, XV, 1899, p. 90-145 (avec illustrations dans le texte et une photographie hors-texte) ; Théodore Knorr, « Alte Kirchenmalereien im Kreis Weissenburg », *Neunter Jahres-Bericht des Vereins zur Erhaltung der Altertümer in Weissenburg und Umgegend*, 1913, p. 139-153.

21. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1932, 11, p. 51-74, 1933, 12, p. 51-72, 1934, 13, p. 1-24, 1936, 16, p. 125-139. Le manuscrit est conservé à la BNUS sous les cotes : MS.6.355,7R ; MS.6.355,712 ; MS.6.355,7J2 ; MS.6.355,7K2.

22. Anne Fourestié, Isabelle Gui, *Photographier le patrimoine aux 19e et 20e siècles. Histoire de la collection photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (1839-1989)*, [Paris] : Hermann, [2017].

23. *Charles Winter photographe. Un pionnier strasbourgeois 1821-1904*. Musée de Strasbourg, 1985. Notice de Sylvain Morand, p. 76, n° 395.

œuvres anciennes. En l'absence d'une étude sur les pratiques des restaurateurs du XIXe et de la première moitié du XXe siècles, seul un dépouillement des archives pourrait nous renseigner sur les œuvres et les praticiens. Néanmoins deux personnalités sont souvent mentionnées. La première est Franz Anton Deneken (1820-1902) dont nous reparlerons pour ses créations. La seconde, active autour de 1900, est Henri Ebel (1849-1931), qui restaura quelques-unes des peintures découvertes à cette époque. La restauration et la modernisation de l'église Saint-Pierre-le-Jeune luthérienne de Strasbourg (classée Monument historique en 1862) font figure de cas d'école. Elle fait figure de jalon malgré les nombreux griefs soulevés.

Nous assistons autour de 1900 au début d'une déontologie dans la restauration des Monuments historiques, comme le montre le manuel publié par Wolff en 1903, où il rédige un chapitre sur les règles à suivre lors de travaux[24]. Par ailleurs, avec la diffusion du mouvement *Heimatschutz*, une sensibilité nouvelle se fait jour qui semble moins invasive dans la restauration de monuments anciens. Le travail de l'architecte Henri Salomon (1876-1940) s'y inscrit, il est par ailleurs *Denkmalpfleger*, c'est-à-dire correspondant local des Monuments historiques, pour l'arrondissement de Molsheim, où il rénova avec finesse l'église luthérienne de Fouday et c'est sous sa direction qu'Ebel en restaura les peintures[25].

LA CRÉATION PICTURALE

Le recensement mené par le Service de l'Inventaire depuis 1964 pour la partie alsacienne du Grand Est, montre qu'il n'y a presque aucune réalisation durant les premières décennies du XIXe siècle, que ce soit dans l'architecture religieuse, publique ou civile.

La situation spécifique de l'Alsace entre deux sphères culturelles est omniprésente dans la culture, au travers notamment des deux pôles artistiques européens que sont alors Paris et Munich. Par ailleurs, l'aire géographique d'Allemagne du Sud (Bavière ; Wurtemberg ; Pays de Bade ; Suisse) est également importante.

Il ne surprendra personne que le commanditaire quasi exclusif de peintures est alors l'Église catholique, la protestante le sera plus tard. La création fut marquée par deux dynamiques au cours du XIXe siècle. D'une part, la volonté de l'évêque André Raess (1794-1887) de mettre un terme, là où c'était possible, au partage des lieux de culte entre catholiques et protestants. Cette politique donnera naissance à de nombreuses constructions, et donc à leur ornementation. D'autre part, la croissance urbaine des grandes et moyennes villes qui verra notamment l'érection d'églises dans des faubourgs.

Cet élan est perceptible dans la revue soutenue par Mgr Raess, la *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß* (1840-1857)[26]. Un premier article, publié en deux parties en 1847 et 1848[27], relate la mise en peinture du dôme de Spire par les Nazaréens. Il est suivi d'un autre en 1848 sur le projet d'embellissement intérieur de la cathédrale de Strasbourg[28]. En 1850, paraît dans la rubrique *Chrisliche Kunst*, un article anonyme intitulé *Anmerkungen über kirchliche Malerei*[29]. L'auteur y développe une dialectique où le prêtre titulaire d'une paroisse est le maître en son église, notamment en manière d'ornementation, où il est le meilleur des juges face à l'inculture et au pouvoir partisan de quelques-uns. Il rappelle la figure légendaire d'Apelle, le *Génie du christianisme* de Chateaubriand (1802), tout en insistant sur l'esprit critique naturel face à des œuvres de mauvaise facture. Il présente une très courte liste d'œuvres locales qui se distinguent par leurs qualités artistiques.

La restauration du chœur de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg, qui démarre en 1841 en pleine monarchie de Juillet, ne s'achèvera qu'en 1879 dans l'Alsace du *Reichsland*[30]. Le projet de mise en peinture, daté de 1855, prévoyait de faire appel à Hippolyte Flandrin (1809-1864), alors couvert de gloire après son travail à Saint-Germain-des-Prés à Paris. Finalement, le travail sera confié à Franz Anton Deneken[31], un Allemand établi à Strasbourg sous le Second Empire. De sa formation supposée à Munich, nous ne savons rien. Il semble devenir rapidement le décorateur religieux le plus apprécié de son époque, et travaillera avec ses fils.

L'église paroissiale Saints-Pierre-et-Paul de Rosheim (classée Monument historique en 1840), dont le titulaire est alors Jean-Baptiste Raess (1783-1863), le frère de l'évêque, est l'objet d'une vaste campagne de restauration architecturale, et d'un renouvellement complet de son mobilier et de son ornementation entre 1859 et 1864. Des peintures monumentales y furent alors découvertes, un Christ bénissant entouré de la Vierge et de saint Jean sur la voûte en cul-de-four de l'abside et un décor végétal sur les piliers. Après soumission, ce fut le peintre parisien Jules Richomme (1818-1903) qui fut choisi pour restaurer uniquement celle de la voûte, les autres étant en trop mauvais état. Les connaissances pour l'heure encore lacunaires sur ce chantier sont toujours sujettes à interprétation. Richomme aurait opté pour modifier la scène en remplaçant les figures de la Vierge et de Jean

24. Félix Wolff, *Handbuch der staatlichen Denkmalpflege in Elsaß-Lothringen*, Straβburg, Karl J. Trübner, 1903, p. 25-37.

25. *La haute vallée de la Bruche*, [Direction régionale des affaires culturelles d'Alsace, Service régional de l'] Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Lyon : Éditions Lieux Dits, Patrimoine d'Alsace 12, 2005, p. 61-62.

26. François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens 1680-1914. La fabrique des monuments*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 176-179.

27. « Der Dom zum Speyer und dessen Freskomalereien », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß*, 8, 1847, p. 129-135 ; « Die Freskobilder im Dom zu Speyer », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß*, 9, 1848, p. 388-392.

28. « Die neuesten Arbeiten im Münster zu Straßburg », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß*, 9, 1848, p. 232-239, 273-279.

29. « Anmerkungen über kirchliche Malerei », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß*, 11, 1850, p. 111-154.

30. Benoît Jordan, « De la Révolution à nos jours : le chœur de Gustave Klotz ». [Exposition. Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg, Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, 2004]. *La cathédrale : histoires de chœur. Le chœur de la cathédrale de Strasbourg du Moyen-Age à nos jours*. [Réd. Jean-Philippe Meyer, Benoît Jordan, Perry], Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg, 2004, p. 45-57.

31. Emmanuel Fritsch. « Deneken Franz Anton », *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, n° 48, *Supplément U-Z*, *Additifs A-T*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire de d'Archéologie d'Alsace, 2007, p. 5080-5081.

Fig. 2. Projet non réalisé de F. Schmitz pour l'église paroissiale Saint-Pierre-le-Jeune catholique à Strasbourg, 1892. Archives paroissiales (cl. Frédéric Harster, © Région Grand Est – Inventaire général).

par Pierre et Paul. Par ailleurs, il semblerait qu'il ne fut que l'auteur du carton et non de l'exécution. Celle-ci fut confiée à Anton Deneken qui réalisa aussi les nouvelles peintures des voûtes[32].

À L'ÉPOQUE DU *REICHSLAND* (1871-1918)

Les réalisations se font sous le signe du néo-gothique, le néo-roman étant nettement moins usité, comme le montrent les œuvres dans la *Neustadt* de Strasbourg, qui concentre à elle seule trois édifices nouveaux : les églises de garnison Saint-Paul (luthérienne), Saint-Maurice (catholique) et l'église paroissiale Saint-Pierre-le-Jeune (catholique). Cette dernière fait l'objet d'une riche campagne d'ornementation, dont un projet daté de 1892 (non réalisé) (fig. 2) est dû à l'architecte de la cathédrale Franz Schmitz (1832-1894). Peu avant 1914, de nouvelles tendances se font jour. À l'église paroissiale Saint-Michel de Wisches, le professeur à l'École des arts décoratifs de Strasbourg Carl Jordan (1863-1946) peint un décor symboliste. Tandis que le néo-baroque entre en scène pour une longue période, son chantre sera René Kuder (1882-1962), un Alsacien formé à Munich, qui dans ses réalisations les plus brillantes mêle des réminiscences baroques des frères Asam et des Tiepolo à un souffle expressionniste. Le principal de la production est dû à des ateliers spécialisés dans l'ornementation architecturale, dont certains sont pluridisciplinaires comme celui de Jean Weyh (1841-1909) à Colmar ou de Karl Schilling (1855-1924) à Fribourg-en-Brisgau.

L'architecture publique a finalement été peu demandeuse en peintures monumentales. Au nouveau Palais impérial inauguré en 1889, les peintures sont liées à ses hôtes (armoiries ; vertus, etc.), mais en se bornant à une dialectique des plus modeste et convenue. Le palais universitaire déploie des peintures ornementales antiquisantes qui ont le mérite de conférer une certaine légèreté à la stricte architecture classicisante.

L'exemple, peut-être le plus novateur par son iconographie, surtout pour des Alsaciens de souche, fut celui des deux peintures de Hermann Knackfuss (1848-1915) du vestibule du bâtiment des voyageurs de la gare de Strasbourg. Elles représentaient, selon un parallélisme éprouvé et particulièrement exploité à l'époque de la *Gründerzeit* (époque correspondant au règne de ce souverain à partir de son accession au trône impérial), le Saint-Empire et le Deuxième Reich. Le mur de droite figurait l'empereur Frédéric Barberousse, tandis que la paroi opposée montrait son lointain et contemporain successeur Guillaume Ier. Très modestement, ici ou là, l'architecture publique se revêt d'un décor allégorique, voire figuratif.

La production est plutôt à chercher du côté du monde associatif et de la société privée, tout en gardant à l'esprit qu'un certain nombre de réalisations consistent en de vastes décors et scènes sur toiles marouflées. Ainsi, le plafond de la salle de concert du casino du *Strassburger Männergesangverein* reçut un décor sur le thème de la musique par C. Jordan déjà cité. Même s'ils sont peu nombreux, quelques bâtiments reçurent un décor peint sur leur élévation sur rue. Ce fut le cas de la double villa commanditée par les frères Ritleng au 4, rue Joseph-Massol (architecte G. Ziegler, 1884), où l'on voyait une peinture d'inspiration Renaissance, avec rinceaux, cuirs, putti, figures allégoriques et blasons des villes d'Alsace. Une maison strasbourgeoise du XVe siècle, modifiée à la Renaissance, sise au 15, place Broglie, reçut vers 1900 un décor peint inspiré de cette dernière époque. Le lointain modèle en

32. Félix Blumstein, *Rosheim et son histoire*, Rixheim, F. Sutter & Cie, 1899, p. 58 ; François Uberfill, *Rosheim 1870-1914. Une ville au temps du Reichsland*, Bernardswiller : I.D. l'Édition, Rosheim Histoire & Patrimoine, 2017, p. 150-157.

Fig. 3. Strasbourg (67), immeuble 10, rue du Général-Rapp (1905), peinture de A. Zilly (cl. Claude Menninger, © Région Grand Est – Inventaire général).

est bien évidemment les étages de la maison Kammerzell[33]. Le plus célèbre auteur de ce genre de décor fut le peintre Leo Schnug (1878-1933), qui cultiva un goût immodéré pour le Moyen Âge et la Renaissance. On lui attribue la peinture de la façade sur rue de l'ancien hôtel Bœcklin de Bœcklinsau au 17, de la place Saint-Étienne[34]. Il est surtout l'auteur reconnu du décor intérieur de la pharmacie du Cerf, 10, place de la Cathédrale, ou du restaurant de la maison Kammerzell. Son œuvre la plus célèbre, après celles de Strasbourg, est le décor du château de Haut-Kœnigsbourg[35]. Le peintre pour son rôle dans la restauration de cette résidence privée de Guillaume II fut décoré par son impérial commanditaire. Un entrepreneur-architecte semble avoir particulièrement apprécié ce genre d'ornementation, il s'agit de François Scheyder (1876-1949), comme en témoignent son immeuble personnel orné d'un étonnant drakkar au 9, rue de Mundolsheim à Schiltigheim (arch. F. Scheyder, 1903), et l'égyptisant immeuble du 10, rue du Général-Rapp (fig. 3) (arch. F. Scheyder, 1905)[36]. Ces réalisations, qui font aujourd'hui figure de curiosités, sont toutes dues au peintre Adolf Zilly (1873-1931). Ce dernier peignit également l'intégralité de la cage d'escalier de l'immeuble qu'il commandita au 22, rue Oberlin d'un décor foisonnant de rinceaux médiévalisants, dans lesquels, ici et là, des écus sont suspendus. Décor s'inspirant fortement de l'œuvre gravée de Schongauer et de Dürer. Par ailleurs, il existe un carton de Schnug pour la mise en peinture de l'élévation sur rue de cet immeuble[37].

La création est stimulée par des publications de spécialistes, dont notamment à Strasbourg le directeur de la *Kunstgewerbe Schule,* aujourd'hui Haute École des Arts du Rhin, Anton Seder (1850-1916)[38].

En 1912 se tint à Strasbourg, à l'initiative de l'*Elsaß-Lothringischen Kunstgewerbe-Verein*, une exposition sur la couleur dans les arts décoratifs du Moyen Âge à nos jours[39]. On y prend conscience de l'importance que joue la peinture décorative dans la société locale à la veille de la Première Guerre mondiale, tant au travers des exemples présentés que des artisans qui les exécutent.

L'ENTRE-DEUX-GUERRES

L'architecture religieuse continua d'être le principal commanditaire de peinture monumentale. Deux exemples réalisés vers 1929, cités peu après leur réalisation[40], synthétisent deux courants.

L'église paroissiale Sainte-Barbe de Wittenheim (architecte Georges Debus, consécration 1929), fut mise en peinture par Georges Desvallières (1861-1950) entre 1928 et 1931[41]. Le programme comprend le *Triomphe de sainte Barbe* (toile marouflée sur la voûte du chœur), les *Dix commandements* (peints directement sur les murs du vaisseau central), un *Chemin de croix* (murs des collatéraux) et un *Baptême du Christ* (enfeu des fonts baptismaux) (fig. 4).

Le couvent des rédemptoristes de Haguenau, aujourd'hui détruit (architectes Horn & Voegtlin, 1929-1932), unique édifice conventuel édifié dans la région à cette époque, possédait un décor iconographique et ornemental conçu par le bénédictin de l'abbaye de Maria Laach, Notker Becker

33. *La maison en pan-de-bois*, Lyon, Éditions Lieux Dits, Clefs du patrimoine de l'Alsace 1, 2015.

34. Walter et Julien Kiwior, *Léo Schnug, un artiste de légende de la Neustadt au Haut-Kœnigsbourg*, [Pontarlier], éditions du Belvédère, [2017], p. 101-102.

35. Le décor fut réalisé en plusieurs campagnes, par Schilling, par Birckle & Thomer de Charlottenburg. Monique Fuchs, « La restauration des décors au château du Haut-Koenigsbourg », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, XLVI, 2003, p. 137-151.

36. Claude Traunecker, « Egyptomanie et égyptologie à Strasbourg en 1900 », dans *Strasbourg 1900 - Naissance d'une capitale*, Actes du colloque de Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 1-4 décembre 1999, Strasbourg, Musées de Strasbourg, Paris, Somogy, 2000, p. 70-77.

37. Kiwior, *op. cit.*, 2017, p. 103.

38. Anton Seder, « Zu den Dekorationsmalereien der Strassburger Kunstgewerbeschule », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 3, 1902-1903, p. 217-219 ; Chr. Clericus, « Über moderne Kirchenmalerei », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 2, 1901-1902, p. 61-66 ; Christian Clericus, « Zur Kirchenbemalung », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 4, 1903-1904, p. 42-46.

39. *Ausstellung farbiger Dekorationen. Mit Unterstützung des Kaiserlichen Herrn Statthalters und des Gemeinderates der Stadt Straßburg veranstaltet vom Elsaß-Lothringischen Kunstgewerbe-Verein. Altes Schloß Straßburg Juni und Juli 1912.* S.l. n.d.

40. Vital Bourgeois, *L'Art chrétien moderne en Alsace*, Strasbourg, F.-X. Le Roux & Cie, 1933.

41. *Ibidem*, p. 60-65 ; *Cantons de Wittenheim et de Mulhouse-Sud. Haut-Rhin*, [Mulhouse], L'Alsace, Images du patrimoine 32, [1987].

Fig. 4. Vue intérieure de l'église paroissiale Sainte-Barbe, extrait de Vital Bourgeois, L'Art chrétien moderne en Alsace, *Strasbourg, 1933.*

(1883-1978). Les peintures d'après ses cartons furent réalisées par Pieper et Goebel. Elles figuraient une grande Crucifixion[42] (fig. 5).

Deux nations, deux écoles, deux sensibilités différentes, telles apparaissent les réalisations de Desvallières et de Notker. Au-delà du talent individuel, les deux artistes furent des acteurs du renouveau artistique chrétien de leur pays respectif. Le premier fonda en 1919 avec Maurice Denis les Ateliers d'art sacré (1919-1947). Le second fit rayonner le centre artistique de l'abbaye de Beuron[43] (Bade-Wurtemberg), dont Maria Laach (Rhénanie-Palatinat) est une filiale.

D'autres artistes peuvent être cités, comme René Kuder déjà évoqué, Robert Gall, Jean-Paul Ehrismann, ou Marcel Imbs[44] (1882-1935) qui, formé à Paris chez Luc-Olivier Merson, ne laissa que très peu d'œuvres en Alsace ; ou encore des artistes membres de l'Arche[45].

L'architecture publique fait de plus en plus rarement appel à la peinture. Seule l'architecture hospitalière et sanitaire et sociale commande encore modestement quelques réalisations. À l'hôpital de Saverne, peintures et

Fig. 5. Vue intérieure de l'église Saint-Gérard, extrait de Vital Bourgeois, L'Art chrétien moderne en Alsace, *Strasbourg, 1933.*

verrières sont faites sur les conseils du chanoine Walter. Plus étonnant, est le décor disparu réalisé vers 1928 par le peintre Henri Beecke (1877-1954) sur la façade de la nouvelle clinique Sainte-Anne à Strasbourg (architecte Théo Berst, 1928). Ce travail semble avoir fait l'objet d'un concours, avec ses grandes figures féminines mêlant des réminiscences antiques aux travaux de la Sécession viennoise, tout en s'inscrivant dans le mouvement de la *Neue Sachlichkeit* au travers d'un dessin affermi, d'une sobriété chromatique et d'une certaine froideur analytique.

La création civile a presque totalement disparu, si ce n'est au travers du cas iconique de l'Aubette par Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp et Théo Van Doesburg, cette « chapelle Sixtine du XXe siècle ». Mais ici, il s'agit avant tout d'un manifeste dépassant la question de la simple exécution.

L'état de la recherche historique dans ce domaine peut être résumé par la position de l'historien d'art amateur Robert Heitz. Dans son essai sur la *Peinture en Alsace 1050-1950* (1975), il y voit le « dernier venu des arts[46] ». Au sujet de la peinture murale, il dresse une situation dramatique due à un « climat humide », des « innombrables destructions par suite d'événements guerriers », « l'incompréhension » et des restaurations qui les ont « rendu méconnaissables[47] ». Il enfonce le clou en évoquant le travail de Walter en le qualifiant de « mélancolique inventaire[48] ». Finalement ne subsistent plus que l'enluminure, le vitrail, la tapisserie et la peinture de chevalet. Avis qui est corroboré par les spécialistes, à l'instar de Victor Beyer qui nuance ce constat à la lumière des récentes découvertes[49].

Si les créations alsaciennes des XVIIe et XVIIIe siècles furent très rares et souvent extrêmement décevantes sur le plan artistique face aux exemples français et germaniques, celles de la seconde moitié du XIXe siècle et de la première moitié du siècle suivant mériteraient une étude approfondie.

Au-delà de leur qualité artistique, ces œuvres nécessitent d'être analysées sous l'angle de la question des transferts culturels entre France et Allemagne. Longtemps celle-ci fut bornée aux césures brutales de 1871 et 1918 ; si la pertinence

42. Bourgeois, *op. cit.*, p. 80-94 ; *Haguenau art et architecture*, Strasbourg, Éditions Valblor, Cahiers de l'Inventaire 16, s.d., p. 132.

43. Dont l'historien fut le jésuite Josef Kreitmaier (1874-1946), auteur notamment de *Beuroner Kunst* qui connut cinq éditions entre 1914 et 1923.

44. *L'art sacré en France*, s. l., Éditions de l'Albaron, 1993, p. 97-98.

45. Hélène Guéné, « L'*Arche*, un moment du débat sur l'art religieux (1919-1934) », *Chrétiens et sociétés, XVIe-XXe siècles*, 7, 2000, p. 23-38.

46. Robert Heitz, *La peinture en Alsace 1050-1950*, s.l. n.d., Éditions des Dernières Nouvelles d'Alsace, [1975], p. 11.

47. *Ibidem*., p. 11.

48. *Ibid.*, p. 11.

49. Victor Beyer, *2 000 ans d'art en Alsace*, s. l., Oberlin, [1999], p. 65, 83, 99-102, 125-126, 136-137 et 160.

de ces dates n'est pas à remettre en cause, elles doivent être considérées comme des jalons d'une chronologie plus longue, ceci afin de saisir au plus juste ces réalisations. En effet, l'Alsace présente une porosité naturelle, aussi bien dans le domaine de l'étude historique et artistique que dans celui des réalisations et de l'origine nationale des artistes.

Pour citer cet article :
Olivier Haegel, « Entre invention, protection et création, la peinture monumentale en Alsace aux XIXe et XXe siècles », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 159-167.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/olivier_haegel/.

Peinture murale en Allemagne et en Suisse

Die Wandmalerei in Deutschland und in der Schweiz

Die Innenraumgestaltungen des Breisacher und Freiburger Münsters

Eberhard Grether

Restaurator

Zusammenfassung: Durch zahlreiche restauratorische Untersuchungen im Innenraum des Freiburger sowie des Breisacher Münsters konnten Erkenntnisse über die älteren Raumgestaltungen gewonnen werden. Die Ergebnisse werden stetig durch laufende Beobachtungen erweitert. Bisher kann für den Chorraum im Innern des Freiburger Münsters als Erstgestaltung von einem dünn aufgebrachten, hell grau-rötlichen Anstrich ausgegangen werden, der im Sinne einer idealisierten Steinfarbigkeit auf die Steinoberflächen aufgetragen wurde. Fugen und Quaderflächen wurden einheitlich überdeckt. In einem zweiten Arbeitsschritt erfolgte anschließend das Herausfassen der horizontalen und vertikalen Stoß- und Lagerfugen im Sinne eines aufgemalten Fugensystems. Dabei orientierte man sich nicht zwangsläufig an den tatsächlichen Steinfugen, sondern idealisierte dieses System. Der Fugenstrich wurde in einem getönten Weiß gehalten, welches in etwa als Grundfarbe auch auf den Gewölbeflächen nachzuweisen ist. Bei der zweiten Fassung wurde ebenfalls ein Fugensystem mit malerischen Mitteln dargestellt, dessen Farbigkeit jedoch abweicht. Die Farbbefunde reichen von einem kräftigen Rot zu einem rotbräunlichen Ton. Bei der dritten Fassung ist von einem flächig aufgebrachten, einheitlich hellgrau grünlichen Anstrich auszugehen. Im Zuge der Untersuchungen konnten mehrere Fassungen auf dem Stein festgestellt werden. Mit der Abarbeitung der Steinoberflächen im 19. Jahrhundert wurden diese verschiedenen Fassungsaufbauten komplett entfernt und die heute erkennbare Steinsichtigkeit hergestellt. Darüber hinaus wird im Vortrag auch auf Farbkorrespondenzen zwischen Innenraum und Außenbau am Beispiel des Breisacher Münsters eingegangen werden.

Les décorations intérieures de la cathédrale de Fribourg et de Brisach

Résumé : Les multiples analyses réalisées par les restaurateurs à l'intérieur des cathédrales de Fribourg et de Brisach (Vieux-Brisach) ont permis d'acquérir des informations sur les anciennes campagnes de décoration et de nouvelles observations enrichissent constamment les résultats. Jusqu'ici, on pouvait considérer que la première polychromie de l'intérieur de la cathédrale de Fribourg consistait en une fine couche de peinture, d'un gris-rougeâtre, d'une tonalité claire. Cette dernière a été exécutée sur les pierres pour les revêtir d'une coloration idéalisée. Les joints comme les pierres de taille ont été couverts de manière homogène. Des joints horizontaux et verticaux ont ensuite été tracés sur ce fond afin de réaliser un motif de faux appareil. On ne se préoccupait alors pas forcément des joints réels de la maçonnerie, mais de la régularité de ce système. Les joints ont été feints avec un blanc teinté, qui peut également être observé sur les surfaces de la voûte où il est utilisé comme couleur de fond. La deuxième polychromie consiste également en un faux appareil dont les couleurs sont toutefois différentes. Elles vont d'un rouge vif vers un rouge-brun. La troisième polychromie semble être une mise en couleurs posée en aplats, d'un gris clair verdâtre uniforme. Les recherches ont pu déterminer plusieurs couches de polychromies sur la pierre. Les différentes couches de polychromie ont été complètement effacées lors des grattages des surfaces de la pierre au XIXe siècle, aboutissant à l'état actuel de la pierre apparente. Cet article attire également l'attention sur les correspondances de couleurs entre l'espace intérieur et le bâti extérieur grâce à l'exemple de la cathédrale de Brisach.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 171-176

1. DAS STEPHANSMÜNSTER IN BREISACH – WANDMALEREIBEFUNDE IM INNENRAUM: EINE ÜBERSICHT

Hoch über der Stadt und weithin sichtbar erhebt sich das St. Stephansmünster auf dem Münsterberg in Breisach. Die Bauteile wie Mittelschiff mit Seitenschiffen, Chor und Westwerk entstammen unterschiedlichen Bauphasen: Das Mittelschiff mit Seitenschiffen und Apsiden gehört zur ältesten Bauphase, die in das 12. Jahrhundert[1] datiert wird. Im 13. Jahrhundert[2] wurde der Bau nach Osten mit dem Chor und der nach außen hin hallenartig offenen Krypta erweitert. In diesen beiden Hauptbauphasen wurden im Wesentlichen die Hauptteile der beiden Türme errichtet. Mit dem Westwerk und dessen Fertigstellung im 15. Jahrhundert[3] erhielt der Kirchenbau schließlich ein weiteres markantes Bauteil.

Bezüglich der Wandgestaltungen lag und liegt das kunsthistorische Interesse auf der bekannten und beeindruckenden Wandmalerei von Martin Schongauer (um 1445-1491) im Westwerk. Eine umfassende Untersuchung zur Klärung der Raumdekorationen der frühen Bauphasen wurde bisher nicht durchgeführt. Erste Einschätzungen ergaben sich aus Voruntersuchungen zur Bearbeitung der Fassade und verschiedener Bereiche des Innenraums in den letzten drei Jahrzehnten, welche im Rahmen einzelner und kurzer Kampagnen durchgeführt wurden. Hierbei konnten Befunde zur Farbgestaltung, Raumdekoration und Wandmalereien erhoben und der Bestand dokumentiert werden.

Die folgenden Ausführungen geben einen Einblick in diesen reichen Befundbestand, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Dabei wird der Schwerpunkt auf Architekturmalerei und Raumdekorationen gelegt.

BEFUNDE IM KIRCHENSCHIFF

Das Kirchenschiff gehört zum ältesten Baubestand des Münsters. Im Bereich der südlichen Obergaden konnten sowohl im Anschluss der Wandrippen als auch im Umfeld des westlichsten Fensters historische Verputze mit Fassungsbestand festgestellt werden[4]. Dort lassen sich gemalte Faschen um die Rundbogenfenster vorfinden. Auf der Wandfläche oberhalb der Fenster lassen sich auf der ersten Schichtebene Reste von Polychromien der frühesten Phase, also der des 12. Jahrhunderts, nachweisen. Es handelt sich hierbei mit allergrößter Wahrscheinlichkeit um Relikte einer romanischen Innenbemalung, bei der Farbtöne in Ockerfarbton und Rot unterschieden werden können. Die punktuellen Sondierungen lassen noch kein Bild über die ehemalige Gestaltungsart zu; jedoch ist eindeutig, dass zur romanischen Phase eine die Architekturglieder begleitende Polychromie den Innenraum geschmückt haben muss.

1. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg*, II, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1997, S. 116-120.

2. *Ibidem.*

3. *Ibid.*

4. Eberhard Grether, *Breisach, Stephansmünster, Innenraum. Bericht zur restauratorischen Voruntersuchung*, Juni 1995; vorliegend im Archiv des Erzbischöfliches Bauamtes, im LAD in Freiburg und im Archiv des Autors.

Abb. 1. Breisach, Stephansmünster, Wandnische im Chor (© Eberhard Grether, 1996).

BEFUNDE IM CHOR

Deutlich umfangreicher und besser erhalten sind Wandmalereien aus der gotischen Bauphase des 13. Jahrhunderts, in welcher der Chor in der heutigen Form entstanden ist. Als das spätgotische Chorgestühl zwecks Restaurierungsarbeiten von den Wänden abgerückt werden musste, konnten dahinter Bemalungsreste dokumentiert werden[5]. So lässt sich neben der Sakristeitür mit ihrem spitzbogenbegrenzten Türgewände in der Nordwand eine bisher verborgene, mit einem Gewände eingefasste Wandnische nachweisen. Die Außenkontur beider Gewändeverläufe zieren ein Kugelfries sowie ein Blattfries. Dabei wurden Rot, Schwarz und Blau als Farben eingesetzt (Abb. 1). Des Weiteren sind gemalte Kreuzsymbole mit dem in Zirkelschlagtechnik angelegten Einfassungskreisen erhalten geblieben. Eines dieser Kreuzmotive weist zu den Kreislinien radial aufgemalte Linien auf, wodurch Kreissegmente abgeteilt wurden. In diese sind römische Zahlen eingeschrieben. Es könnte sich hierbei um ein Kalendarium handeln. Dieser Bestand befindet sich auf einer weißgelblichen, partiell rötlichen Tüncheschicht, welche als erste Farbschicht auf der flächigen ersten Verputzschicht auf der Nordwand aufgebracht ist (Abb. 2). Daher ist mit allergrößter Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass es sich hierbei um den ältesten Malerei- und Fassungsbestand im Chor handelt. Dieser ist gut erhalten und lediglich partiell mit einer bzw. zwei monochrom weißen Tüncheschichten abgedeckt. Das Chorgestühl schützte dieses Zeitzeugnis zusätzlich, indem es den Zugriff auf diesen Bereich verhinderte.

Im weiter aufgehenden Wandbereich lassen sich Reste einer monumentalen Wandmalerei finden: Es handelt sich um Architekturelemente im Sinne eines gemalten Wimperges mit Krabbenbesatz und einer malerisch dargestellten Kreuzrosette (Abb. 3). Diese illusionistische Architekturmalerei liegt ebenfalls auf einer weißgelblichen, partiell leicht rötlichen Grundtünche; wahrscheinlich auf derselben wie die im unteren Wandbereich nachgewiesenen Malereien. Ob sie zeitlich zusammengehören, oder ob sich auf dieser Grundtünche Malereien aus mehreren Phasen

5. Eberhard Grether, *Breisach, Stephansmünster, Innenraum. Bericht zur restauratorischen Voruntersuchung*, November 1996 und April 1997; vorliegend im Archiv des Erzbischöfliches Bauamtes, im LAD in Freiburg und im Archiv des Autors.

Abb. 2. Breisach, Stephansmünster, Chor, erhaltene Malerei auf der ersten Tüncheschicht (© Eberhard Grether, 1996).

Abb. 3. Breisach, Stephansmünster, aufgehender Wandbereich im Chor, erhaltene Malerei auf der ersten Tüncheschicht (© Eberhard Grether, 1996).

befinden, muss derzeit noch offenbleiben. Der herausragende Befund im oberen Wandbereich zeigt, dass die Wände nicht nur mit einer Grundtünche versehen, sondern großflächig mit einer Scheinarchitekturmalerei mit einer differenzierten Gestaltung angelegt waren. Eventuell stellt dies eine Rahmenbemalung für ein Wandgemälde dar, welches im mittleren Bereich der Wand noch vorhanden sein könnte.

Das Bild, welches heute das Innere des Chores im Münster prägt – nämlich das einer monochromen Fläche – ist in keiner Weise mit der ältesten nachweisbaren Wandgestaltung vergleichbar ist. Damals waren die Wandflächen Malereigrund für eine virtuos ausgeführte, auf Fernwirkung angelegte Architekturmalerei.

HINZUFÜGUNG DES WESTWERKS UND VEREINHEITLICHUNG

Mit der Fertigstellung des Westwerkes mit dem Netzgewölbe und dem Erstellen der großen monumentalen Wandflächen wurde dem Breisacher Münster im späten 15. Jahrhundert[6] ein weiterer entscheidender Bauteil hinzugefügt. Dabei erfuhren die Gewölbe- und Wandrippen sowie der Wandpfeiler eine Erstfassung in hellem Ockergelb mit einer gemalten Quaderung zu getönt weißen Wand- und Gewölbeflächen[7]. Es ist davon auszugehen, dass sich diese Fassung in Weiß und Gelb nicht nur auf das Westwerk beschränkte, sondern die anderen Bereiche des Innern des Münsters vereinheitlichend einbezog. Belege hierfür konnten an mehreren Stellen gefunden werden. Dies ist dahingehend konsequent, dass mit einem derart gewaltigen Baueingriff eine Vereinheitlichung unter Einbeziehung der älteren Bauteile erfolgte.

Mit der Ausführung des großen monumentalen Wandgemäldes von Martin Schongauer um 1488, welches

6. Dehio, *op. cit.*, 1997, S. 116-120.

7. Eberhard Grether, *Breisach, Stephansmünster, Innenraum. Bericht zur restauratorischen Voruntersuchung*, März 1995; vorliegend im Archiv des Erzbischöfliches Bauamtes, im LAD in Freiburg und im Archiv des Autors.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 171-176

als Triptychon anzusehen ist mit dem Jüngsten Gericht auf der Westwand sowie dem Höllensturz auf der Nord- und der Himmelspforte auf der Südwand, wurde diese Erstfassung zumindest im westlichen Bereich überarbeitet. Dabei wurde die weiße Grundtünche beibehalten und nur die gelb aufgemalten Quaderungen weiß übermalt, um einen einheitlichen Malgrund für die monumentalen Gemälde zu erhalten. Diese Neubemalung lässt sich somit als zweite Fassung im Westwerk einsortieren und ist in das ausgehende 15. Jahrhundert zu datieren. Bei den Freilegungsmaßnahmen Ende des 19. Jahrhunderts und in den 1930er Jahren wurden an den Rändern der Monumentalbilder partiell die darunterliegenden älteren gelben Quader mit freigelegt, sodass sich heute im Westwerk eine Durchmischung der ersten und der zweiten Phase zeigt.

KORRESPONDIERENDE AUSSENFASSUNG?

Der Erstfassung des Westwerks mit Gelbgestaltung der Architekturelemente zu kalkweißen Flächen der Wände entspricht mit großer Wahrscheinlichkeit eine Außengestaltung. Bei der Bearbeitung des Außenbaues wurden im Rahmen einer kurzen Befundaufnahme[8] gelbe Farbreste festgestellt, die sich am Westwerk in großer Zahl in Steinvertiefungen erhalten haben. Der Farbwert stimmt optisch sehr genau mit dem im Innern dieser Bauphase überein. Daher kann derzeit als These formuliert werden, dass es eine korrespondierende Außenfassung gab, welche die Steinelemente in einem intensiven Ockergelb zeigte und zu dem die verputzten Flächen – zumindest im Innen- und vielleicht auch im Außenbereich – in einem Kalkweißfarbton farblich abgesetzt waren. Die Klärung dieser spannenden Thematik bedarf weiterer Untersuchungen.

WEITERE PHASEN UND AUSBLICK

Auf die jüngeren Gestaltungen und Bemalungen im Innern soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden; es sei jedoch auf eine umfangreiche neogotische Bemalung im ausgehenden 19. Jahrhundert hingewiesen.

Die jetzt vorgelegten Informationen können nur einen ersten Einblick bzw. Überblick über das darstellen, was bei einer intensiveren Untersuchung im Innern noch zu erwarten ist. Die bisherigen Befunde sind so vielversprechend, dass eine weiterführende Untersuchung absolut wünschenswert wäre.

2. ZUR FARBIGKEIT IM INNERN DES FREIBURGER MÜNSTERS

Im Rahmen des Vortrags wurde die große Fülle der Informationen zu Farbigkeiten im Innern des Freiburger Münsters auf die Präsentation der historischen Fassungsabfolge im spätgotischen Chor beschränkt.

Der 1513[9] geweihte Chor weist eine circa 200-jährige Bauzeit auf. Die Grundsteinlegung im frühen 14. Jahrhundert und mehrere Bauunterbrechungen verzögerten die Fertigstellung dieses gewaltigen Bauteils. Erst mit der Einwölbung und der Chorweihe im frühen 16. Jahrhundert fand diese Baumaßnahme ihren Abschluss.

DIE ERSTEN PHASEN IM CHOR

Im Zuge mehrerer Untersuchungskampagnen[10], insbesondere im Bereich des Hochchores sowie des Chorumgangs und der Chorkapellen, wurde ein erster Überblick über die historischen Farbfassungen im Innern gewonnen. So lässt sich feststellen, dass mit Abschluss der Baumaßnahme und der Chorweihe 1513 das Innere der Wandflächen im Chor komplett mit einem hellrötlich-rosafarbenen Anstrich versehen war, auf dem ein in getöntem Weiß gemaltes Fugensystem aufgebracht wurde. Um einen einheitlichen Untergrund zu erzeugen, wurden Vertiefungen, Fehlstellen und Fugen mit einem hellrötlich-rosafarbenen Putzmörtel bzw. Fugenmörtel verschlossen und die Oberfläche egalisiert. Dies war notwendig, denn in der langen, durch Unterbrechungen geprägten Bauzeit stand die Steinoberfläche offen, was Steinabwitterungen bis hin zu cavernenartigen Ausspülungen verursacht haben muss. Auf den so vorbereiteten Untergrund erfolgte der Auftrag des hellrötlichen Anstrichs. Das darauf aufgebrachte Fugensystem orientierte sich nicht am tatsächlichen Fugenbild der Steinquader, sondern war mehr oder weniger knapp daneben positioniert. Dies ermöglichte den Kirchenmalern, auf der ebenen Flächen exakte vertikale und horizontale Fugenlinien zu ziehen. Wären diese im Bereich der tatsächlichen Baufugen angelegt worden, wäre trotz präziser Glättung eine leichte Unebenheit nicht zu vermeiden gewesen. Man tat sich damit einfach leichter.

Als eindeutiger Befund für diese Erstfassung konnte an der Außenwand der Universitätskapelle ein großflächig erhaltenes Farbfragment hinter einem Steinepitaph festgestellt werden (Abb. 4), welches Ende des 20. Jahrhunderts für Restaurierungsarbeiten zeitweise abgenommen werden musste. Die Inschrift erinnert an den Universitätsprofessor Bapst und bezieht sich auf dessen Todesdatum 1564. Da das Epitaph in einem zeitlichen Zusammenhang mit dem Tod und der vermuteten Bestattung im Bereich der Universitätskapelle angebracht worden sein muss, fand die Applikation bereits einige Jahrzehnte nach der Fertigstellung des Chores statt. Der Wandbereich dahinter blieb so von späteren Überarbeitungen unberührt: Wie in einer Zeitkapsel überdauerte hier der älteste Bemalungsbestand der Chorinnenwände.

In welcher Art die Gewölbe zu dieser Erstfassung gestaltet waren, ist leider kaum einzugrenzen. Da in den 1950er-Jahren nach derzeitigem Kenntnisstand alle Gewölbe zwischen den Steinrippen mit einem neuen Verputz versehen wurden, lassen sich nur noch Fragmente in den Ansätzen zur Überprüfung heranziehen. Es ist

8. Eberhard Grether, *Breisach, Stephansmünster, Innenraum. Bericht zur restauratorischen Voruntersuchung*, Juli 2009; vorliegend im Archiv des Erzbischöfliches Bauamtes, im LAD in Freiburg und im Archiv des Autors.

9. Dehio, *op. cit.*, 1997, S. 200-201.

10. Eberhard Grether, *Freiburg, Münster ULF, Berichte zur restauratorischen Voruntersuchung*, September 2006 bis Juni 2010; vorliegend im Archiv des Erzbischöfliches Bauamtes, im LAD in Freiburg und im Archiv des Autors.

Abb. 4 Freiburger Münster, Universitätskapelle, Südwand, erhaltenes Farbfragment mit Fugensystem (erste Phase) (© Alexander Ehrath, 2007).

mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die Grundfläche der Gewölbezonen in einem Kalkweiß, ähnlich dem des gemalten Fugenstrichs der Erstfassung auf hellrotem Grund angelegt war. Ob weitere, differenzierte Gestaltungen hinzukamen, muss derzeit leider noch offenbleiben.

Die zweite flächige Bearbeitung präsentiert die Chorwände in einem helleren rotbräunlichen Farbton, der als Anstrich aufgebracht wurde und wiederum ein weißfarbenes Fugensystem zur Gliederung erhielt. Dies lässt sich an mehreren Stellen nachweisen.

Die nach derzeitigem Kenntnisstand insgesamt dritte umfassende Bearbeitung ist mit einem vollflächigen Neuanstrich in einem hellen Grünton verbunden, der in die Zeit des späten 18. Jahrhunderts zu verorten ist. Dieser Farbton lässt sich nicht nur im Chor, sondern im gesamten Innern des Münsters vorfinden; teils liegt er monochrom vor, teils zeigt er ein aufgemaltes Fugensystem. Der Anstrich des kompletten Münsters kann angesichts der Masse und Erreichbarkeit der verschiedenen Zonen nicht in einem Zuge erfolgt sein. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Überarbeitung mit diesem Farbsystem im Innern in einem gewissen Zeitraum durchgeführt wurde, worauf mehrere Datierungen (z. B. 1794 im Bereich der Michaelsempore) und Monogramme der mit diesen Aufgaben betrauten Malern an unterschiedlichen Stellen hindeuten (Abb. 5). Dennoch ist diese Grünfassung, die als Arbeitstitel den Namen „Klassizismusfassung" erhielt, als eine im gesamten Kircheninnern nachzuweisende Gestaltung zu werten. Ein berühmtes Aquarell des Innern des Münsters von 1825 belegt die Umsetzung an den Wandflächen.

Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass zusätzlich zu den oben genannten drei Hauptfassungen Teilbereiche des Chores und insbesondere der Chorkapelle vermutlich weitere, individuelle Fassungen erhielten. Es ist nicht unüblich, dass korrespondierende Fassungen, zum Beispiel von Altären, mit einer Bearbeitung der Raumschale einhergehen. Bei verschiedenen Kapellen konnten Hinweise auf derartige Befunde gewonnen werden.

Abb. 5. Freiburger Münster, Michaelsempore, Südwand, Datierung zur dritten Überarbeitung der Wandflächen 1794 (© Alexander Ehrath, 2011).

Abb. 6. Freiburger Münster, Universitätskapelle, zurückgearbeitete Wandfläche mit aufgebrachtem Fugenstrich (1860er- Jahre) (© Alexander Ehrath, 2007).

Dass auf die lebendige Geschichte wechselnder Farbkonzepte nur noch Reste und Spuren verweisen, ist auf eine massive Umgestaltung, beginnend in den 1860er-Jahren[11] zurückzuführen. Man verfolgte damals den Gedanken, im Sinne der Romantik die Steinflächen materialsichtig zu präsentieren. Hierzu wurden die Fassungsschichten an Wände und Gewölben entfernt. An ebenen Zonen ging dies mit einer Überarbeitung der Steinoberfläche mit Steinmetzwerkzeugen einher, sodass die ursprüngliche Herstellungsoberfläche um einige Millimeter zurückgearbeitet wurde (Abb. 6). Damit entstand zulasten der ursprünglichen eine neue Werksspur. Im Bereich der plastischen Elemente wie zum Beispiel profilierte Rippen und Konsolen wurde eine Reduzierung mittels Metallbürsten und Schabwerkzeuge erreicht. Anschließend wurden und Unebenheiten und Konturen malerisch retuschiert, wobei der Steinfarbton der jeweils freiliegenden Steinflächen aufgegriffen wurde. Zudem wurde in diesem Zuge ein idealisierter Fugenstrich aufgebracht, diesmal allerdings im tatsächlichen Fugenbereich. Diese Maßnahme muss sich über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten oder länger gezogen haben, sodass das Innere des Münsters zumindest teilweise eine Baustelle war. Sicherlich verursachte diese Maßnahme mit den damaligen Möglichkeiten einen extremen Schmutzeintrag. Diese Überarbeitung des Bestandes ist als eine Maßnahme der sogenannten neogotischen Bearbeitungsphase zu werten, die mit einer Umgestaltung der Ausstattungselemente im Innern verbunden war. Gotische bzw. hochgotische

11. Dehio, *op. cit.*, 1997, S. 200-201.

Altarelemente wurden überarbeitet und zum Teil neu konzeptioniert. Mehrere neogotische Altäre ersetzten ältere Bestände, vor allem des 18. Jahrhunderts.

Somit sieht der Betrachter heute im Innern des Freiburger Münsters nicht mehr die ursprüngliche Raumgestaltung, die mit Abschluss der damaligen Baumaßnahmen im frühen 16. Jahrhundert angelegt wurde, sondern die Interpretation eines gotischen Baukörpers, geprägt aus dem neogotischen Blickwinkel des 19. Jahrhunderts.

Pour citer cet article :
Eberhard Grether, « Die Innenraumgestaltungen des Breisacher und Freiburger Münsters », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 171-176.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/eberhard_grether/.

Die Pfarrkirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil und ihre Wandmalereien

Maria Grünbaum

Diplom-Restauratorin

Zusammenfassung: Ein besonders qualitätvolles Beispiel an spätmittelalterlichen Wandmalereien in Freiburg und Umgebung bietet die Kirche St. Michael in Niederrotweil. Der aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende Bilderzyklus zeigt Szenen der Vita Christi in Form einer umlaufenden Registermalerei. Den Chor schmücken Christus und die vier Evangelisten sowie eine Darstellung des Kirchenpatrons Michael im Kampf gegen den Drachen. Besondere motivgeschichtliche Merkmale stellen außerdem die stilisierte Quaderung der Chorbogenwand und die gemalten Maßwerkelemente des Langhauses dar. Die Wandmalereien im Chor wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, jene im Langhaus in den 1950er Jahren freigelegt und restauriert. 1997 erfolgte eine weitere umfangreiche Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahme, im Zuge derer wichtige Hinweise zur Entstehung der Malereien und der Maltechnik gewonnen werden konnten. Darüber hinaus wurden auch die jüngeren Gestaltungen im Innern der Kirche untersucht. Hierzu zählen überlebensgroße Gewandfiguren sowie Reste einer Grisaillemalerei. 2010 erfolgte eine umfassende kunsthistorische Untersuchung mit einer Einordnung der spätgotischen Malereien hinsichtlich ihrer typen-, motiv- und stilgeschichtlichen Bedeutung. Hierbei wurden nicht nur die umliegenden Kapellen am Kaiserstuhl wie Bötzingen und Ihringen-Wasenweiler sondern auch Beispiele aus dem Thurgau und dem angrenzenden Schwarzwald zu Vergleichen herangezogen. Auch Themen der Buchmalerei wurden in die Untersuchung mit aufgenommen. Auf Basis der restauratorischen Untersuchung der Gestaltungsabfolgen wurden im Zuge dessen auch die jüngeren Gestaltungsphasen kunsthistorisch beleuchtet.

L'église paroissiale Saint-Michel à Vogtsburg Niederrotweil [Allemagne, Bade-Wurtemberg] et ses peintures murales

Résumé : L'église Saint-Michel de Niederrotweil offre un exemple particulièrement remarquable de peintures murales du Moyen Âge tardif dans la région de Fribourg. Le cycle d'images du milieu du XIVe siècle montre des scènes de la vie du Christ disposées dans un long registre peint. Dans le chœur prennent place le Christ et les quatre évangélistes ainsi qu'un saint Michel, patron de l'église, combattant le dragon. Par ailleurs, le faux appareil stylisé de l'arc triomphal et les remplages feints de la nef représentent des caractéristiques particulières pour l'histoire des motifs décoratifs. Les peintures murales du chœur ont été dégagées et restaurées au début du XXe siècle, celles de la nef dans les années 1950. En 1997 eut lieu une autre importante opération de conservation-restauration, lors de laquelle de précieuses informations concernant la réalisation des peintures et leur technique picturale ont pu être acquises. De plus, les recherches portaient aussi sur les décors plus récents à l'intérieur de l'église. Les figures drapées plus grandes que nature et les restes d'une peinture en grisaille en font partie. En 2010 fut réalisée une vaste étude d'histoire de l'art visant à cerner l'importance typologique, décorative et stylistique de ces peintures du gothique tardif. Des comparaisons ont alors été établies non seulement avec des chapelles environnantes près du Kaiserstuhl, comme Bötzingen et Ihringen-Wasenweiler, mais aussi avec des sites du Thurgau et de le Forêt Noir voisine. Des comparaisons iconographiques avec l'enluminure ont pu être également intégrées dans cette recherche. Sur la base de l'analyse des restaurations des décors successifs, cette étude s'est également intéressée aux campagnes de décoration plus récentes.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 177-183

1 EINLEITUNG

Die Pfarrkirche St. Michael zählt zu den ältesten Sakralbauten im Breisgau. Ihre Bedeutung verdankt sie vor allem dem geschnitzten Hochaltar, dessen Ausführung in der Forschung immer wieder mit dem Meister HL in Verbindung gebracht wurde.[1] Den Wandmalereien wurde hingegen deutlich weniger wissenschaftliches Interesse geschenkt, sieht man von umfangreichen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen ab.[2] Dies ist angesichts des nahezu unverfälschten Erhaltungszustands der Malereien kaum nachvollziehbar, sind doch gerade Beispiele dieser Gattung durch Freilegungen und Übermalungen häufig so entstellt, dass das ursprüngliche Erscheinungsbild kaum mehr zu erahnen ist und demzufolge auch stilkritische Analysen nur bedingt möglich. Mit diesem Beitrag soll deshalb das Augenmerk auf ein besonderes Beispiel gotischer Wandmalereien im ländlichen Raum gelegt werden.

2 LAGE UND OBJEKT

Niederrotweil liegt am westlichen Fuße des Kaiserstuhls auf einer leichten Anhöhe. Die Kirche steht auf ebenmäßigem Terrain und wird auf allen vier Seiten von einem alten Friedhof umgeben.

Abb. 1. Blick ins Langhaus nach Westen (© Maria Matissek, 10-2010)

Es handelt sich um eine zweischiffige Hallenkirche, die aus einem Haupt- und einem nördlich angefügten Seitenschiff besteht (Abb. 1). Die Ostapsis besitzt einen halbrunden Abschluss, der im Innern nachträglich zu einem Polygon verändert wurde.

Die Trennung der Schiffe erfolgt über drei flache Spitzbogenarkaden. In der darüber liegenden Hochschiffwand sitzt ein Rundbogenfenster, welches sich zum Dachstuhl des Seitenschiffs öffnet.

3 BAUGESCHICHTE

ROMANIK

Die Kirche besitzt einen romanischen Kernbau aus dem 12. Jahrhundert.[3] Die ehemalige Apsis ist im Dachstuhl der Kirche noch erkennbar und sogar der romanische Putz hat sich hier erhalten. Ebenso der Bogen eines ehemaligen Apsisfensters ähnlich dem, welches heute noch im Langhaus zu sehen ist. Polychrome Fragmente weisen darauf hin, dass die Kirche bereits in romanischer Zeit figürlich ausgemalt war.

Insgesamt sind drei große Umbaumaßnahmen nachweislich, die jeweils eine neue Raumgestaltung zur Folge hatten.

GOTIK

Die erste gravierende Umbaumaßnahme vollzog sich mit dem Einbau des gotischen Rippengewölbes im Chor. Das eingezogene Gewölbe kam dabei tiefer zu liegen als die romanische Decke. Das Halbrund der Apsis ist vom Dachraum her noch gut erkennbar und hat sich samt Innenputz erhalten. Die unteren Wandflächen der Apsis wurden neu verputzt, um einen annähernden 5/8el Abschluss herzustellen.

Abb. 2. Blick auf die nördliche Hochschiffwand mit farbig markierten Bereichen der gotischen Ausmalung (© Maria Matissek, 10-2010; Überarbeitung Maria Grünbaum, 09-2019)

Auch das gesamte Kirchenschiff wurde neu verputzt und hierdurch ein Träger für ein neues Bildprogramm geschaffen. Der Großteil des heute sichtbaren Bestands an Wandmalereien der Kirche ist dieser Gestaltungsphase zuzuordnen. Während der Chor die vier Evangelisten, mehrere Apostel und Heilige zeigt, sah die Gestaltung des

1. Ingeborg Schroth (1971), « Der Schnitzaltar in Niederrotweil a.K. », *Jahrbuch der Staatlichen Kunst-sammlungen in Baden-Württemberg*, 8, 1971, S. 65-96; Herbert Schindler, *Der Meister HL = Hans Loy? Werk und Wiederentdeckung*, Königstein im Taunus, 1981; Hermann Brommer, *Katholische Kirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil*, Lindenberg, Kunstverlag Fink, 2003.

2. Peter Volkmer u. a., *Bericht zur Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien im Chor der St. Michaelskirche in Niederrotweil, Landkreis Breisgau Hochschwarzwald*, April-November 1997 (unveröffentlichter Bericht, LAD Freiburg); Peter Volkmer, *Niederrotweil, Kirche St. Michael. Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien im Langhaus*, Nov. 2005 (unveröffentlichter Bericht, LAD Freiburg).

3. Stefan King, *Vogtsburg-Niederrotweil, St. Michael. Bauhistorische Kurzuntersuchung und dendrochronologische Altersbestimmung*, November 2001 (unveröffentlicht), S. 1; Maria Matissek, *Die Wandmalereien der Pfarrkirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil*, Magisterarbeit unter der Leitung von Prof. Dr. Stopfel, Albert-Ludwig-Universität, Freiburg, 2010-2011, S. 17-22; 41f.

Langhauses eine Registermalerei vor, deren Leserichtung von Südosten über die Westwand nach Nordosten verlief (Abb. 2). Datiert sind die Maßnahmen nur grob in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.[4]

RENAISSANCE

Den nächsten wichtigen Eingriff stellt der Anbau des Seitenschiffs dar. Zur dessen Verbindung wurden Arkaden in die Hochschiffwand eingebrochen. Auch in diesem Zuge erfolgte eine Neuausgestaltung der Kirche, von der sich noch Reste großfiguriger Apostel und Teile einer Grisaillemalerei erhalten haben (Abb. 3). Sie können grob zwischen 1500 und dem 30jährigen Krieg datiert werden.[5]

Abb. 3. Blick auf die nördliche Hochschiffwand mit farbig markierten Bereichen der Ausmalung der Renaissancephase (© Maria Matissek, 10-2010; Überarbeitung Maria Grünbaum, 09-2019)

BAROCK

Die jüngste Umbaumaßnahme setzte dann mit dem 18. Jahrhundert ein und verlieh dem Kircheninneren ein völlig neues Erscheinungsbild. Das romanische Fenster wurde zugemauert und die gesamten Flächen wurden mit einer Putzschicht überdeckt.

4 RESTAURIERUNGSGESCHICHTE

1908 wurden die Malereien im Chor entdeckt und freigelegt. Etwa 40 Jahre später (1949-1952) erfolgte dann eine umfassende Restaurierungsmaßnahme, im Zuge dessen einige Übermalungen vorgenommen wurden.[6]

1960 erfolgte die Freilegung der Wandmalereien im Langhaus. Das fehlende Verständnis für die unterschiedlichen Malschichten führte dazu, dass sich dem Betrachter heute ein sehr inhomogenes Erscheinungsbild unterschiedlicher Zeitschichten bietet (Abb. 2 und 3).

1994 wurden die Fresken im Chor und der Hochaltar eingängig auf Bestand und Schäden untersucht. Zwei Jahre später konnte ein umfassendes Konservierungskonzept vorgelegt werden.[7]

Die Wandmalereien im Kirchenschiff wurden im Sommer 1999 restauriert und konserviert. Im Zuge dieser Maßnahmen wurde auch das kleine romanische Fenster in der Nordwand des Mittelschiffs wieder geöffnet.[8]

5 DIE WANDMALEREIEN IM LANGHAUS

5.1 REGISTERMALEREI

Das gotische Bildprogramm sah die Einteilung der Wand in fünf horizontale Bänder vor: die unteren zwei bilden eine dekorative Sockelzone. Darauf folgte ein Register mit Szenen aus dem Alten Testament, darüber eines mit Szenen aus dem Neuen Testament. Die obere Zone zeigte eine illusionistische Quaderbemalung.

Zeitgenössische Vergleichsbeispiele für das Dekorationssystem in Niederrotweil sind vor allem im ländlichen Raum zu finden. Die dort vorhandenen, zusammenhängenden Wandflächen boten Platz für die komplexen, narrativen Bildprogramme. Bei den herangezogenen Beispielen zum Ausmalungssystem in Niederrotweil handelt es sich daher zum größten Teil um Saalkirchen, die sich geographisch auf den Hochrhein, das Bodenseegebiet, den nördlichen und südlichen Schwarzwald konzentrieren.

Die Besonderheit der Malereien in Niederrotweil besteht in dem durchlaufenden Erzählband. Die Darstellungen laufen kompositorisch durch d.h. es gibt keine trennenden Vertikalbänder zur Unterteilung der Szenen. Unterstrichen wird dies durch den einheitlichen blauen Hintergrund.

Als Vergleiche können die zwischen 1320 und 1330 entstandenen Wandmalereien der St. Remigiuskirche in Nagold im nördlichen Schwarzwald herangezogen werden.[9] Sie zeigen eine Einteilung in drei Register, die jedoch unterschiedlich untergliedert sind. Das Register mit den Szenen aus der Kindesgeschichte Jesu ist wie in Niederrotweil als ein zusammenhängendes Erzählband vor blauem Hintergrund angelegt. Wie dort erfährt der Betrachter die Bildgrenze durch die abgewendeten Figuren, die sich jeweils auf die Mitte des Geschehens konzentrieren oder trennende Bildelemente wie die keulenförmigen Bäume.

Dagegen zeigt die Galluskirche in Oberstammheim eine Kombination aus streng getrennten und durchlaufenden

4. Matissek, *op. cit.*, 2010-2011, S. 42-47.

5. King, *op. cit.*, 2001, S. 8; Matissek, *op. cit.*, 2010/11, S. 47f.; Hermann Brommer, « Die Barockisierung der Niederrotweiler St. Michaelskirche. Ein Beitrag zur Baugeschichte der ältesten Kirche im Kaiserstuhl », *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land" (Sonderdruck),* , 101, 1982, S. 227.

6. Manfred A. Knitttel, *Bericht über die Ergebnisse der Instandsetzung an den Chormalereien der St. Michaelskirche in Niederrotweil am Kaiserstuhl. Zur Baugeschichte Niederrotweils*, Freiburg, 1952.

7. Volkmer u.a., *op. cit.*, 1997; Ewald Räpple, *Die Restaurierung des Hochaltars und der Malereien in St. Michael in Niederrotweil*, Kath. Pfarramt St. Johannes Vogtsburg-Oberrotweil (Hrsg.) 1997, S. 13, 29.

8. Volkmer, *op. cit.*, 2005, S. 4.

9. Volker Roeser, Horst Gottfried Rathke, « St. Remigius in Nagold », *Forschungen und Berichte der Archä-ologie des Mittelalters in Baden-Württemberg*, 9, 1986, S. 151, Abb. 126; Jürgen Michler, *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler, 1992, S. 50, 188.

Bildfeldern.[10] Die Szenen der Schöpfungsgeschichte im oberen Register sind zu einem Erzählstrang zusammengefügt. Das mittlere Register zeigte eine Unterteilung mittels Architekturelemente, während das untere Register durch Balken geometrisch in gleich große Felder parzelliert ist. Dies führt zu einer Betonung der einzelnen Passionsszenen im Sinne einer Aneinanderreihung ähnlich wie bei Kreuzwegstationen.

5.2 IKONOGRAPHIE

Geburt

Das neutestamentliche Register beginnt heute mit der Geburt, von der jedoch nur die Figur des Josephs vollständig erhalten ist.[11]

Die im linken unteren Bildfeld zu erkennende Figur deutet auf eine Darstellung der im Wochenbett liegenden Maria, ein Motiv, welches bereits für das Ende des 10. Jahrhunderts nachweisbar ist und ursprünglich auf byzantinische Darstellungen zurückgeht.[12]

Hirtenverkündigung

Die nachfolgende Hirtenverkündigung grenzt sich kompositionell fast nicht von der Geburtenszene ab (Abb. 4). Die Ziegen und Bäume sind dicht über die Fläche verteilt ohne einen kompositorischen Schwerpunkt der Szene festzulegen.

Abb. 4. Links: Sitzende Figur des Hirtens der Verkündigungsszene auf der Südwand (© Maria Matissek, 10-2010). Rechts: Hirtenverkündigung, St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Ms. 302, f. 25v (in: Judith Raeber, Buchmalerei in Freiburg im Breisgau. Ein Zisterzienserbrevier aus dem frühen 14. Jahrhundert. Zur Geschichte des Breviers und seiner Illumination*, Wiesbaden, 2003, Abb. 57).*

Die sitzende Hirtenfigur in Niederrotweil gleicht in der Haltung einer Hirtendarstellung in einer Illustration der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Kantonsbibliothek, die in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts datiert wird und deren Entstehung im Bodenseeraum lokalisiert wird.[13] Das Beispiel zeigt ebenfalls eine Verkündigungsszene. Beide Hirtenfiguren sind sitzend und mit übereinander geschlagenen Beinen dargestellt. Die Linke ist in beiden Fällen erhoben, während die Rechte unterschiedliche Gesten ausführt. Eine weitere vergleichbare Darstellung findet sich in der Kapelle St. Afra in Schelklingen.[14]

An dieser Stelle bricht das Erzählband ab. Die folgenden Szenen sind unter der barocken Putzschicht verborgen. Sondagen zeigten, dass sich auf den Langhauswänden mehr erhalten hat als die jetzt freigelegten Bildfelder.[15]

Abendmahl

An der Westwand befindet sich ein Bildfeld, welches die Oberkörper von sechs Heiligen unter einer Spitzbogenarchitektur zeigt (Abb. 5). Am linken Bildrand ist der Teil des Kreuznimbus Christi zu erkennen ist. Analog sind zu seiner Linken vermutlich sechs weitere Figuren zu ergänzen und es spricht alles dafür, dass es sich hierbei um die Darstellung des Abendmahls handelt.

Abb. 5. Apostelgruppe der Abendmahlsszene auf der Westwand (© Maria Grünbaum, 09-2019)

Während die Köpfe der vorderen Reihe alle unterschiedlich gestaltet sind, zeigt sich die hintere Reihe sehr vereinheitlicht, ein Phänomen, welches auch in der St. Gallener Weltchronik auftritt.[16]

Die folgenden Szenen sind wieder von dem jüngeren Putz überdeckt. An das Abendmahl ließen sich die Szenen Gebet am Ölberg, der Verrat und die Gefangennahme und der Judaskuss als Einleitung der Passionsgeschichte

10. Datiert in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts; Michler, *op. cit.*, 1992, S. 38, 189.

11. Da die Erzählweise von Südosten beginnt, ist anzunehmen, dass vor der Szene der Geburt noch weitere Szenen vorangestellt sind. Diese sind jedoch nicht freigelegt.

12. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels (Hrgb), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1970, Sp. 109; Bruno Kadauke, *Wandmalereien vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben*, Reutlingen, Oertel + Spörer, 1991, S. 31; Markus Hörsch, *Sankt Afra in Schelklingen. Die Wandmalereien*, Biberach/Riss, 2004, S. 22.

13. St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Ms. 302; Judith Raeber, *Buchmalerei in Freiburg im Breisgau. Ein Zisterzienserbrevier aus dem frühen 14. Jahrhundert. Zur Geschichte des Breviers und seiner Illumination*, Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 129.

14. Hörsch, *op. cit.*, 2004, S. 22-23, Abb. 35, 40; Kadauke, *op. cit.*, 1991, S. 29.

15. Volkmer, *op. cit.*, 2005, S. 9.

16. St. Gallen Kantonsbibliothek Vadiana, Ms. 302, f. 197v.

anschließen. Letztere fehlt bei Passionszyklen im Mittelalter fast nie.[17]

Auf der Nordwand ist erst wieder die Kreuzigung zu sehen.

Kreuzigung

Diese stellt die größte nachweisbare Szene dar. Sie besteht aus insgesamt sechs Figuren.

Die Vergleichsbeispiele des 14. Jahrhunderts zeigen in der Figurenkonstellation erhebliche Unterschiede. So ist die Kreuzigung des Psalters aus dem Dominikanerkloster St. Marx in Straßburg mit neun Figuren gebildet. Die Kerngruppe aus Christus, Maria und Johannes weist jedoch einige Übereinstimmungen auf. Die Figur des Johannes hat ebenfalls den Kopf gesenkt und hält seine Rechte an die Wange. In Niederrotweil befindet sich genau in diesem Bereich eine Fehlstelle, sodass die Handhaltung strittig bleibt. Maria hat ihre erhobenen Hände wie in Niederrotweil gefaltet. Darüber hinaus zeigt auch die Wiedergabe der Christusfigur mit den runden Konturen im Brustbereich Gemeinsamkeiten auf.

Auch die Glasmalereien des Freiburger Münsters können zu einem Vergleich herangezogen werden. Die Kreuzigung aus dem Thron-Salomonis-Fenster an der Langhausnordseite, welche um 1330 datiert wird zeigt einen Gekreuzigten, der unserem in Niederrotweil abgesehen von der Handhaltung sehr nahe steht.[18] Hierfür sprechen die dünnen, sehnigen Arme, der stark akzentuierte Brustkorb und der leicht gesenkte Kopf. Zur Rechten Christi steht Maria, die ihre Hände ebenfalls erhoben hält. Sie blickt zu Johannes, dessen Haltung wiederum mit der Darstellung im Straßburger Psalter vergleichbar ist.

Ähnlich wie bei der Hirtendarstellung ist auch zwischen Kreuzigung und Kreuzabnahme kompositorisch eine gelungene Überleitung zwischen den Szenen geschaffen worden: Ein kleiner Teufel nimmt die ausgehauchte Seele des bösen Schächers in Empfang; er sitzt bereits auf dem Kreuzbalken der nächsten Szene.

Kreuzabnahme

Zur nachfolgenden Kreuzabnahme lässt sich als Vergleich ein Beispiel der Tafelmalerei anführen: das kleine Täfelchen aus dem Kunsthaus in Zürich diente vermutlich der privaten Andacht und ist um 1320 in Zürich oder Konstanz entstanden.[19] Die intimen Gesten von Joseph und Maria sowie die Darstellung des Johannes weisen große Ähnlichkeiten auf. Möglicherweise ist im Bereich der Fehlstelle eine kniende Figur wie auf dem Täfelchen zu ergänzen.

Die folgenden Szenen sind größtenteils zerstört. Anhand der vorhandenen Fragmente und im Hinblick auf die Folge der biblischen Erzählung können die Darstellung der 3 Frauen am Grab, *Noli me tangere* und Christus vor dem Eingang des Höllenschlunds rekonstruiert werden. An dieser Stelle endet das Erzählband; die darauf folgenden Szenen sind wieder von der barocken Putzschicht überdeckt.

6 MALTECHNIK

Während die Malereien im Chor im Zuge der Restaurierungsmaßnahme Mitte des 20. Jahrhunderts großflächig übermalt wurden und von ihrem ursprünglichen Bestand nicht mehr viel ablesbar ist, lässt sich an den Malereien im Langhaus viel zur Herstellungstechnik ableiten.

Der heutige Zustand der Malereien entspricht dabei sicherlich nicht der ursprünglichen Erscheinung. Die Darstellungen werden von einer roten Umrisslinie auf blauem Grund dominiert. Die Binnenzeichnung ist wesentlich schlechter erhalten. Der erstaunlich gute Erhaltungszustand der Konturlinie spricht für einen freskalen Auftrag. Für den Hintergrund ist durch mehrere Untersuchungen Azurit nachgewiesen worden.[20] Die Anlage der Binnenflächen wie beispielsweise Muskelpartien oder auch Inschriften erfolgte *al secco*.

Zu beobachten und als besondere Qualität der Ausführung festzuhalten ist darüber hinaus, wie schwungvoll und sicher die Konturen der einzelnen Körperteile angelegt sind. Arme und Beine sind mit wenigen Strichen in die jeweiligen Glieder unterteilt. Zum Teil sind die Konturverläufe ganzer Figuren in einer Linie gezogen, was von einer sehr hohen Kunstfertigkeit zeugt.

Alle Figuren zeigen den gleichen Typus schlanker und biegsamer Körper (Abb. 5). Die Frisuren sind in engen Locken kappenartig um das Gesicht gelegt oder fallen in Wellen die Schultern herunter. Die Frisuren der Männer sind kinnlang und locken sich oberhalb der Brauen in kleinen Schnecken kappenartig herunter. Die Stirn ist dabei stets frei gehalten.

Für die Wiedergabe der Augen kann ein regelrechter Kanon festgestellt werden. Sie bestehen aus einem geraden Unterlid und zwei Kurven, die das Oberlid und die Braue wiedergeben. In den meisten Fällen schwingt das Oberlid mandelförmig nach außen hin ein und lässt das Lidende offen stehen. Dazu steht ein kleiner zierlicher Mund, bestehend aus der Linie zwischen Ober- und Unterlippe sowie einer Schattenlinie oberhalb des Kinns.

Diese Typisierung der Gesichter ist typisch für die Entstehungszeit der Wandmalereien und kann mit verschiedensten Werken, auch anderer Gattungen verglichen werden.

Unter den Werken der Buchmalerei ist der *Codex Manesse* in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Trotz der in vielen Fällen nachweisbaren Identität der abgebildeten Figuren des Codex handelt es sich weniger um Porträts als um die Darstellung von Typen. Die

17. Mt 26, 47-49; Mk 14, 43-45; Lk 22,47; Kirschbaum, Braunfels, *op. cit.*, Bd. 3, 1971, Sp. 343.

18. Rüdiger Becksmann, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau. Münster Unserer Lieben Frau*, in: H. Scholz (Hrsg.), *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, 2.2, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2010, S. 77.

19. Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 1954/25, Öl auf Holz; Christian Klemm, *Kunsthaus Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Zürich, 2007, S. 24; Gabriela Fritzsche, « Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Versuch einer Einordnung der sogenannten „Bieler Tafeln“ », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 38, 1981, S. 195.

20. Volkmer, *op. cit.*, 2005, S. 14 und Anhang: Analyse durch Prof. Dr. Schramm, Dresden.

Abb. 6. Links: Figur des Petrus aus dem Thron-Salomonis-Fenster im Freiburger Münster, Rüdiger Becksmann *(2010),* Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau. Münster Unserer Lieben Frau, *in: H.* Scholz *(Hrsg.),* Corpus Medii Aevi, *2.2, Berlin, 2010, Fig. 83. Rechts: Figur des Petrus der Kreuzigungsszene (© Maria Matissek, 10-2010)*

Ausbildung der Augen und der Haare offenbaren deutliche Ähnlichkeiten mit den Malereien in Niederrotweil. Und auch in der Glasmalerei sind einige Parallelen anzutreffen (Abb. 6).

7 ZUSAMMENFASSUNG

Im Gesamtbild der Vergleiche zeigt sich ein überregionaler, gattungsübergreifender und in gemeinsamer Tradition stehender Gestaltungswille, der sich in der Wiedergabe der Figuren, ihrer Anordnung und in der Thematik der Darstellungen niederschlägt.

Die angeführten Beispiele lassen sich hauptsächlich in die Regionen Oberrhein, Hochrhein und Bodenseeraum lokalisieren. Darüber hinaus konnten auch Vergleiche zu Werken im schwäbischen Raum und dem Hochschwarzwald herangezogen werden.

Ein Blick auf die kunstgeschichtliche Forschung macht deutlich, dass die Untersuchung nach einer Einheit dieser Regionen häufiger Gegenstand wissenschaftlicher Forschungsarbeit war.[21] Das Phänomen wurde mit dem weit gefassten Begriff „Kunstlandschaft"[22] oder „Kommunikationslandschaft"[23] beschrieben.

Schon vor 1300 ist trotz aller territorialer Zersplitterung im Bodenseeraum von einer „sozial, kulturell und politisch relativ homogenen Region"[24] zu sprechen. Zur Stabilität trugen vor allem die vielen Städtebündnisse bei, die nicht nur den politischen Frieden, sondern auch die Handelswege sicherten.

Die Ursprünge dieser „Kunstlandschaft" sind vor allem in Frankreich bzw. in der französischen Hochgotik zu finden.[25] Die Verbreitung erfolgte durch zugewanderte Dominikaner- und Zisterziensermönche sowie durch die Bauhütten der großen Kirchen wie Straßburg und Köln. Die gattungsübergreifende Beeinflussung, vornehmlich ausgehend von der Buchmalerei, war Gegenstand zahlreicher kunstwissenschaftlicher Untersuchungen.[26]

Doch im Laufe meiner Beschäftigung mit den Niederrotweiler Malereien nicht nur aus kunsthistorischer Sicht, sondern auch mit einem restauratorischen Auge ist mir gerade beim Vergleich mit anderen Werken der Wandmalerei mehr und mehr eines klar geworden: Die besondere Qualität der Malereien liegt gerade in ihrem unverfälschten Erhaltungszustand. Diesen Umstand verdanken sie nicht nur einer vergleichsweise behutsamen Freilegung, sondern vor allem auch einer zurückhaltenden, unverfälschenden Präsentation. Die qualitätvoll ausgeführten Retuschen ordnen sich dem Gesamtbild unter und bleiben dennoch ablesbar.[27]

Viele andere Beispiele an gotischer Wandmalerei sind durch Übermalungen und Retuschen so entstellt, dass motiv- und stilgeschichtlichen Vergleiche nur bedingt möglich sind. Gerade also durch ihre Unverfälschtheit leisten die Malereien von Niederrotweil einen wichtigen

21. Lieselotte Stamm, « Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 40, 1983; Eva Moser, « Historische Landschaft und Buchkultur. Der Bodenseeraum im Spätmittelalter », in: E. Moser (Hrgb), *Buchmalerei im Bodenseeraum. 13. bis 16. Jahrhundert*, Friedrichshafen, Robert Gessler, 1997, S. 7-22; Raeber, *op. cit.*, 2003, S. 108-110.

22. Brigitte Kurmann-Schwarz, « Zur Geschichte der Begriffe Kunstlandschaft und Oberrhein », Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, *Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, 2008, S. 65.

23. Stamm, *op. cit.*, 1983, S. 85-91.

24. Moser, *op. cit.*, 1997, S. 8.

25. Raeber, *op. cit.*, 2003, S. 108f.; Jürgen Michler, « Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 23, 1986, S. 32 Anm. 2.

26. Matissek, *op. cit.*, 2010-2011, S. 104f.

27. An dieser Stelle seien die Ausführenden der Firmen P. Volkmer und E. Grether sowie der Urheber des Gesamtkonzepts H. F. Reichwald, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, genannt.

Beitrag zum Verständnis der Qualität gotischer Wandmalereien im ländlichen Raum.

Dass bei den vergangenen Konservierungsarbeiten keine weiteren Szenen freigelegt werden, ist dabei nur zu begrüßen. Denn dieser Zustand garantiert den langfristigen Erhalt der Malereien. Und trotz der Neugier, die einen quält, denn man vermag zu erahnen, was sich unter der Putzschicht noch alles erhalten hat, gewinnt man gerade durch die Vergleiche mit zeitgenössischen Werken vor allem der Buch- und der Glasmalerei, aber auch der Wandmalerei und Kleinkunst eine Vorstellung, wie der Bilderzyklus in Niederrotweil zu vervollständigen ist. Und die Liste des vergleichbaren Materials ließe sich problemlos weiter fortsetzen.

Pour citer cet article :
Maria Grünbaum, « Die Pfarrkirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil und ihre Wandmalereien », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 177-183.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/maria_grunbaum/.

Die Wandmalereien der alten Stadtkirche St. Michael in Schopfheim – Überblick zum Bestand und Zustand

Susanne Keller

Diplom-Restauratorin

Zusammenfassung: Im Chorraum und in der Seitenkapelle der alten Pfarrkirche St. Michael in Schopfheim befinden sich wertvolle, polychrome, figürliche Malereien der frühen und späten Gotik sowie der Renaissance. Seit ersten Untersuchungen, umfangreichen Freilegungen und Maßnahmen zur Restaurierung in den 1930-50er Jahren zeigen sie sich dem Betrachter in einem Mischbild aus mindestens drei bedeutenden, historischen Innenraumgestaltungen. Im Spannungsfeld der bauwerkseigenen klimatischen Verhältnisse, früherer Maßnahmen sowie der aktuellen Nutzung der Kirche liegt der gesamte Wandmalereibestand heute stark gefährdet vor.

Les peintures murales de l'ancienne église Saint-Michel de Schopfheim – aperçu de l'état actuel et de l'état de conservation

Résumé : Le chœur et la chapelle latérale de l'ancienne église paroissiale Saint-Michel à Schopfheim conservent de précieuses peintures figuratives, appartenant au premier âge gothique, au gothique tardif, ainsi qu'à la Renaissance. Suite aux premières recherches, aux larges dégagements et mesures de restauration des années 1930-50, elles se présentent au spectateur comme un mélange résultant de trois campagnes de décoration intérieure différentes. Dans ce contexte difficile où se mêlent les conditions climatiques intrinsèques au bâtiment, les anciennes mesures de conservation et l'actuelle utilisation de l'église, l'entièreté des peintures murales est aujourd'hui fortement menacée.

Im Innenraum der alten evangelischen Stadtkirche von Schopfheim[1] befinden sich wertvolle Wandmalereien aus mindestens vier verschiedenen Gestaltungsphasen der frühen und späten Gotik, der Renaissance und des Barock (Abb. 1). Seit ihrer „Wiederentdeckung" und bedauernswerterweise unsachgemäßen Freilegung in den 1940er Jahren prägen sie entscheidend das Aussehen des Kirchenraumes. Die Fülle der sich teilweise überlagernden Abbildungen und der problematische Zustand der Wandmalereien gaben bereits zu einem frühen Zeitpunkt nach der Freilegung Anlass zur Sorge um ihren substanziellen Erhalt. Im Folgenden werden sowohl der Bestand der Wandmalereien als auch die Schäden an diesem bedeutenden, kunstgeschichtlichen Zeugnis unterschiedlicher Entstehungszeiten vorgestellt.

Abb. 1. Höcklinkapelle, Westwand, Darstellungen des hl. Sebastian und hl. Martin (© Jean Jeras, Breisach-Gündlingen, 1996).

BAUGESCHICHTE

Die Stadt Schopfheim liegt an einem Nebenfluss des Rheins unweit von Basel im Kreis Lörrach und in der Region

1. Alte evangelische Kirche St. Michael, Wallstraße, 79650 Schopfheim. Der Schlüssel zur Kirche ist im Café nebenan erhältlich.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 185-190

Abb. 2. St. Michael in Schopfheim, Langhaus mit Blick in den Chor (© Jean Jeras, Breisach-Gündlingen, 1996).

Markgräflerland. Der Ortsname wird urkundlich erstmals 807 in Verbindung mit einer Schenkung des Klosters St. Gallen genannt.[2] Im Jahre 1250 erhielt der Ort unter den Herren von Rötteln das Stadtrecht und gilt damit als älteste Stadt des Markgräflerlands. Drei Grabungen aus der Jahre 1907, 1921/22[3] und 1983[4] sowie eine dendrochronologische Untersuchung des Dachstuhls[5] liefern Daten zur Baugeschichte. Demnach geht das Aussehen der heutigen Kirchenanlage auf die Pläne einer Um- und Neugestaltung der Zeit zwischen 1240-1258 zurück. Das bis dahin bestandene, kleinere Gebäude mit Langhaus, Ostapsis und Westturm wurde in dieser Zeit um einen monumentalen, quadratischen Turm oberhalb der Ostapsis erweitert. Im unteren Stockwerk entstand der Chorraum, der mit dem Langhaus durch einen gotischen Triumphbogen verbunden wurde (Abb. 2).

Um 1300 erfolgten umfassende Umbauarbeiten, bei denen der Chor ein Kreuzrippengewölbe erhielt. In den Archivalien wird in diesem Zusammenhang der Einbau der gotischen Fenster erwähnt, die wiederum mit der Entstehung der ältesten Wandmalereien im Chor in Verbindung standen.[6] Unter dem Einfluss der Markgrafen von Hachberg-Sausenberg-Rötteln erfolgte in den Jahren 1444-1487 der Neu- bzw. Umbau der Sakristei[7]. In einer späteren Vergrößerung des Kirchenraums wurden die Nord- und Westwand des Langhauses nach außen versetzt, in diesem Zusammenhang wird auch der Anbau der nordseitigen Höcklinkapelle erwähnt.[8]

Das Netzgewölbe des Langhauses und das Kreuzrippen Gewölbe der Höcklinkapelle entstanden im Zuge neuerlicher Umbauten, die mit der Jahreszahl 1482 am Triumphbogen festgeschrieben ist. In diesen Zeitraum zwischen 1440 bis 1482 wird die Entstehung qualitätvoller Malereien im Chor und in der Höcklinkapelle datiert.[9] Anlässlich einer Purifizierung des Kircheninnenraums nach Einführung der Reformation im Jahre 1556 sollen die Wandflächen des gesamten Kircheninnenraums flächig überstrichen worden sein.

FREILEGUNGS- UND RESTAURIERUNGSGESCHICHTE

Mit der Renovierung der Kirche zu ihrer Umnutzung als Heimatmuseum in den Jahren ab 1938 erfolgte in enger Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt die

2. Elke Thiessen, *St. Michael in Schopfheim, alte evangelische Kirche, Bestandsaufnahme: Fassade und Innenraum 1996/2000*, S. 2, Dokumentation auf Grundlage eines Beratervertrags mit dem staatl. Hoch- und Universitätsbauamt Konstanz, Nr. 95.09.002, Bearbeiter Herr Knack, in Absprache mit Herrn Sutter, Herrn Baumgaertel und dem LDA Freiburg, Frau Zimdars und Herrn Dr. Schmidt-Thomé, unveröffentlichter Bericht aus dem Privatbesitz der Restauratorin Elke Thiessen.

3. Bildmaterial im LDA Freiburg und Hochbauamt.

4. Peter Schmidt-Thomé, *Baugeschichtliche Aufzeichnungen über St. Michael, 1983*, freundliche Mitteilung von Elke Thiessen, Kandern., Ablageort unbekannt.

5. Stephan Frank, *St. Michael, alte Stadtkirche von Schopfheim, Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung*, 1996, S. 5-15, Erscheinungsort unbekannt.

6. Peter Hirschfeld, « Die Michaelskirche in Schopfheim. Ihre Geschichte und die Freilegung und Konservierung der Wandmalereien im Chor und in der Höcklinkapelle » (Jahresbericht 1940 des Badischen Landesdenkmalamtes), *Mein Heimatland (Baden)*, 28, 1941, S. 86. Karl Seith, « Schopfheim, ehemalige Stadtkirche (St. Michael) », *Beiträge zur Geschichte der Stadt Schopfheim*, 1973, S. 319.

7. Wappen des Markgrafen am Eingangsportal zur Sakristei.

8. Seith, *op. cit.*

9. Hirschfeld, *op. cit.*, 1941, S. 86.

Freilegung und Konservierung der Wandmalereien im Chor. Die Beschreibung der Maßnahmen sowie detaillierte bau- und kunstgeschichtliche Ausführungen erschienen 1940 im Jahresbericht des Badischen Landesdenkmalamtes. „Im Sommer 1940 legte der Kunstmaler Fritz Winkler, Karlsruhe, im Chor unter neuem Putz Reste von Wandmalereien aus drei übereinanderliegenden Schichten frei. […] Winklers Arbeiten betrafen Freilegung und Konservierung, Ergänzungen und Nachziehungen wurden nicht vorgenommen. Die Fixierung erfolgte wie üblich mit einer Mischung von 1 Teil Kalk auf 9 Teile Quark, Regenwasser und Kalksinterwasser ohne fremde Zusätze.“[10] 1950 wurde der Restaurator Manfred Knittel aus Au bei Freiburg im Breisgau darum gebeten, diese Arbeiten fortzuführen. Im Archiv des Landesdenkmalamtes Freiburg findet sich hierzu die zugehörige Korrespondenz mit der Stadt und dem Landesdenkmalamt, in der er seine Vorhaben detailliert beschreibt. 1975 erfolgten weitere Schritte zur Konservierung und Restaurierung des stark geschädigten Wandmalereibestandes durch den Restaurator Klaus Hildebrandt (1942-1982) aus Kandern.[11] Auf der Suche nach einem Konzept zum Umgang mit dem historischen Gesamtbestand der Kirche kam es 1996 in enger Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt Freiburg zu einer letzten, umfassenden, restauratorischen Untersuchung der Wandmalereien. Detaillierte Angaben zum Bestand und Zustand sowie einen umfassenden Anhang mit Bildmaterial waren Teil der begleitenden Dokumentation. Die begonnene Erfassung wurde seinerzeit nicht zu Ende geführt. Die sorgfältige Aufbewahrung der Unterlagen und der Aufzeichnungen und ihre auch heute noch bestehenden Gültigkeit ermöglichten es sie in die vorliegenden Beschreibungen einfließen zu lassen.[12]

BILDPROGRAMM

WANDMALEREIEN DER CHORSÜD- UND CHOROSTWAND

Die ältesten Malereien aus der Zeit um 1300 befinden sich an der Chorsüd- und Ostwand auf den Leibungsflächen der Fenster (Abb. 3). An der westlichen Leibung der Südwand beginnend, wurden biblische Szenen aus dem Leben Jesu Christi aufgemalt. Die Darstellungen zeigen die Geburt Jesu Christi, und die heilige Familie, evtl. die Darstellung der Flucht nach Ägypten, Jesus im Tempel und den Einzug nach Jerusalem. Den jeweiligen Hintergrund bildet aufgemaltes Mauerwerk, das um die Leibungsecken herum nahtlos auf die benachbarten Wandflächen übergeht. Die einzelnen Abbildungen besitzen eine dekorative Rahmenarchitektur mit Rundbogenfriesen und einer dachförmigen Raumgliederung mit Mauerwerk im Hintergrund.

Als erste Schicht in der stratigrafischen Abfolge der Mal- und Tüncheschichten steht die Malerei in direktem Zusammenhang mit dem Einbau der Fenster[13]. Den Malgrund bildeten die verputzten Wandflächen und die gerichteten

Abb. 3. Chorostwand, Leibungsfläche Süd, Jesus im Tempel? (© Jean Jeras, Breisach-Gündlingen, 1996).

Werksteine der Gewände und des Mauerwerks. Der zum Verputzen der Wandflächen verwendete Kalkmörtel wurde nahezu bis auf das Oberflächenniveau der Gewändesteine und Mauerquader ausgezogen und im Anschluss mit einem kompakten, flächigen Kalkanstrich versehen, der sowohl die Putzfläche als auch die Oberflächen der Werksteine überzog. Das Anlegen der Binnenzeichungen erfolgte in schwarzen Konturen. In einem einfachen Farbkanon wurde mit einer reduzierten Farbpalette die Fondtöne der Haare, Gesichter, der Gewänder und der Hintergründe angelegt und um Detailzeichnungen, Lichthöhungen und Schatten erweitert. Verwendet wurden natürliche und gebrannte Erden für Gewänder, die Inkarnate, Tierdarstellungen und Hintergründe, erdfarbene Ocker für die Haare, Holzkohleschwarz für die Konturen, Kalkweiß für Höhungen und grau in Mischung aus Holzkohles und Kalk für Gewänder, Mauersteine und Mauerfugen. Die auf diese Weise angelegte Malerei trägt die Merkmale einer sogenannten Kalkseccotechnik, da die Malerei auf einem bereits abgebundenen und mit einem Kalkanstrich versehenen Putz entstand[14] (Abb. 4).

Die Wandflächen der Chorostwand weisen Reste dieser ältesten Malschicht noch auf, werden jedoch von großformatigen Abbildungen einer Madonna und des Erzengels Michael als Teil einer jüngeren Gestaltungsphase des 15. Jahrhunderts mit architektonischen Details wie ein Stadtbild im Hintergrund und ein großes, plastisch ausformuliertes Würfelornament unterhalb der Marienfigur überdeckt.[15] Der Farbkanon hält sich in den Farben rot, braun, gelb, blau und schwarz für die Konturen und weiß für Höhungen. Im Bereich dieser Malereien finden sich zahlreiche Farbergänzungen. Großflächige

10. *Ibidem*, S. 87.
11. Thiessen, *op. cit.*, 1996.
12. *Ibidem*, S. 1-26.
13. Thiessen, *op. cit.*, 1996, S. 15.
14. *Ibidem*, S. 15.
15. *Ibid.*, S. 14.

Abb. 4. Chorostwand, linke Seite Erzengel Michael, rechte Seite Madonna, Würfelornament (© Jean Jeras, Breisach-Gündlingen, 1996).

Partien innerhalb der Madonnendarstellung sowie die Fensterrahmung wurden hier farblich rekonstruiert.

WANDMALEREIEN DER CHORNORDWAND

An der Chornordwand (Abb. 5) sind Reste der frühen und späten, gotischen Malereien teilweise noch sichtbar, werden jedoch von figuralen Motiven, Textmedaillons und Weihekreuzen der Zeit der Renaissance und des Barock überdeckt. Ähnlich einem Palimpsest, bei dem sich durch mehrmalige Vorgänge des Abschabens und Beschreibens eines Manuskripts verschiedene Oberflächenstrukturen gegenseitig überlagern, findet hier ein Wechselspiel sich gegenseitig übereinander schiebender Malereiebenen statt. Durch oberflächlich aufliegende Tünchepartikel und Schäden an den Malereioberflächen wird die Ablesbarkeit zusätzlich deutlich erschwert.

Im Wandbereich oberhalb der Sakristeitüre zeichnen sich die Kopfpartien zweier Erzengel ab. Die freihand zügig gesetzten Konturen und die kompakte, in kräftigen Farben erstellte Malschicht weist einen charakteristischen Pinselduktus und sehr gut erhaltene Licht- und Schattenmodellierungen auf. [16] Diese Gestaltungsphase überdeckt bereits die Fassungsreste einer älteren Malerei. In der rechten, oberen Bildhälfte befinden sich Reste einer roten, die Wand gliedernden Bänderung, deren

Abb. 5. Chornordwand, Übersicht (© Susanne Keller, März, 2019).

Ausführung Bezüge zum Malereifeld der Ostwand in der Höcklinkapelle aufweist. Das obere, rechte Bildfeld mit den Fragmenten einer Kreuzigungsszene wurde auf einer kompakten, weißen Tüncheschicht in kräftigen Farben in blau (Himmel), grün, orangerot (Inkarnat) rot und braun (Kreuzbalken) erstellt. Am unteren Bildende ist der Ansatz des Kopfes Jesu sowie eine Tafel mit der Inschrift INRI zu erkennen. Dieser Malschichtebene zugehörig sind die schwarzen Vorzeichnungen musizierender Engel neben der Türe zu Turmaufgang. Zahlreiche blaue Fassungspartikel der ehemals polychromen, in kräftigen Farben angelegten Deckschicht liegen hier auf der Oberfläche. Reste von Textmedaillons überlagern die Darstellungen der Kreuzigungsszene und der Erzengel. Zur selben Schichtebene der Medaillons gehören Blattranken im Chorgewölbe, die in den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert wurden.[17] In diese Zeit fällt auch die Darstellung einer Michaelsfigur mit Helm, Schwert und Seelenwaage.

MALEREIEN DER HÖCKLINKAPELLE

An der Nordwand der Kapelle ist die heilige Margaretha mit Kreuz und Drachen dargestellt, links und rechts der Fensternische ein Verkündigungsengel und eine Marienfigur mit blauem Gewand und blonden Haaren. Architekturbegleitende Rollenbänder verlaufen entlang den Rippen. Malerische Ergänzungen liegen in Form von zurückhaltenden, eher transparenten Farblasuren zum Schließen größerer Fehlstellen im Bereich der Grünflächen und im Bereich der architekturbegleitenden Rollenbänder vor.

Die Westwand trägt die Darstellungen des heiligen Sebastian und des heiligen Martin (Entstehungszeit 1440).

16. *Ibid.*, S. 10.

17. Hirschfeld, *op. cit.*, 1941, S. 87.

Auf einer eher grob eingeglätteten und mit einer dicken Tüncheschlämme versehenen Putzoberfläche wurden in Kalkseccotechnik dünnschichtige Farbflächen in gelb, grün, blau, braun, evtl. hellem und dunklem Rot und mit roten und schwarzen Konturen ausgeführt. Hervorragende maltechnische Details sind die feinen Modellierungen der Gesichter und Inkarnate, rote Vorzeichnungen, Weißhöhungen und schattierte Partien. Der Nimbus der Martinsfigur wurde zweifarbig mit einer breiten, außen verlaufenden ockerfarbenen Kontur und einer Innenkontur in hellem Gelb angelegt. Durch das nachträgliche Einziehen eines Deckengewölbes wurde dieser Putz- und Wandmalereibestand stark reduziert. Der hier eingefügte, fein strukturierte Ergänzungsputz ist Untergrund für die architekturbegleitende Rollenbänder und Blattornamente im Bereich der Gewölbezwickel, die der Entstehungszeit um 1482 zugeordnet werden.[18]

Aus einiger Entfernung durchaus als einheitlicher Bestand wahrgenommen, liegen die Wandmalereien der Ostwand als Mischbild mindestens drei älterer Gestaltungsphasen und großflächigen putzplastischen und malerischen Überarbeitungen vor. Prominente Bereiche sind die Kreuzigungsdarstellung im oberen Bildbereich, oberhalb davon ein horizontal verlaufender, roter Balken mit parallel verlaufendem Putzversatz, drei Heiligenfiguren mit Johannes ev. und der heiligen Barbara auf rotem Hintergrund im unteren Wandabschnitt Rollenband auf einer Putzergänzung oberhalb des Epitaphs. Hier bestimmen großflächige Putz- und Malschichtergänzungen sowie zahlreiche Retuschen wesentlich das Erscheinungsbild.[19]

Abb. 6. Chorostwand, Leibungsfläche Nord, Detail mit Schäden (© Susanne Keller, März, 2019).

SCHÄDEN

Für die nicht freigelegten, bis heute durch Tünchen überdeckten Anteil der Wandmalereien liegen keine Angaben zum Erhaltungszustand vor. Im Rahmen der Bestandserfassung 1996 wurde jedoch der freigelegte Wandmalereianteil umfassend auf Schäden untersucht. In besonderem Maße waren hier Schadphänomene augenfällig geworden, die mit den eigenwilligen, klimatischen Bedingungen im Innenraum der Kirche, vor allem aber auf den Vorgang der Freilegung selbst sowie auf die Restaurierungen des vergangenen Jahrhunderts zurückgeführt werden konnten (Abb. 6).

Es zeichneten sich Schäden der Freilegung in Form von Schnittstellen, Einstichen, Kratzern, reduzierten Malschichthöhungen, Hack- und Druckspuren von Hammer und Messern ab. Stark gelblich verfärbte, spröde Überzüge mit zum Teil schollenförmig gummiartig gerunzelten, glänzende Oberflächen, massive Oberflächenspannung sowie damit in Zusammenhang stehende kleinteilige Farbabrollungenugen und Fehlstellen durch Ablösung der Malschicht konnten auf die frühere Verwendung eines Kaseinüberzuges zurückgeführt werden[20]. Intensive, vom Außenklima abhängige Temperatur- und Feuchtewechsel sowie eine ungleichmäßig im Raum vorliegende Wärmeverteilung führten zu pudrig erweichter Farbschicht mit geringer Haftung zum Untergrund, weißen, gipshaltigen Ausblühungen[21], Pusteln auf der Malschicht und einer starken Verschmutzung der Oberflächen. Die Schadmechanismen des umfassenden fortlaufenden, kleinteiligen Verlusts von Wandmalereipartikeln sind bis zum heutigen Zeitpunkt aktiv und führen durch den kontinuierlichen, substanziellen Verlust auch zu einer umfassenden Veränderung des Erscheinungsbildes: einige Darstellungen wirken „verwaschen“ und undeutlich. Eigenmächtige Versuche der Entfernung von Schmutz- und Salzbelägen zur Verbesserung des Erscheinungsbildes haben überdies in den vergangenen Jahren zu weiteren, irreversiblen Verlusten geführt.

AUSBLICK

Aktuell wird die Kirche als Kultur- und Veranstaltungsort von der Kirchengemeinde genutzt, so finden zum Beispiel in den Sommermonaten sonntägliche Führungen mit wechselnden Themen zu den Darstellungen der Wandmalereien im Innenraum der Kirche statt. Nur durch die Wiederaufnahme und Weiterführung der restauratorischen Bestands- und Zustandsuntersuchung und einer darauf aufbauenden Ausarbeitung einer alle

18. Thiessen, *op. cit.*, 1996, S. 21-25.

19. Susanne Keller, *Alte ev. Stadtkirche St. Michael, Höcklinkapelle Ostwand, Bericht zu Sicherungsarbeiten an Putzen und Wandmalereien*, April/Mai 2017, S. 4.

20. Forschungs- und Materialprüfungsanstalt Baden-Württemberg, « Untersuchungsbericht, Schopfheim, St. Michael, 24.02.1997 », in: Thiessen, *op. cit.*, 1996.

21. *Ibid.*

Raumteile berücksichtigenden Maßnahmenkonzeption in enger Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt, dem staatlichen Hochbauamt und der evangelischen Michaelsgemeinde ist die zukünftige Erhaltung dieses wunderbaren und bedeutenden, kunstgeschichtlichen Zeugnisses möglich.

Pour citer cet article :
Susanne Keller, « Die Wandmalereien der alten Stadtkirche St. Michael in Schopfheim – Überblick zum Bestand und Zustand », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 185-190. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/susanne_keller/.

Wie ursprünglich sind Wandmalereien – typische Veränderungen im Laufe der Zeit am Beispiel der Chorausmalungen der Leutkirche in Oberschopfheim

Bernhard Wink

Restaurator, Historischer Verein für Mittelbaden e.V. Fachgruppe Wandmalerei

Zusammenfassung: Im Chor und am Chorbogen der Kirche SS. Maria und Leodegar, genannt „Leutkirche", in Oberschopfheim ist ein reicher Bestand an Wandmalereien erhalten. Auf den Chorwänden der Kirche befinden sich Aposteldarstellungen mit einer unterhalb angeordneten Inschriftzone. Hier sind in gotischen Frakturlettern die Namen der Apostel in Verbindung mit dem Credotext in deutscher Sprache wiedergegeben. Engel halten hinter den Aposteln ausgespannte Wandbehänge in aufgemalten spitzbogigen Nischen. Im Chorbogengewände sind die klugen und die törichten Jungfrauen als Büsten in halbrund abgeschlossenen scheinarchitektonischen Nischen dargestellt. Die Wandmalereien stammen vermutlich aus dem 16. Jahrhundert. Für die Jungfrauendarstellungen werden auch frühere Entstehungsdaten angenommen. Vermutlich wurden die Inschriften im späten 16. Jahrhundert bzw. am Anfang des 17. Jahrhunderts hinzugefügt. In barocker Zeit wurden die Wandmalereien übertüncht und vermutlich bereits zuvor bestehende kleinere Fenster erheblich vergrößert, wodurch zwei Aposteldarstellungen verlorengingen. Das Gewölbe war zu dieser Zeit mit einer naturalistischen Rankenmalerei mit Trauben- und Weinlaubdarstellungen bemalt. Nach der Wiederentdeckung 1905 wurden die Apostelbilder und die Jungfrauendarstellungen durch ihre Restaurierungsgeschichte stark entfremdet. Die Apostel wurden 1905/06 durch den Maler Augustin Kolb aus Offenburg überarbeitet, wobei die fehlenden beiden Apostel auf die Rückseite des Chorbogens gemalt wurden. Eine weitere Überarbeitung fand 1953 durch den Maler Emil Brischle aus Offenburg statt. Die Jungfrauen waren danach in einem überarbeiteten Zustand, der eine Unterscheidung zwischen klug und töricht kaum mehr zuließ. Während der vorbereitenden Untersuchungen und der Restaurierungsmaßnahmen 2012-2015 konnten neue Erkenntnisse über die Wandmalereien und ihre Restaurierungsgeschichte gewonnen werden.

À quel point les peintures murales sont-elles dans leur état d'origine ? – Illustration des altérations typiques à travers l'exemple des peintures du chœur de l'église dite *Leutkirche* à Oberschopfheim [Allemagne, Bade-Wurtemberg]

Résumé : Le chœur et l'arc triomphal de l'église Sainte-Marie-Saint-Léger, appelée *Leutkirche*, à Oberschopfheim, conservent un riche ensemble de peintures murales. Sur les murs du chœur sont représentés des apôtres. Sous ces derniers prennent place des inscriptions reproduisant en lettres gothiques, de type « fracture », les noms des apôtres et leurs articles respectifs du Credo en langue allemande. Dans des niches en arc brisé, des anges tiennent des draperies tendues derrière les apôtres. L'arc triomphal porte le décor des *Vierges sages et des vierges folles*, représentées en buste dans des niches feintes en arc en plein-cintre. Les peintures murales datent probablement du XVIe siècle. Celles des *Vierges sages et des vierges folles* pourrait appartenir à une date antérieure. Les inscriptions ont probablement été ajoutées à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle. À l'époque baroque, les peintures murales ont été badigeonnées, et les fenêtres, probablement déjà existantes avec des dimensions moindres, ont été agrandies, ce qui a provoqué la disparition de deux figures d'apôtres. À cette époque, la voûte était peinte d'un décor naturaliste de rinceaux avec des représentations de raisins et de feuilles de vignes. Après leur redécouverte en 1905, les peintures des apôtres et des Vierges sages et des vierges folles ont été fortement défigurées par des restaurations successives. En 1905-06, le peintre Augustin Kolb d'Offenburg a surpeint les apôtres existants et ajouté sur le revers de l'arc triomphal les deux apôtres manquants. Une autre campagne de repeints eut lieu en 1953 par le peintre Emil Brischle d'Offenburg. Suite à cette intervention, les Vierges se trouvaient dans un état de surpeint, qui ne permettait plus de distinguer les Vierges sages des Vierges folles. Lors des études préalables et des mesures de conservation-restauration de 2012 à 2015, de nouvelles connaissances sur les peintures murales et l'historique de leur restauration ont pu être acquises.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 191-197

Abb. 1. Chornordwand (© Bernhard Wink, 20.09.2019).

Im Chor und am Chorbogen der Kirche St. Maria und Leodegar, genannt „Leutkirche", in Friesenheim-Oberschopfheim sind Wandmalereien erhalten geblieben. Auf den Chorwänden der Kirche befinden sich Aposteldarstellungen mit einer unterhalb angeordneten Inschriftzone. Hinter den Aposteln werden Wandbehänge von Engeln in spitzbogigen Nischen gehalten. Im Chorbogengewände sind die klugen und die törichten Jungfrauen als Büsten in halbrund abgeschlossenen scheinarchitektonischen Nischen dargestellt (Abb. 1). Aber was hat der Betrachter hier nun vor sich? Kann er davon ausgehen, dass die Gemälde ursprünglich in dieser Weise gemalt wurden und Rückschlüsse über stilistische Eigenarten und Maltechniken der Entstehungszeit ziehen?

In der Vorbereitungs- und Planungsphase der 2014 abgeschlossenen Restaurierung des Innenraums der sogenannten Leut- oder Gutleutkirche in Oberschopfheim wurde der im Chorbereich vorhandene Wandmalereizyklus ausführlich restauratorisch untersucht. Die ersten Untersuchungen erfolgten im November 2011 und wurden im Mai 2012 fortgesetzt. Weitere Befunde traten während der Restaurierung Juli bis Oktober 2014 zu Tage. Das Ergebnis der Untersuchung bestätigt, dass die heute sichtigen Wandmalereien nur noch mittelbar mit den Gemälden zu tun haben, die in ihrer Entstehungszeit auf die Wände gemalt wurden. Das, was hier so einheitlich erscheint, ist bei genauerem Hinsehen ein Konglomerat aus unterschiedlichen Überlagerungen. Zahlreiche Veränderungen haben das Aussehen der Bilder erheblich beeinflusst. Die aufgrund der Untersuchungen erkennbare Restaurierungsgeschichte ist jedoch kein Einzelfall, sondern stellt ein typisches Beispiel für den Umgang mit Wandmalereien auf der deutschen Seite der Region Oberrhein dar.

Im Folgenden werden die wesentlichen Stationen der bildlichen Veränderungen im Zusammenhang mit historischen Entwicklungen in und um die Kapelle aufgezeigt. Ich möchte hier vier Veränderungsphasen unterscheiden, die alle in gewisser Weise typisch für das Schicksal rechtsrheinischer Wandmalereien sind. Abschließend werden diese Veränderungen bewertet und in Zusammenhang mit anderen Beispielen von Wandmalereien im mittelbadischen Raum gesetzt.

DIE AUSGANGSLAGE

Die katholische Leutkirche St. Maria und St. Leodegar liegt außerhalb des heutigen Ortes Oberschopfheim (in der Nähe von Offenburg) in einem heute unbesiedelten Bereich. Hier bestand eine heute abgängige, d.h. nicht mehr existierende Siedlung vermutlich mit dem Namen Leut- oder Lutkirch.[1] Das Patrozinium St. Leodegar (616-ca. 681, Abt von Maixent, Bischof von Autun) lässt auf eine Kirchen- bzw. Ortsgründung im Zuge der Frankisierung der Ortenau schließen. Genauere archivalische Forschungen[2] machen plausibel, dass der Ort bis in das 18. Jahrhundert bestand. 1904 werden letzte Wirtschaftsgebäude abgebrochen, seither steht die Kirche allein auf weiter Flur.

Kirche und ehemalige Ortschaft befanden sich in der Nähe des Klosters Schuttern. Die erste sichere Erwähnung des Ortes und der Kirche datiert in das Jahr 1136, wo in einer Urkunde von Papst Innozenz II. die Patronatsrechte Schutterns über *scopheim cum ecclesia* erwähnt werden.[3]

Die Wandmalereien stammen vermutlich aus dem 16. Jahrhundert.[4] Teilweise werden frühere Entstehungsdaten angenommen bzw. Vorläufer vermutet.[5] In den Jungfrauendarstellungen im Chorbogen meinte Max Wingenroth stilistisch v.a. in Bezug auf die Kleidung eine restaurierte Grundlage aus dem 14. Jahrhundert zu erkennen. In diesem Fall würde die Ausmalung des Chorbogens baugeschichtlich auf die Zeit des Einbaus des Kreuzrippengewölbes zurückgehen, dessen Konsolen

1. Dieter Kauss, « Die „Gutleutkirche" bei Oberschopfheim. Zur Geschichte der Pfarrei und Wallfahrt der Leutkirche », *Geroldsecker Land*, 31, 1989, S. 49.

2. Bernhard Wink, Regine Dendler, « Die Leutkirche in Oberschopfheim: neue Erkenntnisse zur Chorausmalung und zur Baugeschichte. Teil 2: Die Überlieferung », *Die Ortenau*, 95, 2015, S. 265-284, bes. S. 277-284.

3. Dieter Kauss, « Die mittelalterliche Pfarrorganisation in der Ortenau », *Veröffentlichung des Alemannischen Instituts*, 29, Bühl 1970, S. 212.

4. Max Wingenroth (Bearb.), *Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Beschreibende Statistik*, Band 7, *Kreis Offenburg*, Tübingen, Siebeck, 1908, S. 99-100.

5. Ludwig Heizmann (Hrsg.), *Ein Wallfahrts- und Gebetbuch zu Ehren der Gutleutkircher Gnadenmutter Maria Hilf bei Oberschopfheim*, Lahr, 1914, S. 23.

nachträglich in den vermutlich in das 13. Jahrhundert zurückreichenden Chorturm eingefügt sind. Der Vorgängerbau konnte während der Konservierungsmaßnahmen bei der Reduzierung moderner Gipsplomben in einem Rissbereich nördlich des Chorbogens anhand eines Mauerstücks nachgewiesen werden, das nicht im Verbund mit den umliegenden Wandbereichen steht. An diesem Mauerstück ist ein sogenannter *pietra rasa*-Verstrich erkennbar.

Bei den Wandgemälden handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne um Fresken, d.h. mit Kalkwasser auf den frischen Putz aufgebrachte Pigmente, sondern um eine *Secco*-Malerei, bei der die Pigmente mit Kalkmilch als Bindemittel in Verbindung mit weiteren organischen Bindemitteln auf den trockenen Putz aufgemalt wurden. Als Bildträger für die Wandmalereien wurde ein feiner gelblich-grauer Kalkputz verwendet. Dieser Kalkputz wurde zweilagig aufgebracht: Auf einem etwas gröberen Unterputz liegt ein hellerer Feinputz. Der Kalkputz liegt auf einem Mauerwerk aus Feldsteinen (grob behauene Bruch- und Buntsandsteine). Die Ausmalung liegt stratigrafisch nicht direkt auf der Putzebene, sondern auf einer in allen Wandbereichen anzutreffenden dicken Kalkschlämme mit feinen dunklen Körnern und erkennbarem Quastenduktus. Wie an einzelnen Stellen während der Konservierungsmaßnahmen beobachtbar, besitzt der lasierende Farbauftrag eine große Leuchtkraft und ist sehr fein ausgeführt. Dies konnte im Randbereich einer historischen Kittstelle beobachtet werden. Die ausufernde Putzüberscheibung deckte die Malschicht ab und schützte so einen kleinen Teilbereich vor Übermalungen (Abb. 2). Auch die Sandsteinelemente waren hell geschlämmt und rötlich gefasst. Im Laibungsbereich des Chorbogens ist diese Kalkschlämme als dünne Putzschicht ausgeführt und dient als Untergrund für die Jungfrauendarstellungen. Der Putzaufbau in diesem Bereich führte seit der Freilegung 1905 zu Adhäsionsschäden und Fehlstellen, die in den folgenden Restaurierungen großflächig ausgebessert und übermalt wurden. Die Aufwölbungen des dünnen Kalkputzes sind wiederum auf einen exzessiven Festigungsmitteleintrag eben dieser Restaurierungen zurückzuführen. Die Behebung dieser Schäden im Chorbogen stellte bei der aktuellen Konservierung, die insbesondere auf die Bestandssicherung angelegt war, eine besondere Herausforderung dar.

Um die Wandmalereien herum konnten bereits für die Zeit ihrer Entstehung rötliche und schwärzliche Fragmente einer rahmenden Bänderung, bereichsweise mit Ritzung, nachgewiesen werden. Hinter dem im 18. Jahrhundert aufgestellten Retabelaltar befinden sich im ehemaligen gotischen Ostfenster Gewändebereiche mit gut erhaltenen Dekorationsmalereien, die gleichzeitig mit den Wandgemälden ausgeführt worden waren (Abb. 3): Fein gezeichnete rötliche Ranken mit grünlichen Zweigen und braunockerfarbigen Knospen schließen sich an die seitlichen roten Bänderungen an.

Die Darstellung der Jungfrauen ist aktuell in einem stark übermalten Zustand, der eine Unterscheidung zwischen klug und töricht kaum mehr zulässt. Dies ist vor allem den Überarbeitungen Emil Brischles 1953 zuzuschreiben, da Augustin Kolb anscheinend in diesem Bereich weniger ausführlich übermalte.[6] Südlich befinden sich die Jungfrauen

Abb. 2. Randbereich einer historischen Kittung mit erkennbarer originaler Malschichtebene (© Bernhard Wink, 20.09.2019).

Abb. 3. Ehemaliges gotisches Ostfenstergewände mit Rankenmalerei und Bänderungen (© Bernhard Wink, 10.10.2014).

mit aufgelöstem Haar (Abb. 4), nördlich die Jungfrauen mit einer Kopfbedeckung, die manche für spätmittelalterlich, andere wiederum für eine historisierende Hinzufügung Kolbs halten (Abb. 5). Die Frage nach den klugen und törichten Jungfrauen ist durch die fehlenden Attribute der Öllampen erschwert. Hier konnten auch bei genauer makroskopischer Betrachtung keine Hinweise gefunden

6. Erzbischöfliches Archiv Freiburg EAFR B22/20270, Brief von M. Wingenroth an das Großherzogliche Ministerium (Justiz, Kultus, Unterricht) vom 10.06.1906: „…besser ist das Alte gewahrt, d.h. nur ergänzt bei den Halbfiguren der klugen und törichten Jungfrauen im Chorbogen.“

Abb. 4. Jungfrau südlicher Chorbogen (© Bernhard Wink, 20.09.2019).

Abb. 5. Jungfrau nördlicher Chorbogen (© Bernhard Wink, 20.09.2019).

werden. Erkennbar ist unter den Übermalungen Brischles ein feines architektonisches Maßwerk als Nischenrahmung, jedoch keine Lampen oder Gefäße. Ikonografisch kommt zu den offenen oder bedeckten Haaren die Haltung der nach oben oder nach unten gerichteten Hände hinzu. Es bleiben die Fragen offen: Tragen die klugen Jungfrauen Hauben oder haben sie aufgrund ihrer Tugend keine Haube nötig und sind die nach unten gerichteten Hände schützend über Lampen gehalten oder weisen sie in die Richtung der fehlenden Lampen?

DIE ERSTE VERÄNDERUNG: HINZUFÜGUNG EINER INSCHRIFTZONE

Die erste Veränderung, welche der Wandmalereizyklus erfuhr, war vermutlich die Hinzufügung des Credotextes und damit die Weiterentwicklung der Aposteldarstellung zu einem sogenannten Apostelcredo. Jedem Apostel wird ein Teil des Glaubensbekenntnisses zugeordnet.

Der Credotext ist in deutscher Sprache in schwarzen Frakturlettern mit rot hervorgehobenen Majuskeln geschrieben. Die Inschrift erscheint hier täuschend einheitlich, ist jedoch das Produkt der Übermalung nach der Freilegung. Die älteste Schriftebene ist unter der Rekonstruktion von 1905 durch Augustin Kolb nur sehr fragmentarisch erkennbar. Aufgrund der Stratigrafie können diese Lettern auch zeitlich nach den Wandgemälden aufgemalt worden sein. Für eine noch ältere lateinische Inschrift in lateinischen Lettern lag kein Befund vor. Bei der Übermalung 1905 wurde der Credotext unter Berücksichtigung der vergrößerten Fenster neu geschrieben und angeordnet, da der Inschriftbereich vermutlich sehr stark reduziert war. 1953 wurden die Frakturlettern in einer schlichteren Schwabacher Form durch Emil Brischle erneut überformt.

Ein wichtiger Hinweis auf Nachzeitigkeit der Inschriftzone mit dem ursprünglichen Credotext gegenüber den figürlichen Darstellungen der Apostel ist die Inkongruenz der Inschrift „S. Paulus“ mit der zugehörigen Aposteldarstellung. Durch sein Attribut, das Beil, ist diese Figur als Hl. Matthias gekennzeichnet. Die Position dieses Apostels auf der Wand gegenüber Petrus spricht dafür, dass hier ursprünglich Paulus dargestellt war. Dem Paulus ist kein Credotext zugeordnet, da er an Pfingsten nicht dabei war. Daher wird er im Allgemeinen in einem Apostelcredo nicht berücksichtigt. Vermutlich wurde also die Figur des Paulus mit der Weiterentwicklung der Aposteldarstellung zu einem Apostelcredo zu Matthias umgearbeitet. Im Figurenbereich ist diese Umarbeitung aufgrund der späteren Übermalungen nicht mehr erkennbar. Möglicherweise deutet die seltsame Position der zum Segen erhobenen linken (!) Hand des Apostels auf die Position eines einstmals an dieser Stelle befindlichen im Arm gehaltenen Schwertes, dem Attribut des Paulus, hin.

Augustin Kolb berücksichtigte bei seiner Rekonstruktion des Namens vermutlich eine ältere Inschrift und rekonstruierte den Namen „S. Paulus“. Gleichzeitig rekonstruierte er das Beil als Attribut des dargestellten Apostels. Aufgrund des Eindrucks der großen Werktreue Kolbs während seiner Überarbeitung der Wandgemälde muss hier also schon zu einem frühen Zeitpunkt eine Veränderung stattgefunden haben. So spiegelt sich in diesem Sachverhalt die kirchenhistorische Auseinandersetzung wider, ob der von Gott berufene (Paulus) oder der durch Los ermittelte (Matthias), nun den Kreis der Zwölf vervollständigen soll.

Eine noch spätere Änderung innerhalb der Inschriften ergab sich 1964 durch den Maler und Restaurator Manfred Schmid, der den Namen Paulus zu „Mathias“ umarbeitete. Aufgrund des acrylhaltigen Farbmaterials sind die Retuschen Schmids im Inschriftbereich gut erkennbar.

Die Hinzufügung des Credotextes hängt vermutlich mit den Auseinandersetzungen um die Konfessionalität zusammen, wie sie für unsere Gegend typisch sind. Baden wurde von 1587 bis 1629 evangelisch regiert. Über verschiedene Ortsherren waren ca. ¾ von Oberschopfheim und Leutkirch unter badischer Herrschaft. „Der häretische Amtsträger an der Leutkirche wurde einmal mehr, einmal weniger“ vom Kloster Schuttern als Inhaber der Pfarrei versorgt, wie in einem Visitationsprotokoll 1666 vermerkt ist.[7] 1629 war der Regent Badens wieder katholisch und es brach eine komplizierte Simultanzeit für die Leutkirche an. Ab 1665 durften nur noch katholische Gottesdienste abgehalten werden, das protestantische Begräbnisrecht blieb aber bis 1792 bestehen.

7. Kauss, *op. cit.*, 1989, S. 52.

Die zweite Veränderung: Übertünchte Wandgemälde und die Aufstellung des Retabelaltars

In späterer Zeit lassen sich mehrfache helle Kalktünchen auf der Gemäldeoberfläche feststellen. Es handelt sich um mindestens neun Schichten, die vor der Freilegung und Überarbeitung der Wandgemälde 1905 aufgestrichen wurden. Die Wandgemälde waren somit in dieser Zeit nicht mehr sichtbar, sondern mehrfach übertüncht. So erklärt sich auch der Einbau der aktuellen Fensteröffnungen im Chor, der stratigrafisch nach der sechsten Übertünchung erfolgte. Die Übermalungen bedeuteten jedoch nicht immer nur ein monochromes Zustreichen der Gemälde, sondern es wurde zwischenzeitlich, passend zum neu aufgestellten barocken Marienaltar, ein dekoratives Gesamtkonzept entwickelt. Spuren davon sind aktuell nur noch im Chorgewölbe und in den Gewänden der Fenster vorhanden, da die Tüncheschichten auf den Wandflächen bei der Freilegung der Wandgemälde 1905 abgenommen wurden. Die barocke Dekorationsphase besteht aus einer deutlich unterscheidbaren hellblauen Fassungsebene mit einer naturalistischen Rankenmalerei mit Trauben- und Weinlaubdarstellungen im Chorgewölbe. Die Gestaltung steht in Zusammenhang mit der Errichtung des zweitverwendeten Altarretabels, für dessen Aufstellung die östlichen Sandsteinkonsolen der Gewölberippen reduziert werden mussten. Auf dem Altarretabel befinden sich insgesamt vier Marmorierungsfassungen. Die Erstfassung (grauer Marmor) stammt vermutlich von der Verwendung am ursprünglichen Standort. Bei Aufstellung des Altars am aktuellen Standort wurde dann die Zweitfassung, eine weiß- gelbliche Marmorierung, appliziert. Um den Altar war bei der Freilegung 1905 noch eine „Barockdraperie" erkennbar.[8]

Diese Veränderungsphase kann dem Wiederaufbau zwischen der Zerstörung 1703 und einem Visitationsprotokoll von 1762 mit der Feststellung des renovierten Chors zugeordnet werden. 1703 kam es im Zusammenhang mit dem Spanischen Erbfolgekrieg zur Zerstörung des Ortes und der Kirche. Die Pfarrkirche wurde 1715 nach Oberschopfheim verlegt. Die barocken Umgestaltungen stehen in Zusammenhang mit der Einrichtung eines Marienheiligtums innerhalb der Kirchenruine, wie 1762 im Visitationsprotokoll beschrieben. Im Turm wurde eine Eremitage eingerichtet.

Eine offene Frage bestand bisher bezüglich der Anordnung der zwölf Apostel auf den Wänden des Chors. Augenscheinlich sind die beiden großen Fenster in Bezug auf die Wandgemälde zeitlich später einzuordnen, so dass die Vermutung naheliegt, dass hier zwei Apostel dem Fenstereinbruch zum Opfer fielen.[9] Im Bereich der Südwand des Chors wurde am westlichen Fenstergewände eine runde Laibungskante nachgewiesen, die eine Fensternische bereits in der Bauphase der Wandmalereien belegt. Dieses war jedoch wesentlich kleiner als der spätere Fenstereinbruch und so ist die Anordnung der Apostel zumindest auf der Südwand in zwei Dreiergruppen seitlich der Fensternische erwiesen. Der fehlende Apostel wäre hier Matthäus mit Buch und Schreibfeder. Auf der Ost- und Westwand des Chors konnten keine Fassungsfragmente aus der entsprechenden Bauphase identifiziert werden. Deshalb ist für die Nordwand eine ähnliche Anordnung anzunehmen wie auf der Südwand. Hier fehlt vermutlich Jakobus der Jüngere mit dem Walkerknüppel oder Wollbogen. Erst 1905 nach der Wiederentdeckung der Malereien reagierte Augustin Kolb auf die vergrößerten Fenster mit der Verschiebung zweier Apostel auf die Chorwestwand, wo sie 1964 durch den Maler und Restaurator Manfred Schmid (um vorhandene Leuchtstoffröhren herum!) nochmals erneuert wurden.

Die dritte Veränderung: Wiederentdeckung der Wandmalereien und ihre Übermalung

1905 wurde der bis dahin ruinöse Ostbereich des Kirchenschiffs wiederaufgebaut. Der wiederaufgebaute Bereich war nach Westen offen und hier nach Zeugenaussagen nur mit einem Gitter versehen. Bei dieser Gelegenheit wurden die Wandgemälde wiederentdeckt.

Im Bereich der Wandgemälde und der Inschriftfelder wurden 1905 alle Putz- und Fassungsschichten bis auf die älteste polychrome Fassung abgenommen und die fragmentarischen Wandmalereien freigelegt.

Der Kunstmaler Augustin Kolb (1869-1942) übermalte 1905/6 im Anschluss an die Freilegung die Wandgemälde und stellte sie in den Kontext eines historistisch-gotisierenden Dekorationsprogramms mit neugeschaffenen Engelgestalten im Chorgewölbe und Dekorationsmalereien auf den neuerrichteten Wänden im Kirchenschiff (Abb. 6). Bei seiner interpretierenden Übermalung folgte Kolb nicht exakt den aufgefundenen Fragmenten. Ein Bereich, an dem die übermalende Restaurierung besonders zum Ausdruck kommt, sind die Engel oberhalb der Wandbehänge, die Kolb in seinem typischen Stil malte. Die roten Bänderungen um die Wandgemälde und die Inschriften unterhalb der Gemälde wurden von Kolb rekonstruiert. Erkennbar sind Bleistiftlinien als Schreibhilfe; Bleistiftspuren wurden auch im Gemäldebereich beobachtet.

Von den Dekorationsmalereien Kolbs in den Fenstergewänden und auf der Schiffseite des Chorbogens ließen sich bei der aktuellen Untersuchung nur geringe Spuren finden. Die Engeldarstellungen Kolbs im Gewölbebereich sind aufgrund späterer Überarbeitungen vollständig verlorengegangen. Polychrome Fragmente auf der Chorwestwand neben dem Chorbogen belegen, dass Kolb hier 1905 den fehlenden 11. und 12. Apostel platziert hatte.

Im Chorbogen wurden 1905 die Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen angeblich unter einer Putzschicht freigelegt.[10] Es konnten jedoch keine Spuren der Überputzung bzw. Übertünchung befundet werden. Die polychromen Übermalungen Kolbs im Bereich der

8. Erzbischöfliches Archiv Freiburg EAFR B22/20270, Brief von M. Wingenroth an das Großherzogliche Ministerium (Justiz, Kultus, Unterricht) vom 28.11.1905.

9. Wingenroth, *op. cit.*, 1908, S. 99.

10. Heizmann, *op. cit.*, 1914, S. 22.

Abb. 6. Historische Postkarte (undatiert) mit der Darstellung der Dekorationsmalerei Augustin Kolbs 1905/6.

Jungfrauen bezogen sich im Wesentlichen auf seine Putzausbesserungen.

Max Wingenroth schreibt zu diesem Vorgang in den *Kunstdenkmälern des Kreises Offenburg* 1908: „Die Gestalten wiesen auf einen Durchschnittsmaler vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie waren sehr schlecht, zum Teil nur in wenigen Resten der Umrisse erhalten und wurden 1905/6 durch den Maler Kolb aus Offenburg übermalt, leider etwas stark.“[11] In einem Brief an das Ministerium wird er deutlicher: „Die Art, wie die betreffenden Wandgemälde restauriert sind, entspricht in keiner Weise dem, was vom Standpunkt der Denkmalpflege aus auch bei weitgehender Berücksichtigung kirchlicher Wünsche zu fordern ist.“[12]

DIE VIERTE VERÄNDERUNG: RESTAURIERUNG UND AUFFRISCHUNG

Bereits 1953 fand eine Überarbeitung der Wandgemälde durch den Offenburger Kunstmaler Emil Brischle statt. Das hierbei mit hohem Sättigungsgrad bis zur Glanzbildung eingebrachte Festigungsmittel behindert eine makroskopische Differenzierung der Farbschichten. Die Übermalungen Brischles bestehen im Bildbereich und im Bereich der Inschriftfelder v.a. aus bräunlich angefärbten Lasuren, die den Malereibestand vereinheitlichen und die Farbigkeit zurücknehmen sollten. Innerhalb der Gesichter hat Brischle durchgängig gestalterische Übermalungen angewendet: Die Lippen und übergroße Augen sowie die Nasen und Umrisslinien wurden in charakteristischer Weise überarbeitet, wobei er im Detail vom bisherigen Malereibestand abwich, die Anordnung der Apostel aber nicht, wie bisher angenommen, veränderte. Es sind jedoch weniger die in graustichiger Farbigkeit neugestalteten Bereiche ein konservatorisches Problem, sondern die großflächigen Lasuren mit „Topfenkasein“ in bräunlichgrauem Farbton, der damals zeittypischen Vorstellung von „mittelalterlichen Fresken“.

Die Übermalungen Brischles im Bildbereich der Jungfrauendarstellungen des Chorbogens sind gut erkennbar. Die Übermalungen tendieren stark ins Graue und sind manchmal gegenüber dem Vorbild ungenau. Die rötliche Zeichnung des Lilienfrieses, die A. Kolb rekonstruierte, wird nicht mehr berücksichtigt. Auf dem Originalbestand bildet Brischles Übermalungsschicht bereichsweise schollenartige Ablösungen.

Der Maler Emil Brischle (1884-1966) war in Offenburg eine bekannte Person. Aufgrund seiner Studienaufenthalte in Italien 1923/24 wurde er Emilio genannt und war ein guter Freund der Familie Burda. 1932 hatte er in St. Bartholomäus, Ortenberg, ein historisierendes Deckengemälde erstellt, was bei der Renovation 1967/68 entfernt wurde.

Die Auffrischung der Oberschopfheimer Wandmalereien geschah ohne Wissen und Einwilligung der Denkmalpflege, und das Urteil des zuständigen Denkmalpflegers Ginter fiel sehr negativ aus („…so sehr übermalt, dass man ihren dokumentarischen Wert als vernichtet betrachten muss“[13]).

1962-1964 fand eine weitere Renovation des Kirchengebäudes statt, welche die Bausubstanz erheblich veränderte. Der bis dahin ruinöse Westteil des Langhauses wurde bis zur noch bestehenden Wandscheibe der Westfassade wiederaufgebaut und der Dachstuhl auf dem gesamten Kirchengebäude vollständig erneuert. Die Chordecke und alle Wandbereiche außerhalb der Gemälde überstrich man vermutlich aufgrund vieler Schäden mit einer dicken faserarmierten Kunststoffgrundierung. Als Anstrichsvorbereitung wurden alle schlecht haftenden Fassungsfragmente entfernt. Die beschriebenen Fragmente barocker Ausgestaltung mit Weinlaub und Ranken blieben vermutlich aufgrund ihrer gefirnisten Oberfläche bereichsweise erhalten.

11. Wingenroth, *op. cit.*, 1908, S. 100.

12. Erzbischöfliches Archiv Freiburg EAFR B22/20270, Brief von M. Wingenroth an das Großherzogliche Ministerium (Justiz, Kultus, Unterricht) vom 10.06.1906.

13. Erzbischöfliches Archiv Freiburg EAFR Nachlass Ginter II Nr. 277, Brief von Konservator Prof. Ginter an Pfarrer Gröner vom 11.12.1953.

Auf der gefirnisten Oberfläche gab es vermutlich von Anfang an Haftungsprobleme mit den Gewölbemalereien Kolbs (von 1905) und Brischles (von 1953), so dass aufgrund der Renovationsmaßnahmen 1962-1964 die archivalisch belegten Engeldarstellungen und Ranken Kolbs in den Gewölbeflächen des Chors aktuell nicht mehr eindeutig nachgewiesen werden konnten. Die Aussage E. Brischles über die Erneuerung dieser Malereien „genau wie sie waren“[14] muss in diesem Zusammenhang vermutlich als Abnahme der Farbschichten und Erneuerung als Kopie interpretiert werden. Aber auch Brischles damals kaum 10 Jahre alte Malereien sind bei dieser Renovierung bis auf winzige Fragmente verloren gegangen.

BEWERTUNG UND VERGLEICH MIT DEM SCHICKSAL ANDEREN WANDMALEREIEN DER REGION

Bedingt durch Anforderungen an Liturgie und sich wandelnde Nutzungen unterlagen Wandmalereien in viel stärkerem Maße als Tafelmalereien einem kontinuierlichen Veränderungsdruck. Sie wurden übermalt, „weggestrichen“, wiederentdeckt und in starker Abhängigkeit vom Zeitgeist überarbeitet, ergänzt und teilweise missverstanden. Dies konnte hier anhand einiger Details für die Wandmalereien in der Leutkirche in Oberschopfheim aufgezeigt werden.

Letztendlich setzte die Wiederentdeckung der Wandmalereien 1905 einen zerstörerischen Mechanismus in Gang, der eine erhebliche Reduktion des Bestands zur Folge hatte. Die Apostelbilder und die Jungfrauendarstellungen wurden durch ihre Restaurierungsgeschichte stark entfremdet. Auf die prächtige Ausmalung Augustin Kolbs folgte die primitive Vorstellung vom Mittelalter durch Emil Brischle, welche typisch für die Mitte des 20. Jahrhunderts war. Gegenüber dem umfassenden Gesamtprogramm Augustin Kolbs, welches ähnlich wie die barocken Überformungen als historische Schichtung und Zeitdokument verstanden werden kann, sind die Übermalungen und Auffrischungen Emil Brischles sowohl substanziell als auch stilistisch für die Wandmalereien aus heutiger Sicht destruktiv und bedeuten eher ein Ende als eine Fortführung der Darstellung in geänderter Zeitenlage. Auch die Renovation von 1962 hat den Bestand weiter reduziert. Die auch im Elsass häufig anzutreffenden zeittypischen Übermalungen der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert stellen gegenüber den Fehlentwicklungen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus heutiger Sicht einen historischen Wert dar. Leider ist auch diese Gestaltungsphase in Oberschopfheim unwiederbringlich verloren.

Das Schicksal der Oberschopfheimer Wandmalereien kann als typisch für die Region angesehen werden. So wurden die noch in das 15. Jahrhundert datierbaren Wandmalereien in St. Maria, Petrus und Allerheiligen in Lahr-Burgheim, 1909 freigelegt und 1956 und 1974 restauriert. Die Wandmalereien in der Wallfahrtskirche Mariae Ruh in Ortenberg, genannt „Bühlwegkapelle“, wurden 1903 freigelegt und bis 1907 vom Kunstmaler Theodor Mader aus Karlsruhe unter Leitung von Oberbaurat Kircher übermalt. Diese Übermalung war ähnlich wie die Darstellungen Kolbs in Oberschopfheim historistisch interpretativ und wich nach Aussage von Dr. Josef Sauer, dem Konservator kirchlicher Denkmäler in Baden, auch von der Vorlage ab. Eine weitere Übermalung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb den Gemälden der Bühlwegkirche dagegen erspart. Ein weiteres typisches Beispiel mit vermutlich noch stärkerer Reduktion des Bestands sind die Chorfresken in der Gallus-Kapelle in Lahr-Kuhbach, 1909 freigelegt, 1911 und 1974/75 übermalt. Andere Wandgemälde wurden später entdeckt und freigelegt wie z. B. in der Peterskapelle in Gengenbach-Reichenbach 1923, St. Johannes Ev. in Hornberg 1953, St. Petrus in Gutach 1955, St. Sixt in Hausach 1965, oder St. Laurentius in Wolfach 1974. In diesen Fällen fehlen die vollflächigen Übermalungen im historistischen Stil. Meist wurden nur partielle bräunlich-graue Ausbesserungen ausgeführt bzw. in den meisten Fällen die rötliche Vorzeichnung der Wandgemälde überdeutlich hervorgehoben. Im Umfeld der Wandmalereien wurden oft demonstrativ-rustikale Quaderungen und Ornamentbänder aufgemalt.

In jedem Fall hat die Freilegung der Wandgemälde letztendlich zu sehr problematischen Situationen geführt. Unter heutigen restauratorischen Gesichtspunkten besteht in der erheblich überarbeiteten Situation des Malereibestands nur die Möglichkeit einer Bestandskonservierung einschließlich aller Übermalungen. Die konservatorischen Maßnahmen versuchen progressiven Schadensmechanismen entgegenzuwirken. Zu den Maßnahmen gehören insbesondere die Oberflächenreinigung, die Konservierung von Malschicht- und Putzebenen und Maßnahmen der präventiven Konservierung. Rückführungen jeglicher Art (Schichtabnahmen oder Überdeckungen) können aufgrund mangelnder Unterscheidbarkeit der Schichten nicht ausgeführt werden. In der Restaurierung Juli bis Oktober 2014 wurden aus konservatorischen Gründen Übermalungen mit Überspannung (die kaseingebundenen bräunlichen Lasuren Brischles) gedünnt, was entstellende Übermalungen leicht reduzierte und zu mehr Transparenz in Bezug auf die älteren Malschichten führte. Retuschen wurden als Punktretuschen ausgeführt und auf die vorhandenen Fehlstellen beschränkt.

Die Berücksichtigung der Restaurierungsgeschichte ist für die Bewertung der Wandmalereien in ihrem heutigen Erscheinungsbild unverzichtbar und bildet eine wesentliche Voraussetzung für ihre kunsthistorische Beurteilung.

14. Erzbischöfliches Archiv Freiburg EAFR Nachlass Ginter II Nr. 277, Brief von E. Brischle an Konservator Prof. Ginter vom 14.10.1953.

Pour citer cet article :
Bernhard Wink, « Wie ursprünglich sind Wandmalereien – typische Veränderungen im Laufe der Zeit am Beispiel der Chorausmalungen der Leutkirche in Oberschopfheim », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 191-197. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/bernhard_wink/.

Figürliche Malereien auf Goldgrund – Neue Forschungsergebnisse zu den außergewöhnlichen Schlusssteinbemalungen im Sommerrefektorium des Klosters Bebenhausen

Luise Schreiber-Knaus

Diplom-Restauratorin

Zusammenfassung: Im Rahmen von statischen Sicherungsmaßnahmen im 1335 errichteten Sommerrefektorium des Klosters Bebenhausen wurde vor zwei Jahren auch eine Konservierung der mittelalterlichen Schlusssteinbemalungen notwendig. Begleitend erfolgten Untersuchungen an den figürlich bemalten Schlusssteinuntersichten, welche ungewöhnliche Befunde ergaben. Vor allem Gesichter und Gewänder der Figuren auf Goldgrund zeigen teilweise noch den bauzeitlichen Originalbestand von außerordentlicher Qualität. Die Maltechnik dieser Malereien auf steinernen Untergründen ist aus wissenschaftlicher Sicht von besonderem Interesse, da sich bisher kaum Vergleichsbeispiele gefunden haben. So handelt es sich bei den filigranen Malereien auf den Untersichten der Steine wohl um sogenannte « Werkstattfassungen », bei denen die Schlusssteine am Boden vom Maler gefasst und erst danach in die Gewölbe versetzt worden sind. Offensichtlich war der Maler in der Kunst der Tafelmalerei geschult. Weder der Name noch die Herkunft des Künstlers, der die Bebenhäuser Schlusssteinuntersichten sowie ein zugehöriges Tafelbild geschaffen hat, sind überliefert. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich trotz der unterschiedlichen Malgründe um ein und denselben Maler oder zumindest um dieselbe Werkstatt handelt, von der wohl auch figürlich bemalte Glasfenster aus Bebenhausen stammen. Die bisherige Forschung hat bereits mehrfach auf deutliche stilistische Parallelen zu verschiedenen Esslinger Kunstwerken hingewiesen, darüber hinaus werden aber auch französische Einflüsse vermutet. Im Vortrag sollen unter anderem Untersuchungsergebnisse vorgestellt werden, die im Rahmen der restauratorischen Arbeiten an den bemalten Untersichten der Schlusssteine des Sommerrefektoriums Bebenhausen gewonnen wurden.

Peintures figuratives sur fond d'or – Nouveaux résultats des recherches sur l'exceptionnelle polychromie des clés de voûte du réfectoire d'été du monastère de Bebenhausen [Allemagne, commune de commune de Tübingen, en Bade-Wurtemberg]

Résumé : Des mesures de sécurité statiques ont été réalisées dans le réfectoire d'été, construit en 1335, du monastère de Bebenhausen. Dans ce cadre, une campagne de conservation des peintures médiévales des clés de voûte fut également nécessaire et elle s'est déroulée en 2016. Les recherches menées à cette occasion sur les peintures figuratives tracées sur la surface des clés de voûte ont livré des résultats surprenants. En particulier, les visages et les drapés des figures réalisées sur fond d'or montrent encore partiellement la matière originale, datant de l'époque de la construction et d'une qualité extraordinaire. La technique picturale de ces peintures exécutées sur la pierre est d'un point de vue scientifique d'un intérêt particulier, car jusqu'à présent on ne connaît guère d'exemples de comparaisons. La finesse d'exécution des peintures des clés de voûte indique qu'il s'agit de réalisations en atelier, à savoir que le peintre les ornant au sol avant qu'elles ne soient mises en œuvre dans la voûte. De toute évidence, ce peintre était formé dans l'art de la peinture de chevalet. Ni le nom, ni l'origine de l'auteur de ces peintures des clés de voûte et d'un panneau peint qui y est associé ne sont connus. Malgré la différence de supports, on peut considérer qu'il s'agit du même peintre, et tout au moins du même atelier, auquel on doit également des vitraux provenant de Bebenhausen. La recherche menée jusqu'ici a déjà permis d'établir des comparaisons stylistiques avec différentes œuvres d'Esslingen. On peut aussi supposer des influences françaises. L'article présente notamment les résultats des recherches obtenus suite aux travaux de restauration des clés de voûte du réfectoire d'été de Bebenhausen.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 199-210

Abb. 1. Blick in das Sommerrefektorium Bebenhausen nach Südwesten (© Staatliche Schlösser und Gärten-Baden-Württemberg, Foto: Arnim Weischer)

Im Südwesten Deutschlands liegt das gut erhaltene mittelalterliche Kloster Bebenhausen nahe der Stadt Tübingen, umgeben von einem Waldgebiet, dem sogenannten Schönbuch. Einer der architektonisch und kunstgeschichtlich herausragenden Räume der Anlage ist das 1335 unter dem Abt Konrad von Lustnau[1] an Stelle eines durch Brand zerstörten Vorgängerbaus errichtete Sommerrefektorium (Abb. 1). Statische Sicherungsmaßnahmen erforderten 2016 eine Einrüstung des hohen, hallenartigen Speisesaals im Bereich des Südflügels. Auf diese Weise konnten die Gewölbeflächen mit Rankenmalereien und die bemalten Schlusssteine erstmals seit ihrer Restaurierung vor 150 Jahren wieder aus nächster Nähe begutachtet werden. Es stellte sich heraus, dass an den Schlusssteinuntersichten mit figürlichen Darstellungen dringender Handlungsbedarf bestand, um die noch weitgehend original erhaltene Malschicht zu sichern. Daraufhin wurden Konservierungsmaßnahmen durchgeführt,[2] die im Frühjahr 2017 abgeschlossen waren. Begleitend erfolgten weiterführende Untersuchungen[3] zum Bestand der mittelalterlichen Decken- und Schlusssteinbemalungen, die ungewöhnliche Befunde ergaben.

Darüber hinaus wurden die figürlich bemalten Schlusssteine mit dem ursprünglich zugehörigen Bebenhäuser Tafelbild „Maria als Thron Salomonis“[4] hinsichtlich ihrer Maltechnik und Restaurierungsgeschichte verglichen. Das Bild befand sich bis 1904 im Tympanonfeld über dem Eingangsportal des Sommerrefektoriums und wird seit mehr als 100 Jahren in der Staatsgalerie Stuttgart

1. Über diesen besonders kunstsinnigen Bauherrn hat zuletzt Peter Rückert 2021 einen ausführlichen Beitrag verfasst, vgl. Peter Rückert, « Abt Konrad von Lustnau (1320-1353) als Bauherr des Sommerrefektoriums in Bebenhausen », in: D. Ade, S. Frommer, T. Marstaller, A. K. Scholz, M. Terp-Schunter, C. Vossler-Wolf, M. Wolf (Hrsg.) *Sachgeschichte(n). Festschrift für Barbara Scholkmann zum 80. Geburtstag. Beiträge zu einer interdisziplinär verstandenen Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit*, Tübingen, Eberhard Karls Universität Tübingen, 2021, S. 465-483.

2. Vgl. dazu Luise Schreiber-Knaus, « Die figürlich bemalten Schlusssteine im Gewölbe des Sommerrefektoriums in Bebenhausen. Neue Beobachtungen zur mittelalterlichen Maltechnik und zur Restaurierung des 19. Jahrhunderts » , in: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), *Öffnen, Bewahren, Präsentieren. Durch Zeit und Raum: Mit unseren Monumenten*, Mainz, Nünnerich-Asmus Verlag, 2017, S. 222.

3. Auch nach dem Abschluss der Sicherungsmaßnahmen vor Ort gehen die Forschungen weiter und werden bis heute laufend ergänzt.

4. Zur kunstgeschichtlichen Einordnung dieses Gemäldes, dass als ältestes Tafelbild „Schwabens“ gilt, vgl. zuletzt Inga Falkenberg, « Das Tympanongemälde aus dem Sommerrefektorium in Bebenhausen. Ein Forschungsüberblick zur stilkritischen Einordnung », in: K. G. Beuckers, P. Peschel (Hrsg.), *Kloster Bebenhausen. Neue Forschungen* (Wissenschaftliche Beiträge der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Bd. 1), Bruchsal, 2011, S. 97-107.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 199-210

Abb. 2. Vergleichende Begutachtung des ursprünglich aus Bebenhausen stammenden Tafelbildes in der Staatsgalerie Stuttgart 2017 (Foto: Luise Schreiber-Knaus, 2017)

ausgestellt[5] (Abb. 2). In Bebenhausen ist an seiner Stelle heute eine Kopie von 1905 zu sehen.

BEOBACHTUNGEN ZUR MAL- UND HERSTELLUNGSTECHNIK (1335) – GEWÖLBEAUFBAU, BAUMATERIALIEN, AUSMALUNG UND SCHLUSSSTEINBEMALUNGEN

In zahlreichen Publikationen zu Bebenhausen finden sich bereits ausführliche Raumbeschreibungen[6] sowie Abhandlungen zur besonderen Gewölbeform[7] und deren Ausmalung. Auch mit der inhaltlichen Deutung der Gewölbemalereien und den einzelnen Darstellungen auf den Schlusssteinuntersichten haben sich mehrere Autoren befasst, zuletzt Vivien Bienert[8] und Peter Rückert.[9]

Im Zusammenhang mit den jüngsten restauratorischen Maßnahmen können neue Erkenntnisse zur Bautechnik der Gewölbe des Sommerrefektoriums sowie zu den hier verwendeten Baumaterialien ergänzt werden.

Die Gewölbeform wird Schirmgewölbe genannt, zutreffend ist außerdem auch die Bezeichnung als sogenanntes Dreistrahlengewölbe, bei dem die Rippen jeweils von drei Seiten an die Schlusssteine anschließen. Im Querschnitt lässt sich erkennen, dass sowohl die aus einem feinkörnigen grauen Sandstein gearbeiteten Rippen als auch die Schlusssteine ausgesprochen grazil profiliert sind. Rein optisch beurteilt, war davon auszugehen, dass es sich bei dem Steinmaterial um eine gute Qualität des Stubensandsteins aus Steinbrüchen im angrenzenden Schönbuch handeln könnte. Dieses lokale Gestein hatte man bereits zur Errichtung älterer Klostergebäude in Bebenhausen verwendet und auch an andere Baustellen geliefert. Eine weiterführende Untersuchung des Steinmaterials mit sogenannter Nahinfrarot-Spektroskopie ergab 2019[10] jedoch, dass es sich hierbei um hochwertigen Molassesandstein handelt, der nicht in der Umgebung

5. Die heutige Staatsgalerie war in dieser Zeit noch „Königliches Museum der Bildenden Künste", Teile des Klosters Bebenhausen wurden als Jagdschloss der württembergischen Landesherren genutzt. Sowohl für die Klostergebäude mitsamt der darin befindlichen Ausstattung als auch für die im Stuttgarter Museum gezeigten Kunstwerke war demnach damals der württembergische Hof unter König Wilhelm II. zuständig.

6. z.B. Mathias Köhler, *Die Bau- und Kunstgeschichte des ehemaligen Zisterzienserklosters Bebenhausen bei Tübingen. Der Klausurbereich* (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B: Forschungen, Bd. 124), Stuttgart, Kohlhammer, 1995, S. 232. Marc Carel Schurr, « Zur Baugeschichte des Klosters Bebenhausen und zur kunsthistorischen Bedeutung seiner Architektur », in: U. Schwitalla, W. Setzler (Hrsg.), *Die Zisterzienser in Bebenhausen*, Tübingen, Kulturamt der Stadt, 1998, S. 71-78.

7. Vgl. Jürgen Michler, « Studien zum Bebenhäuser Sommerrefektorium », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 35, 1998, S. 45-53.

8. Vivien Bienert, « Die Schlusssteine im Sommerrefektorium des Zisterzienserklosters Bebenhausen und ihr Malereiprogramme », in: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), *Öffnen, Bewahren, Präsentieren. Durch Zeit und Raum: Mit unseren Monumenten*, Mainz, Nünnerich-Asmus Verlag, 2017, S. 224-239.

9. Rückert, *op. cit.*, 2021.

10. Zerstörungsfreie NIR-Messungen im Bereich eines östlichen Fensters und der südlichen Säule des Sommerrefektoriums, Untersuchungsbericht von Dr. Judith Zöldföldi/MPA Stuttgart vom 01.10.2019.

Abb. 3. Grafik zu überregionalen Bezügen des Klosters Bebenhausen während der Bauzeit des Sommerrefektoriums (Entwurf: Luise Schreiber-Knaus, Umsetzung: Therese Schreiber, 2019)

des Klosters vorkommt. Beim Abgleich der charakteristischen Spektren des im Mittelalter beim Bau des Bebenhäuser Sommerrefektoriums verwendeten Gesteins mit Referenzspektren anderer Sandsteine, ergaben sich deutliche Ähnlichkeiten zu Vorkommen im Nordosten der heutigen Schweiz sowie der südlichen Bodenseeregion. Am ähnlichsten ist das Bebenhäuser Steinmaterial dabei einem Schweizer Vorkommen am Zürichsee, dem Bollinger Molassesandstein.

Dieses Material mit immensem Aufwand von weit her zu importieren, war sicherlich eine bewusste Entscheidung der beteiligten Bauhandwerker und beruhte auf Erfahrungen, die sie zuvor an anderen Bauten damit gemacht hatten. Obwohl allein der Materialtransport (Abb. 3) zu einer erheblichen Kostensteigerung[11] geführt haben muss, war der Molassesandstein für die Steinmetze offenbar am besten geeignet, um den Vorstellungen des Abtes entsprechend die außerordentlich feingliedrige Gestaltung des Sommerrefektoriums realisieren zu können. Aufgrund der feinkörnigen Struktur und Härte lassen sich aus diesem Stein besonders gut scharfe Kanten,[12] stark profilierte Bauteile und geglättete Oberflächen[13] herausarbeiten, wie sie im Sommerrefektorium zu beobachten sind.

Anhand dieses unerwarteten Materialbefundes lassen sich bestimmte Thesen zum Bauablauf naturwissenschaftlich stützen. So wird bisher angenommen, dass die Gestaltung der Bauformen des Bebenhäuser Sommerrefektoriums durch stilprägende Kirchenbauten im Bodenseeraum beeinflusst wurde. Insbesondere sind hier die Reichsabtei Salem

Abb. 4. Schlussstein mit Darstellung der Jungfrau mit dem Einhorn, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

und deren bereits Ende des 13. Jahrhunderts begonnenes Münster sowie der Kreuzgang des Konstanzer Münsters zu nennen. Auch dort fand Molassesandstein als bevorzugter Werkstein zur Herstellung fein profilierter Maßwerkfenster, Gewölberippen und Schlusssteine Verwendung.

Zum Mauern der Gewölbeflächen verwendete man in Bebenhausen dagegen grobporige Kalktuffsteine.[14] Offenbar war es die Absicht der Erbauer, das Gewicht der Deckenkonstruktion durch den Einsatz dieses leichten Steinmaterials zu reduzieren. Zudem ergibt sich aufgrund der stark zerklüfteten Oberfläche des Steinmaterials eine sehr gute Anhaftung des raumseitigen Flächenputzes. So lässt sich begründen, dass im Gewölbe des Sommerrefektoriums, abgesehen von einzelnen Reparaturen, noch überwiegend der bemalte Verputz von 1335 vorhanden ist.

11. Peter Rückert spricht von bemerkenswerten finanziellen „Spielräumen“, die der Abt Konrad von Lustnau seit den 1320er Jahren für das Kloster erwirtschaftet hatte, vgl. Rückert, *op. cit.*, S. 469.

12. Bereits in früheren Baubeschreibungen wird u.a. die „Scharfkantigkeit“ der Maßwerkfenster des Sommerrefektoriums betont, vgl. Köhler, *op. cit.*, S. 220.

13. Auch hinsichtlich der anschließend ausgeführten Vergoldungen auf den Untersichten der Schlusssteine sind diese speziellen Merkmale des steinernen Ausgangsmaterials im Auge zu behalten, vgl. hierzu weiter unten.

14. Dieses Material wird in der weiteren Umgebung des Klosters seit dem Mittelalter abgebaut, zum Beispiel in Gönningen bei Reutlingen am Rand der Schwäbischen Alb.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 199-210

Einen Schwerpunkt der jüngsten restauratorischen Arbeiten stellte die Untersuchung und Konservierung der bemalten Untersichten der Schlusssteine dar. Vor allem Gesichter und Gewänder der Figuren auf Goldgrund zeigen teilweise noch den bauzeitlichen Originalbestand von außerordentlicher Qualität (Abb. 4). Die Maltechnik dieser kleinen Kunstwerke auf steinernen Untergründen ist aus wissenschaftlicher Sicht von besonderem Interesse, da sich bisher kaum Vergleichsbeispiele gefunden haben.

Sämtliche Schlusssteine sind nahezu gleich groß und wurden sehr genau gearbeitet, wobei sie direkt am Gewölbeansatz breiter ausgebildet sind und sich nach unten verjüngen. Den Abschluss bilden die vollständig bemalten unteren Sichtflächen mit einem Durchmesser von 29 cm. Diese Untersichten sind ähnlich einem Hohlspiegel nach innen gewölbt, im Zentrum beträgt die Abweichung von der Waagerechten dabei zwei Zentimeter. Ihre Größe entspricht in etwa einem Speiseteller. Darauf wurden 1335 miniaturhaft gestaltete Bildmotive auf Goldgrund in einer Öltemperatechnik ausgeführt.

Die einzelnen Darstellungen befinden sich in einer Höhe von neun Metern. Daher sind sie vom Boden aus nur schwer zu erkennen. Beispielsweise haben die Köpfe der Figuren durchschnittlich eine Größe von etwa fünf Zentimetern, die eigentlichen Gesichtsflächen sind noch kleiner. Dementsprechend sind auch alle weiteren Details der Gesichter, wie Augen und Münder nur jeweils wenige Millimeter groß (Abb. 5).

Durch den Vergleich der während der Restaurierungskampagne 2016 aufgenommenen hoch aufgelösten Auf- und Streiflichtfotografien mit ebenfalls neu erstellten UV-Fotografien lassen sich partielle Überarbeitungen der Malereien, die 1874 ausgeführt worden sind, eindeutig erkennen (Abb. 6).

Besonders aufschlussreich erwies sich die ergänzende naturwissenschaftliche Auswertung von Probenmaterial des kompakten Malschichtpaketes. Die Entnahme von nur zwei sehr kleinteiligen Proben[15] erfolgte am nördlichen und südlichen Schlussstein des Gewölbes. Auf Grund des wertvollen erhaltenen Malereibestandes der Schlusssteinuntersichten entschied man sich gegen die Entnahme weiterer Proben. Daher bestand bei der Analyse der beiden filigranen Malschichtproben der Anspruch, so viele Informationen wie möglich zu erhalten. Im naturwissenschaftlichen Labor[16] wurden dazu Methoden der instrumentellen Analytik, wie beispielsweise Infrarotmikroskopie und Rasterelektronenmikroskopie genutzt. Von einzelnen Probepartikeln wurden außerdem Anschliffpräperate[17] angefertigt und anschließend mikroskopisch untersucht (Abb. 7).

Im Ergebnis dieser Analysen lässt sich die schrittweise Abfolge der Bemalung auf den Schlusssteinuntersichten sehr genau nachvollziehen. Es zeigten sich Befunde, die für Malereien auf Stein ausgesprochen ungewöhnlich sind, wie unter anderem eine aufwendige Vorbereitung der Untergründe in mehreren Arbeitsgängen.

Bevor die eigentliche Ausführung der Bildmotive erfolgte, wurden zunächst die Oberflächen des Sandsteines geschliffen und mit einem Gemisch aus Hautleim und ausgesiebtem Sand bestrichen. Dieser ersten Grundierung wurde zusätzlich noch etwas Leinöl und Kalk zugegeben. Hierbei handelt es sich um eine Art Sperrschicht, vergleichbar mit einer sogenannten ersten „Leimlösche" bei mittelalterlichen Holzskulpturen oder Tafelbildern. Der erwähnte, in der Mischung enthaltene feine Sandzuschlag, homogenisiert darüber hinaus die körnigen Steinoberflächen, indem er letzte Unebenheiten ausgleicht. Anschließend erfolgte der Auftrag eines Kreidegrundes, der den Analysen zufolge neben Hautleim auch einen Ölanteil und eine Zugabe von gelben, roten und grünen Erdpigmenten enthält. Ein solcher Kreidegrund wurde in der Regel in mehreren Arbeitsgängen aufgebaut. Dadurch entstand an den Bebenhäuser Schlusssteinen insgesamt eine größere Schichtdicke dieser Grundierung.

Bei der Betrachtung des Probenmaterials unter dem Fluoreszenzmikroskop wurde zudem überraschenderweise festgestellt, dass in der unteren Ebene der Kreidegrundierungsschicht zusätzlich ursprünglich ein feines Leinwandgewebe eingelegt war. Der Stoff ließ sich mittels UV-Licht in den Proben nur noch als mineralisierter „Abdruck" einer Gewebestruktur nachweisen. Bei starker Vergrößerung waren innerhalb der Grundierung in regelmäßigen Abständen charakteristische Formen ablesbar, die als Kett- und Schussfäden eines ehemals vorhandenen Gewebes interpretiert werden konnten.[18]

Durch ungünstige raumklimatische Verhältnisse, die mehr als 250 Jahre lang im Sommerrefektorium bestanden,[19] ist das organische Material durch Mikroorganismen zwischenzeitlich weitgehend abgebaut worden. Grundsätzlich ist jedoch davon auszugehen, dass ein solcher textiler Träger auf sämtlichen Schlusssteinen innerhalb der unteren Grundierungsschichten eingebettet war.

Im nächsten Arbeitsgang wurde eine weitere Vorbereitungsschicht aufgetragen, bei der es sich um eine ölhaltige Bleiweißgrundierung handelt, der das orangefarbene Bleipigment Mennige beigemischt wurde. Die Schicht kann als Öltempera mit Anteilen von Bleiseifen und Proteinen bezeichnet werden. Als abschließende Grundierung wurde sie offensichtlich geglättet, da sich eine auffallende Bindemittelanreicherung an ihrer Oberfläche beobachten ließ. Erst dann schloss sich die eigentliche dekorative Gestaltung der Schlusssteinuntersichten an. Hierfür strich man zunächst eine weitere ölgebundene Mischung aus verschiedenen bleihaltigen Weiß- und Gelbpigmenten sowie reichlich Gelbocker, etwas Grüner Erde und Holzkohle auf, die zudem auch einen Zuschlag von Kreide und feinem Sand enthält und entsprechend pastos ist. Diese Schicht diente als farbiges Anlegeöl für die anschließend ausgeführte flächige Vergoldung, die warmtonig wirkt.

Im Zentrum der Goldgründe wurde im Folgenden das Inkarnat der Figuren aufgetragen. Dafür verwendete

15. Die Entnahmebereiche wurden zuvor mit Frau Dr. Dörthe Jakobs vom Fachbereich Restaurierung des Landesamtes für Denkmalpflege Esslingen abgestimmt.

16. Labor Drewello & Weißmann Bamberg, das Folgende aus dem Untersuchungsbericht AN 3055 vom 02.03.2017. Dank an dieser Stelle dem Labor Drewello für seine außerordentlich präzisen analytischen Untersuchungen, aus denen sich erst die folgenden Ergebnisse ableiten ließen.

17. Labor Drewello & Weißmann, Bamberg, vgl. Abb. 8-11 bei Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 212.

18. Angaben von Prof. Dr. Rainer Drewello, Bamberg, telefonisch mitgeteilt am 10.03.2017.

19. Vom frühen 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren u.a. die Fensterverglasungen des Sommerrefektoriums beschädigt.

Abb. 5. Detail der Malerei auf den Schlusssteinuntersichten, Kopf des Mose im Auflicht, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

Abb. 6. Derselbe Ausschnitt wie Abb. 5 unter UV-Beleuchtung. Auf Wangen, Stirn und Nase sowie am Hals des Mose sind deutlich einzelne nachträgliche Überarbeitungen von 1874 zu erkennen, die sich hier als gelblich-bräunliche Flecken darstellen. Diese qualitätvoll ausgeführten Retuschen sind bei natürlichen Lichtverhältnissen kaum sichtbar (© Alexandra Winkels, 2016)

man eine Öltemperamischung, die als Pigmentbeigaben überwiegend Bleiweiß, aber auch Bleimennige und wertvolles Zinnoberrot enthält. Für weitere malerische Details, wie beispielsweise Haare und Konturen kamen darüberhinaus zum Teil ungewöhnliche Pigmente und Ausmischungen zum Einsatz, wie die Analysen der Malschichtproben ergaben. So konnte nachgewiesen werden, dass der mittelalterliche Maler die meisten der von ihm verwendeten Pigmente gebrannt hat, bevor er sie seinen Farben beigab. Unter anderem erzeugte er auf diese

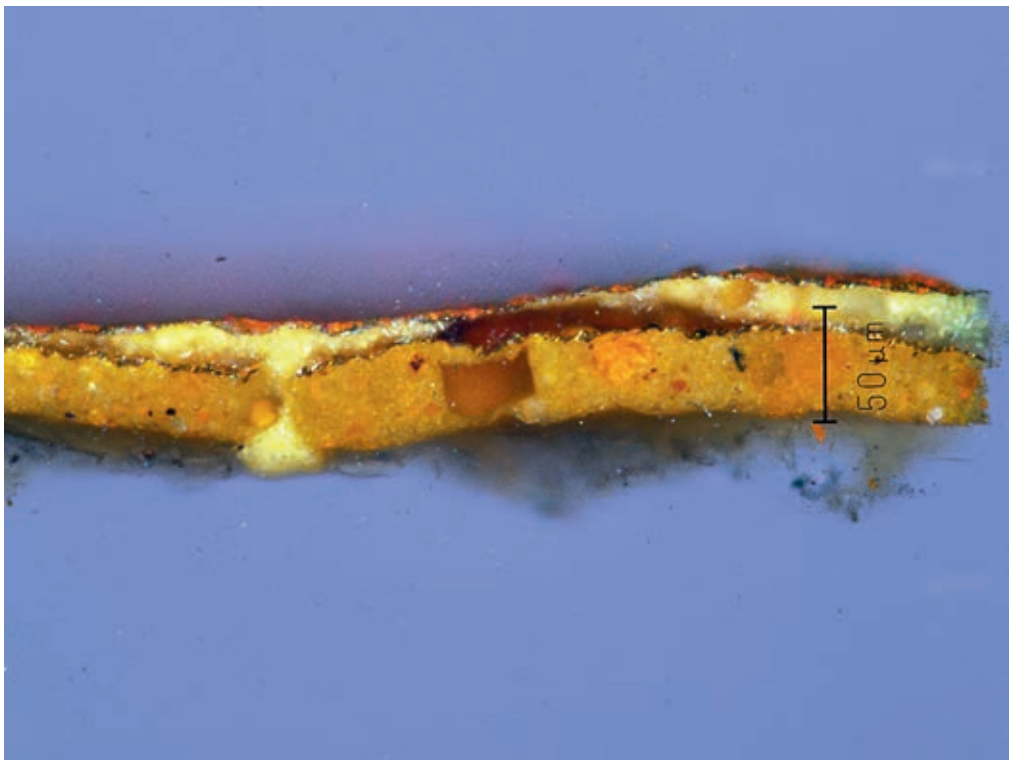

Abb. 7. Querschliffdetail der Schichtenabfolge einer Malschichtprobe vom nördlichen Schlussstein unter dem Polarisationsmikroskop. Hier sind sowohl die beiden Vergoldungen von 1335 und 1874 als auch die Grundierungsschichten ablesbar (© Labor Drewello & Weißmann GmbH/Ursula Drewello, 2017)

Abb. 8. Detail einer Jungfrauenfigur auf dem Bebenhäuser Tafelbild von 1335, im Hintergrund Punzierungen innerhalb der Goldflächen (© Luise Schreiber-Knaus, 2017)

Weise ein Knochenweiß, aber auch Braun- und Grüntöne. Somit stand ihm nach neuesten Erkenntnissen durchaus eine vergleichsweise reiche Malpalette[20] zur Verfügung.

Als besonders dekorativer Akzent wurden sowohl für die meisten Figurengewänder als auch für die Felle der auf den Schlusssteinen dargestellten Tiere rote und grüne Lüster eingesetzt, bei denen die Goldgrundlagen jeweils mitwirken.

Auch innerhalb der vergoldeten Bildpartien lassen sich Differenzierungen erkennen. Offensichtlich war dabei beabsichtigt, matte oder strukturierte Goldflächen von stärker glänzenden Bereichen der Vergoldung abzusetzen. Hierfür wurden feine geschwungene Linien in hellgelber Farbe direkt auf die Goldoberfläche aufgemalt. Durch diese Technik ergibt sich bei natürlichem Licht eine Kontrastwirkung, indem sich eine mit Linien „mattierte" Goldfläche deutlich von den umgebenden hochglänzenden Vergoldungen der Bildhintergründe unterscheidet. Die einzelnen feinen Linien sind mit bloßem Auge ansonsten nicht als Gestaltungselement wahrnehmbar, sondern werden nur bei der Beleuchtung des Schlusssteins mit ultraviolettem Licht[21] sichtbar.

Ein ähnlicher Effekt ist auch bei den vergoldeten Hintergründen an dem Tafelbild „Maria als Thron Salomonis" zu beobachten. Hier sind es fein punzierte Flächen mit in den Untergrund eingeprägten Rankenmotiven,[22] die letztendlich matter erscheinen als die übrigen glänzend vergoldeten Bildflächen (Abb. 8).

„WERKSTATTFASSUNGEN"– SCHLUSSSTEINUNTERSICHTEN VOR DEM EINBAU BEMALT

Im Zuge der Untersuchung der Malereien auf den Schlusssteinuntersichten ergab sich bereits früh die Frage, ob die Schlusssteine im eingebauten Zustand bemalt oder bereits zuvor gefasst worden waren. Am Objekt selbst ließ sich vorerst kein Beleg finden, der eine der beiden Thesen eindeutig stützen würde. Jedoch ist davon auszugehen, dass

20. In einer älteren Abhandlung zur Maltechnik des zugehörigen Tympanongemäldes wird dagegen noch von wenigen Pigmenten ausgegangen, die dem Künstler 1335 zur Verfügung gestanden haben, vgl. dazu Eduard Paulus, *Die Cisterzienser-Abtei Bebenhausen*, Stuttgart, 1886, S. 117.

21. Vgl. Abb. 12 (Alexandra Winkels) bei Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 213.

22. *Ibidem*, Abb. 13, S. 214.

es sich bei den exquisiten Malereien auf den Untersichten der Steine um sogenannte „Werkstattfassungen" handelt, bei denen die Schlusssteine am Boden vom Maler gefasst und erst danach in die Gewölbe versetzt worden sind. Für eine entsprechende Vorgehensweise gibt es andernorts nachgewiesene Befunde.[23] Zum Malen der sehr kleinen Augen mit Pupillen und Iris, aber auch des fein abgestuften Wangenrots, der Gesichtsschattierungen und Lippenkonturen waren eine ruhige Hand sowie ausreichend Zeit notwendig. Auch für den schon beschriebenen Auftrag der Grundierungsschichten, die Anbringung des textilen Trägers und natürlich die Umsetzung der Vergoldungen und Lüster wären günstigere Arbeitsbedingungen, als auf einem Gerüst der damaligen Zeit gegeben waren, wohl vorgezogen worden.

Nicht zuletzt sind die Malereien auf den Untersichten, bedingt durch deren charakteristische, nach innen gewölbte Form[24] auch besser geschützt als beispielsweise Malereien auf der Außenseite der Steinteile. Zudem ist anzunehmen, dass die empfindlichen vergoldeten und bemalten Untersichten vor dem Versetzen der Steine noch mit weichen Materialien, wie beispielsweise Leinwand, Wolle oder Stroh gepolstert worden sind. Die restlichen dekorativen Bemalungen auf den profilierten Seiten der Schlusssteine wurden anschließend wohl analog zu den Gewölberippen erst nach der Fertigstellung der Gewölbe ausgeführt.

GATTUNGSÜBERGREIFENDES ARBEITEN AUF DIVERSEN UNTERGRÜNDEN

Weder der Name noch die Herkunft des Künstlers, der die Bebenhäuser Schlusssteinuntersichten sowie das zum selben Werkkomplex gehörende Tafelbild aus dem Tympanonfeld über dem Eingang des Sommerrefektoriums geschaffen hat, sind überliefert. Jedoch war der Maler offensichtlich unter anderem in der Kunst der Tafelmalerei geschult. Dies lässt sich sowohl anhand der technischen Umsetzung seiner Vorbereitungsschichten als auch an der Feinheit der Ausführung malerischer Details erkennen. Durch direkte stilistische und maltechnische Vergleiche[25] ist inzwischen sicher davon auszugehen, dass es sich trotz der unterschiedlichen Malgründe um ein und denselben Maler oder zumindest um dieselbe Werkstatt handelt, von der wohl darüber hinaus die ebenfalls 1335 entstandenen figürlich bemalten Glasscheiben stammen, welche ehemals im Ostfenster der Klosterkirche Bebenhausen installiert waren. Interessant ist unter diesem Aspekt die Feststellung, dass die Größenverhältnisse der dargestellten Figuren sowohl auf dem Tafelbild als auch auf den Schlusssteinuntersichten einander weitgehend entsprechen. Die Figuren der fragmentarisch erhaltenen Bebenhäuser Fensterscheiben[26] sind zum Teil nur unwesentlich größer angelegt.

Ursprünglich waren auch die elf hohen Maßwerkfenster des Sommerrefektoriums mit Glasmalereien versehen, die ein Hagelunwetter[27] schon Anfang des 17. Jahrhundert stark beschädigt hatte. 1781 ließ man auf Wunsch des württembergischen Herzogs Carl Eugen im Kloster Bebenhausen 43 bemalte Fensterscheiben ausbauen und in dessen Sammlung nach Hohenheim überführen.[28] Die Bebenhäuser Scheiben wurden anschließend beschnitten und zeitweise in einer Kapelle im neu angelegten Hohenheimer Schlosspark eingebaut. Nach weiteren Zwischenstationen werden sie seit 1938 im württembergischen Schloss Altshausen aufbewahrt. Dort sind heute noch 17 zusammengehörige Scheiben[29] (Abb. 9) erhalten, die sämtlich dem 1335 entstandenen Ostfenster der Klosterkirche zugeordnet werden. Der Verbleib der übrigen, in den Archivalien des 18. Jahrhunderts erwähnten Fenstergläser ist nicht bekannt. Ein Teil dieser verschollenen Objekte könnte durchaus zur ehemaligen Verglasung des Sommerrefektoriums gehört haben. Noch Mitte des 19. Jahrhunderts waren an den Fenstern des Raumes Fragmente farbiger Glasmalereien[30] vorhanden. Betrachtet man die künstlerisch herausragenden überlieferten Reste der mittelalterlichen Scheiben vom Ostfenster der Klosterkirche, ist zu erahnen, welchen Effekt entsprechende Verglasungen im saalartigen Sommerrefektorium wohl einst hatten. Abgesehen von der prunkvollen übrigen Gestaltung des Raumes, erzeugten allein schon die annähernd einhundert Quadratmeter farbiger Glasflächen eine beeindruckende, raumprägende Wirkung.[31]

Die bis heute erhaltenen Ausstattungsdetails aus der Bauzeit des Bebenhäuser Sommerrefektoriums sind ein schönes Beispiel für das vermutlich nicht seltene, gattungsübergreifende Arbeiten bestimmter mittelalterlicher Werkstätten und Meister. Interessant wäre diesbezüglich auch eine weitere Erforschung maltechnischer Besonderheiten der Glasmalereien aus Bebenhausen. Zuletzt wurden die Originalfragmente offenbar in den 1950er Jahren von Hans Wentzel untersucht, der sich bereits ausführlicher mit einzelnen technologischen Auffälligkeiten der bemalten Scheiben beschäftigt hat. So bemerkte er unter

23. Als Vergleichsbeispiel für entsprechende Befunde ist das ebenfalls in der ersten Hälfte des 14. Jh. entstandene „Weltgerichtsportal" von St. Sebald in Nürnberg zu nennen, freundlicher Hinweis von Prof. Rainer Drewello/Bamberg, telefonische Auskunft vom 10.03.2017.

24. Vgl. Abb. 4 bei Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 209.

25. Vgl. dazu Paulus, *op. cit.*, S. 116-118, zuletzt Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 214, 219-220.

26. In der Bruderhalle des Klosters sind seit der Sonderausstellung „ora & labora" im Jahr 1998 gute Repliken dieser Scheiben ausgestellt.

27. Jürgen Michler, « Bebenhausen 1874/75: „Restauration" des Sommerrefektoriums », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes*, 28/2, 1999, S. 94.

28. Rüdiger Becksmann, « Die Heilsgeschichte in Maßwerk gesetzt. Zur Rekonstruktion des Ostfensters im Chor der Klosterkirche zu Bebenhausen », in: U. Schwitalla, W. Setzler (Hrsg.), *Die Zisterzienser in Bebenhausen*, Tübingen, 1998, S. 109, 119.

29. Eine einzelne, nicht beschnittene Scheibe aus demselben Malereizyklus befindet sich im Schloss Lichtenstein. erwähnt z.B.o bei Jürgen Michler, « Bebenhausen, 1335: Das monumentale Prachtfenster im Chor der Klosterkirche. Zeugnis eines kulturgeschichtlichen Umbruchs », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes* 26/1, 1997, S. 11-16.

30. Karl Klunzinger, *Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Bebenhausen*, Stuttgart, Sonnewald, 1852, S. 29.

31. Die Glasmalerei gilt als ein „Leitmedium" der Gotik, telefonischer Hinweis vom 29.07.2021 von Dr. Hartmut Scholz, dem Leiter der Freiburger Arbeitsstelle des Corpus Vitrearum Deutschland.

Abb. 9. Glasmalerei mit der Darstellung des Evangelisten Johannes, ursprünglich vom 1335 entstandenen Ostfenster der Klosterkirche Bebenhausen, heute im Schloss Altshausen (© Rainer Wohlrabe, CVMA Freiburg, CC BY-NC 4.0 Permalink: https://corpusvitrearum.de/id/F157)

Abb. 10. Glasmalerei mit der Darstellung des Königs David aus dem „Marienfenster" (Fenster II) im Chor der Frauenkirche Esslingen, entstanden ca. 1330-1335 (© Rotraud Harling, CVMA Freiburg, CC BY-NC 4.0 Permalink: https://corpusvitrearum.de/id/F315)

anderem die für Glasmalerei ungewöhnlich „malerische" Arbeitsweise des Künstlers sowie dessen Einbeziehung der Scheibenrückseiten[32] in die Gestaltung.

Im Unterschied dazu kann man bei der zeitgleich entstandenen, großflächigen Gewölbeausmalung des Sommerrefektoriums mit Ranken und Tierfiguren von „klassischen" Wand- oder Gewölbemalereien sprechen. Die Gewölbeflächen wurden 1335 in einer Kalktechnik, vermutlich unter Verwendung zusätzlicher Bindemittel bemalt. Sämtliche Motive sind großzügig dimensioniert angelegt und für eine dekorative Fernwirkung entworfen worden. Aus stilistischer Sicht sind sie den vergleichsweise „miniaturhaften" Malereien der Schlusssteinuntersichten wenig ähnlich, wobei eine genauere Beurteilung auf Grund der 1874 ausgeführten flächigen Übermalung der Rankenmalereien schwierig ist. Abgesehen von einzelnen farbigen Abweichungen, wiederholt die Fassung des 19. Jahrhunderts die darunter noch weitgehend erhaltenen hochgotischen Malereien jedoch annähernd originalgetreu.[33]

KÜNSTLERISCHE EINFLÜSSE AUS ESSLINGEN UND STRASSBURG

Die bisherige Forschung hat bereits mehrfach auf deutliche stilistische Parallelen zu verschiedenen Esslinger Kunstwerken[34] hingewiesen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden. Hier sind insbesondere Glasmalereien bestimmter Werkstätten in der Esslinger Frauenkirche (Abb. 10) anzuführen, aber auch das Wandbild „Der Tod des heiligen Alexius" an der Nordwand des Chores derselben Kirche, welches sich hinter einer aufschwenkbaren Holzverkleidung befindet. Der Chor der Frauenkirche wurde bis etwa 1335 fertiggestellt,[35] also zur selben Zeit wie das Bebenhäuser Sommerrefektorium.

Die Reichsstadt Esslingen war im Mittelalter ein bedeutendes Kunstzentrum im süddeutschen Raum, wobei vor allem die verschiedenen dort ansässigen Glasmalereiwerkstätten hervorzuheben sind. Schon wenige Jahre nach der Gründung des Klosters Bebenhausen unterhielten die Mönche einen Pfleghof in dieser Stadt. Wie Peter Rückert zuletzt genauer beleuchtet hat, lassen sich unter Abt Konrad von Lustnau archivalisch zudem enge verwandtschaftliche Beziehungen[36] einzelner Mitglieder des Bebenhäuser Konvents zur Esslinger Frauenkirche belegen. Wahrscheinlich war der mittelalterliche

32. Hans Wentzel, *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I). Berlin, 1958, S. 181.

33. Deren nicht restaurierter Originalzustand wurde erstmals 1865 von dem berühmten Pionier der Architekturfotografie Jakob August Lorent dokumentiert, danach 1868 aufgenommen von Paul Sinner, vgl. Abb. 16 bei Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 218.

34. Vgl. dazu u.a. Wentzel, 1958, *op. cit.*, Becksmann, 1998, *op. cit.*, zuletzt Rückert, *op. cit.*

35. Rüdiger Becksmann, *Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen*, Katalogbuch zur Ausstellung in der Esslinger Franziskanerkirche, Esslingen, Hatje Cantz Verlag, 1997, S. 120.

36. Rückert, *op. cit.*, S. 478-479.

Abb. 11. Detail mit dem Kopf einer Jungfrau aus der Darstellung der Aussetzung des Mosesknaben vom „Bibelfenster" (Fenster I) im Chor der Frauenkirche Esslingen, entstanden ca. 1330-1335 (© Rotraud Harling, CVMA Freiburg, CC BY-NC 4.0, Permalink: https://corpusvitrearum.de/id/F287)

Abb. 12. Detail mit dem Kopf der Jungfrau mit dem Einhorn, Schlusssteinbemalung, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

„Schlusssteinmeister", beziehungsweise die Werkstatt[37], die mit ihm im Zusammenhang steht, zuerst in Esslingen erfolgreich tätig und wurde von dort dem Bebenhäuser Abt empfohlen (vgl. Abb. 11 und 12).

Darüber hinaus werden seit Mitte des 20. Jahrhunderts für die Ausstattungsdetails, die um das Jahr 1335 für das Kloster Bebenhausen geschaffen worden sind, auch französische Einflüsse vermutet (vgl. Abb. 3). Rüdiger Becksmann stellte den bemalten Bebenhäuser Glasscheiben

37. Eine künstlerisch herausragende Esslinger Glasmalereiwerkstatt, die auch Tafel- und Wandmalereien ausführte, erwähnte u.a. bereits Becksmann, 1997, *op. cit.*, S. 22.

Abb. 13. Detail des Engels mit Psalterium, Schlusssteinbemalung, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

beispielsweise sehr überzeugend Fenster aus der ehemaligen Dominikanerkirche in Straßburg gegenüber.[38]

SELTENE INSTRUMENTENDARSTELLUNGEN

Bei der Suche nach dem unbekannten Meister verdienen auch die selten dargestellten mittelalterlichen Instrumente mehr Beachtung, die auf den Schlusssteinuntersichten von Engeln gespielt werden. Insgesamt sind sechs Instrumente aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts abgebildet, auf deren stilistische Herkunft in bisheriger Literatur noch nie genauer eingegangen worden ist. So bläst einer der Bebenhäuser Engelsmusiker auf einer Doppelflöte mit zwei separaten Röhren, die hier in stumpfem Winkel weit auseinander gehalten werden. Ein anderer spielt eine fünfsaitige Fidel, also ein violinenartiges Streichinstrument. Auf einem weiteren Schlussstein ist ein Engel mit einem Portativ, einer tragbaren Kleinorgel, zu sehen. Darüber hinaus ist ein sogenanntes „Psalterium" abgebildet (Abb. 13), das optisch an eine Zither erinnert. Hier ist vor allem die durch die Handhaltung des Engels erkennbare Spielweise aus Sicht der musikgeschichtlichen Forschung von Interesse. Das Bebenhäuser Psalterium wird offensichtlich gleichzeitig mit einer Hand gezupft und mit der anderen Hand mit einem Plektrum zum Klingen gebracht.[39]

Bemerkenswert ist auch die Darstellung einer Dreiecksharfe mit unten liegendem Korpus (Abb. 14), welcher wohl als Resonanzraum des Instrumentes wirkt. Diese ausgesprochen seltene Harfe ist gleichzeitig ein weiteres Indiz für einen Bezug des Künstlers zu der Glasmalereiwerkstatt, die das sogenannte „Marienfenster" im Chor der Esslinger Frauenkirche schuf. Es ist bisher nur eine einzige weitere Instrumentendarstellung dieser

38. Abb. der Fenster von 1331 bei Becksmann, 1998, *op. cit.*, S. 112-113.

39. Hinweis von Marc Lewon per Email vom 27.09.2018, Prof. für mittelalterliche Lauteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis. Die neuen Erkenntnisse zu den auf den Bebenhäuser Schlusssteinen dargestellten Instrumenten ergaben sich auf der Grundlage eines anregenden interdisziplinären Austauschs zwischen auf Alte Musik spezialisierten Musikern, Musikwissenschaftlern, Instrumentenbauern und der bearbeitenden Restauratorin/Autorin im Zeitraum der letzten fünf Jahre.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 199-210

Abb. 14. Detail eines Engels mit seltener Dreiecksharfe, Schlusssteinbemalung, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

Abb. 15. Detail aus Abb. 10, Darstellung des Königs David mit ähnlicher Dreiecksharfe, Glasfenster im Chor der Frauenkirche Esslingen, ca. 1330-1335 (© Rotraud Harling, CVMA Freiburg, CC BY-NC 4.0 , Permalink: https://corpusvitrearum.de/id/F315)

Abb. 16. Detail des Engels mit der „Daumenlochcitole", Schlusssteinbemalung, Bebenhausen 1335 (© Alexandra Winkels, 2016)

Art in Deutschland bekannt, die der Bebenhäuser Harfe zudem verblüffend ähnelt. Das entsprechende Motiv findet sich innerhalb des Marienzyklus auf einer Glasscheibe mit der Figur des alttestamentarischen Königs David im Chor der Frauenkirche (Abb. 15) und wird in eine Entstehungszeit zwischen 1330 und 1335[40] datiert. Ein heute auffälliges Unterscheidungsmerkmal beider Instrumente geht auf eine Fehlinterpretation im Zusammenhang mit der Restaurierung[41] der Schlusssteine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. So sind die ehemals vertikal angeordneten Seiten der Bebenhäuser Harfe bei deren Überarbeitung durch den Restaurator Georg Loosen 1874 in horizontaler Ausrichtung neu aufgemalt worden. Aktuell ist geplant, diese Harfe möglichst detailgetreu nachzubauen,[42] um ihren archaischen Klang bei zukünftigen Konzerten tatsächlich erleben zu können.

Besonders außergewöhnlich ist jedoch der Engel mit der Citole (Abb. 16), der das musizierende himmlische Ensemble auf den Schlusssteinen komplettiert. Genauer handelt es sich bei dem Instrument, dessen charakteristische Form etwas an das Blatt einer Stechpalme erinnert, um eine sogenannte „Daumenlochcitole".[43] Dieses Instrument war im 14. Jahrhundert vor allem in Frankreich verbreitet.

40. Der Chor der Esslinger Frauenkirche war bis 1335 wohl bereits vollständig verglast, vgl. dazu Becksmann, 1997, *op. cit.*, S. 120.

41. Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 217-219.

42. Versuch einer spielbaren Rekonstruktion durch den auf historische Harfen spezialisierten Instrumentenbauer Eric W. Kleinmann/ Rangendingen.

43. Auskunft von Marc Lewon per Email vom 27.09.2018.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 199-210

Eine nachträgliche Auswertung der 2017 erstellten UV-Fotografien der Schlusssteinuntersichten ergab, dass der Engel die Saiten der Citole ursprünglich mit einem Plektrum spielte, welches heute abgedeckt ist.[44]

Wie ein Vergleich mit weiteren mittelalterlichen Darstellungen zeigte, handelt es sich bei der Bebenhäuser Citole nicht nur um eine sehr seltene, sondern außerdem um eine der frühesten Abbildungen dieses Instrumentes im deutschsprachigen Raum.[45]

GAB ES UM 1335 EINE TEMPORÄRE „KÜNSTLERWERKSTATT" IN BEBENHAUSEN?

Bekanntlich war der Bauherr des Sommerrefektoriums, Abt Konrad von Lustnau, ein Auftraggeber mit außerordentlich hohem Anspruch an die künstlerischen Qualitäten der Ausführenden.[46] Unter ihm fanden umfangreiche Baumaßnahmen an der Klosteranlage statt, die einer größeren Anzahl von Künstlern und Bauhandwerkern Beschäftigung boten. So ist anzunehmen, dass in den 1330er Jahren zumindest zeitweise auch eine Art „Künstlerwerkstatt" vor Ort auf dem Gelände des Klosters existierte. Aus praktischen Gründen muss beispielsweise die Bemalung der Schlusssteinuntersichten parallel zum laufenden Baubetrieb erfolgt sein.[47] Somit war dem Abt teilweise eine direkte Einflussnahme auf den Entstehungsprozess der von ihm beauftragten Kunstwerke möglich.

Auch das spannende Thema des reisenden Künstlers sowie des Transfers von Materialien und Entwurfsvorlagen auf Baustellen des Mittelalters bietet weitere Anknüpfungspunkte (vgl. Abb. 3). Die Suche nach Schlusssteinen in Deutschland und Europa, die Ähnlichkeiten zu denen des Bebenhäuser Sommerrefektoriums aufweisen, gestaltet sich schwierig. Grundsätzlich sind skulptierte Schlusssteine wesentlich häufiger anzutreffen, flächig bemalte dagegen selten.[48]

In der Zusammenschau aller bisher bekannten Informationen zum Bestand, den angewandten Techniken[49] sowie stilistischen Merkmalen des Bebenhäuser Werkkomplexes von 1335 rückt sicherlich die Forschung zu vergleichbaren Glasmalereien[50] und den zumeist unbekannten Meistern der Glasmalerei[51] weiter in den Fokus.

44. Das Plektrum lässt sich unter einer partiellen Neuvergoldung des 19. Jahrhunderts bei entsprechender Beleuchtung noch schemenhaft erkennen.

45. Weitere Abbildungen von Citolen im Gebiet des heutigen Deutschlands finden sich zumeist an der französischen Sprachgrenze (z.B. in Trier, Straßburg und Köln), ebenfalls ein Hinweis von Marc Lewon per Email vom 27.09.2018.

46. Rückert, *op. cit.*, S. 470.

47. Die Herstellung von Glasfenstern erforderte dagegen zusätzlich einen entsprechenden Brennofen. Sowohl die bemalten Fensterscheiben als auch das Tafelbild könnten auch an einem anderen Ort, zum Beispiel in Esslingen, angefertigt und von dort nach Bebenhausen geliefert worden sein.

48. Schreiber-Knaus, *op. cit.*, S. 216-217.

49. Als Bezug zu Techniken der Glasmalerei ist u.a. die an den Bebenhäuser Malschichtproben 2017 festgestellte, ungewöhnlich häufige Verwendung von gebrannten Pigmenten anzuführen, auf welche Prof. Rainer Drewello in seinem Vortrag: „Naturwissenschaftliche Analysen von Proben der Schlusssteinbemalungen" (unpubliziert) im Rahmen der Tagung „Das Sommerrefektorium im Licht neuer Forschungen" am 27.09.2018 in Bebenhausen hinwies (gemeinsame Veranstaltung der Materialprüfanstalt der Universität Stuttgart, Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und dem Landesamt für Denkmalpflege in Regierungspräsidium Stuttgart).

50. Zum Beispiel die um 1330 datierten Prophetendarstellungen innerhalb der „Passion Christi"-Fenster im Chor der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden/Schweiz.

51. Vgl. dazu u.a. Hans Wentzel, *Glasmaler und Maler im Mittelalter* (Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. III, Heft 3/4), Berlin, 1949, S. 59.

Pour citer cet article :
Luise Schreiber-Knaus, « Figürliche Malereien auf Goldgrund – Neue Forschungsergebnisse zu den außergewöhnlichen Schlusssteinbemalungen im Sommerrefektorium des Klosters Bebenhausen », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 199-210.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/luise_schreiber_knaus/.

Das Chorgewölbe im Berner Münster und seine Maureskenmalerei – Ein Zeugnis für Dekorationsmalereien der Frührenaissance

Cornelia Marinowitz

Diplom-Restauratorin

Zusammenfassung : Das Chorgewölbe wird 1517 fertiggestellt und gleich an zwei prominenten Stellen signiert. Niklaus Manuel Deutsch, ein bekannter Berner Maler jener Zeit, signiert das Werk, für das er nach den Quellen eine hohe Summe zugesprochen bekommt. Was alles zu « seinem Werk » gehörte, ist bis heute nicht ganz klar umrissen. Sicher ist, dass eine größere Gruppe von Knechten an der Ausführung beteiligt war, da auch sie in den Rechnungsquellen Erwähnung finden. Deutlich wird die Gruppe an den sehr unterschiedlichen Handschriften der Muster, von denen es nicht zwei gleiche gibt. Die Malerei steht zeitlich an der Schwelle vom Spätmittelalter zur Frührenaissance und beinhaltet Komponenten der alten und der neuen Gestaltungsweise. Das Gewölbe musste in 500 Jahren keine größeren Restaurierungen über sich ergehen lassen. Erst 2014 bis 2017 fand nach einer kleineren Maßnahme von 1910 eine erste umfassende Konservierung/Restaurierung statt, bei der bisher noch unpublizierte Erkenntnisse zur Malweise, zur Technologie und zu den Malern selbst dokumentiert werden konnten. Eine Restaurierung in diesem Umfang braucht ein Team. In Bern standen die BernerMünsterstiftung mit der Baukommission und die Münsterarchitekten Hermann Häberli und Annette Loeffel hinter dem Projekt. Durch sie wurden die umfangreichen wissenschaftlichen Untersuchungen erst möglich, die weit über das normale Maß hinaus reichten. Mit der Restaurierung des Chores startete gleichzeitig ein Nationalfondprojekt der Universität Bern unter Leitung von Prof. Dr. Bernd Nicolai und Prof. Dr. Jürg Schweizer zur Aufarbeitung der ersten 100 Jahre des Berner Münsters. Die neuen Erkenntnisse zur Bemalung der Kappen werden in der bevorstehenden Publikation veröffentlicht. Berner Münster-Stiftung, Das interaktive Chorgewölbe mit Ansichten der Schlusssteine (normal und 3D): http://www.bernermuensterstiftung.ch/chorgewoelbeinteraktiv/chorgewoelbeinteraktiv.php, Leitende Restauratorin im Projekt Cornelia Marinowitz: https://www.netzwerk-bauundforschung.com/Cornelia-Marinowitz.

La voûte du chœur de la cathédrale de Berne et ses peintures mauresques – Un témoin de la peinture décorative de la première Renaissance

Résumé : La voûte du chœur de la cathédrale de Berne a été terminée en 1517 et a été signée à deux endroits significatifs. Niklaus Manuel Deutsch, un célèbre peintre bernois à cette époque, signe l'œuvre, pour laquelle il reçut une somme élevée comme l'attestent les sources. Jusqu'à aujourd'hui, l'ampleur de « son œuvre » n'est pas clairement circonscrite. En revanche, il est certain qu'un important groupe d'artisans participa à cette réalisation car ils sont mentionnés dans la comptabilité du chantier. On peut distinguer ce groupe grâce à la grande variété des modèles. Chronologiquement, la peinture appartient à l'époque charnière entre la fin du Moyen Âge et la première Renaissance et contient des éléments de l'ancien et du nouveau style de décoration. La voûte n'a pas subi en 500 ans d'importantes restaurations. Après une simple intervention en 1910, il faut attendre les années 2014 à 2017 pour une première grande campagne de conservation-restauration qui permit de faire des observations concernant la réalisation picturale, la technologie et les peintres eux-mêmes. Une restauration de cette envergure nécessite une équipe. À Berne, le soutien du projet fut assuré par la fondation de la cathédrale (*Berner Münster-Stiftung*) avec la commission de construction et les architectes de la cathédrale Hermann Häberli et Annette Loeffel. Cela a permis les vastes recherches scientifiques, qui ont bien largement dépassé le cadre habituel. En parallèle à la restauration du chœur débuta un projet du fond national de l'Université de Berne, sous la direction des professeurs Dr. Bernd Nicolai et Dr. Jürg Schweizer, consacré aux 100 premières années de l'existence de la cathédrale de Berne. Les nouvelles connaissances de la mise en peinture des voûtains ont été publiées en 2019. Fondation *Berner Münster-Stiftung*, la voûte du chœur interactive avec les clés de voûte en vues normales et en 3D : http://www.bernermuensterstiftung.ch/chorgewoelbeinteraktiv/chorgewoelbeinteraktiv.php, Conservatrice-restauratrice dirigeant le projet : Cornelia Marinowitz : https://www.netzwerk-bauundforschung.com/Cornelia-Marinowitz

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 211-217

Abb. 1 Chorschluss des Gewölbes nach der Restaurierung 2017 (© Berner Münster Stiftung Bern, Aufnahme Nick Brändli Zürich)

VORBEMERKUNG

Neben den bemerkenswerten Maureskenmalereien, die hier vorgestellt werden sollen, wird das Chorgewölbe von 86 grossen, figürlichen Heiligenbüsten aus Sandstein dominiert. Sie stellen den so genannten Himmlischen Hof dar. Ein Bildprogramm mit hoher Symbolkraft sowohl in der Ikonografie als auch der sehr aufwendigen und ebenfalls noch fast vollständig erhaltenen Farbgestaltung. Bildprogramm und Erhaltungszustand der Schlussstein-Büsten sind europaweit einzigartig[1]. Im Beitrag geht es jedoch nicht um die Büsten und ihre Fassung, sondern um die dazugehörende Kappendekoration, die Mauresken (Abb. 1).

Das Chorgewölbe des Berner Münsters, als Netzgewölbe ausgeführt, wurde 1517 vollendet. Belegt wird das Datum durch eine in den Quellen erhaltene Schlussrechnung[2]. Aus dieser Rechnung geht hervor, dass der Berner Maler Niklaus Manuel Deutsch (um 1484-1530), der als Vorauszahlung die stattliche Summe von 100 Rheinischen Gulden und zum Abschluss nochmals 190 Pfund erhielt, wohl für die Arbeiten der farbigen Gestaltung verantwortlich war. Gleichzeitig wird auch ein Trinkpfennig an die Knechte aufgeführt, die die Arbeit in seinem Sinne ausführten. An der Chorbogeninnenseite befindet sich eine Bauinschrift, die im 18. Jahrhundert überstrichen wurde und bei der ersten Restaurierung 1910 wieder zu Tage trat. Sie besagt: « ALS man zelt von der gebvrt christi vnsers heren 1517 ward diss gewelb dvrch meister peter pfister vsbawen des wirdigen minsters ende ». In der Inschrift wird auf den Baumeister Peter Pfister und die Fertigstellung des Chores verwiesen, was aber natürlich nicht das Ende des « wirdigen Minsters » war. Der Bau des gesamten Mittelschiffes war zu der Zeit noch im Gang. Zusätzlich gibt es eine weitere Jahreszahl « 1517 » in der letzten Kappe des Chorschlusses. Das Chorgewölbe wurde an zwei prominenten Stellen von Niklaus Manuel Deutsch signiert, was auf seine wichtige Rolle bei der Gestaltung hinweist. Dennoch bleiben viele Fragen offen. Wir wissen nicht, wie der Auftrag des Niklaus Manuel genau lautete, wie sein Einfluss auf die Gestaltung war und ob ihn neben seinen Knechten noch weitere Maler bei der Arbeit unterstützten. Es erstaunt zudem, dass nur vier Jahre vor der Berner Reformation, und Niklaus Manuel war ein grosser Verfechter derselben, ein solch prachtvolles katholisches Programm unter seiner künstlerischen Leitung zur Ausführung kommt und den grossen Bildersturm von 1528 im Münster auch noch übersteht.

Nach der Reformation verlor der Chor, der durch einen Lettner vom Hauptschiff getrennt war, seine liturgische Bedeutung; er versank praktisch in eine Art Dornröschenschlaf. Im 18. Jahrhundert wurden die Freiflächen über dem bestehenden Lettner und die Seitenarkaden zum Chor noch vollständig durch Masswerkfenster geschlossen, so dass vom Hauptschiff und von den Seitenschiffen aus kein Einblick mehr auf das Gewölbe möglich war. Erst nach dem Abbruch des Lettners 1864 werden der Raum und das Gewölbe wieder sichtbar.

Im Winter 1909/1910 begann nach 400 Jahren die erste grosse Sanierungsmaßnahme im Chor. Diese bezog sich jedoch hauptsächlich auf die Gewölbekonstruktionen, bei denen man statische Probleme vermutete und diese beheben wollte. Rippen wurden miteinander verklammert und ein wandverbindender Betonanker im Dachraum über die Kappen gelegt.

1. Cornelia Marinowitz mit einem Beitrag von Christine Bläuer, « Die farbige Gestaltung des Chorgewölbes und seine Restaurierung », in: B. Nicolai, J. Schweizer (Hrsg.), *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421-1517/1528)*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2019, S. 495-545.

2. DSMR 1517 II: Seckelmeisterrechnungen, Halbjährliche Standesrechnungen 1375-1649, Staatsarchiv Bern, Sign. StAB B VII 453b.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 211-217

Die Restaurierung an den Dekorationsmalereien und der Fassung der Schlusssteine fielen im Gegensatz zu den statischen Massnahmen fast marginal aus.

400 Jahre war nichts geschehen, und wir können von grossem Glück sprechen, dass auch 1909/1910 so gut wie nichts an der Ausmalung und den Schlusssteinen vorgenommen wurde. Man begegnete dem Kunstwerk bereits damals mit sehr viel Respekt. In einem Baujournal des Münsters heisst es dazu: « Die Bemalung mit reichlicher Verwendung von Gold ist in Öl- und Kalkfarben angelegt, den Rippen des Netzgewölbes mit Caput mortuum der nötige neutrale Ton gegeben. Die reichbehandelten Schlusssteine und die dunklen Rippen heben sich feingestimmt von den einfachen, geweissten Kappen mit ihren schwarzen Ornamenten ab. Keineswegs dürfen mit dem Künstlerlexikon die Verzierungen in Bausch und Bogen als « kaligraphisch umstilisiert » bezeichnet werden, denn es sind, wie gesagt Gebilde von Künstlerhand darunter und namentlich ist die ganze feingestimmte Anlage so recht im Gegensatz zu den oft nüchternen, ja schwächlichen Arbeiten späterer Zeiten ».[3] Man hatte den hohen Wert der Gewölbegestaltung erkannt, auch wenn man mit der Beschreibung von Öl und Kalkmalerei damals falsch lag. Mit den neuesten Untersuchungen, sowohl zu den Schlussstein-Büsten als auch zur Mauresken-Malerei, konnten die verwendeten Materialien nun genauer definiert werden.

DIE MAURESKEN-MALEREI IM CHORGEWÖLBE

Das Netzgewölbe setzt sich aus kleinen Rauten und Rhomben zusammen und aus langgezogen Zwickeln, die auf die Kapitelle der Wandpeiler auslaufen. Die Kappenflächen sind mit einem Kalkputz bedeckt und mehrfach weiss gekalkt. Dieser Aufbau scheint auf den ersten Blick simpel zu sein. Beim Reinigen der Kappenflächen zeigte es sich dann jedoch, dass dem nicht so ist.

Auf den Kappenflächen traten helle Flecken oder besser – Pinselstriche zu Tage, die zum Teil kreuz und quer verstrichen waren. Sie waren zu Beginn der Arbeiten wegen der starken Verschmutzung kaum zu sehen. Diese Ausbesserungen waren unterschiedlich gross und auch nicht auf allen Kappen gleichermaßen vorhanden. Sie deckten bunte Farbspritzer oder andere Verschmutzungen ab. Es stellte sich die Frage, warum erscheinen diese Ausbesserungen im Gegensatz zur restlichen, leicht vergrauten Kappenfläche nach der Reinigung so strahlend weiss? Die Erklärung fand sich bei der Analyse der Malschichtoberfläche.

Im Querschnitt zeigte sich deutlich, dass auf der Kalkoberfläche eine dünne, leicht transparente Schicht aufgebracht worden war. Sie diente als Absperrschicht, um das Abwandern des Bindemittels aus der Malfarbe zu verhindern, was auch wirklich gut gelungen war. Der Nachteil war jedoch, dass die Malfarbe auf dem nun weniger saugfähigen Grund zum Teil stark verlief. Auf allen Kappen konnten an den Ornamenten zum Teil kräftige Laufspuren und Tropfenbildungen beobachtet werden (Abb. 3).

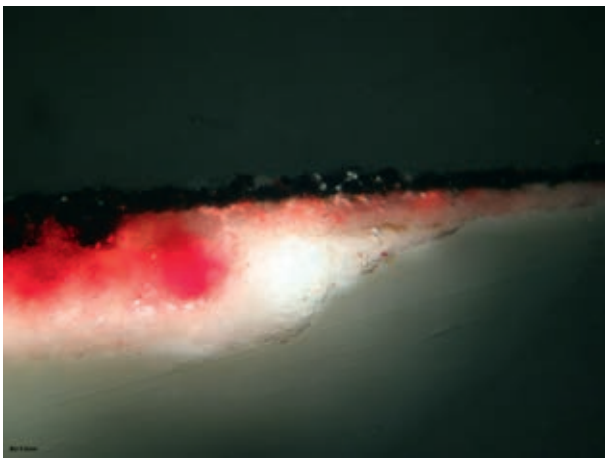

Abb. 2 Querschliff einer Probe mit schwarzer Malfarbe und mit Ponceau S eingefärbter Leimschicht (© Pro Denkmal Bamberg, Aufnahme Clara Mödl)

Abb. 3 Monogramm des Niklaus Manuel Deutsch mit heute hellen Farbflächen im Hintergrund (Ausbesserungen von 1517 ohne Leimauftrag) und starken Farbverläufen der schwarzen Malfarbe (© Berner Münster Stiftung Bern, Aufnahme Nick Brändli Zürich)

An den Stellen, an denen die hellen Ausbesserungen zu sehen waren, gab es dagegen keine Laufspuren der Farbe. Hier fehlt die absperrende Schicht, die die Oberfläche weniger saugfähig machte.

Das Fehlen zeigte sich auch im unterschiedlichen Erhaltungszustand der Malfarbe. Auf abgesperrtem Grund gab es eine innige Verbindung von schwarzer Rankenfarbe und weissem Untergrund. Beide bildeten zusammen eine feste und gleichmässige Einheit. Im Gegensatz dazu neigte das Schwarz auf den weissen, ausgebesserten Stellen zum Kreiden oder Wischen. Das Bindemittel war hier zu einem grossen Teil in den stark saugenden Untergrund abgewandert. Die Festigkeit war

3. Baujournal 1910, Nr. 55.

Abb. 4 Scheinbar symmetrisches Ornament mit großem Formenreichtum (© Berner Münster Stiftung Bern, Aufnahme Nick Brändli Zürich)

gegenüber den Rankenmalereien auf abgesperrtem Grund damit deutlich herabgesetzt.

Durch die Anfärbung mit Ponceau S, einem roten Azofarbstoff, konnte die Absperrschicht im Querschliff sichtbar gemacht werden. Die behandelten Flächen färben sich rot (Abb. 2).

Ponceau S bindet sich an die Aminosäuren der Proteine und wird für histochemische Anfärbeverfahren verwendet, welche in der Medizin zur fotografischen Darstellung proteinhaltiger Präparate dient. Die mikrochemische Untersuchung des Bindemittels der Malfarbe und der Absperrschicht hat ergeben, dass es sich um einen tierischen Leim handelt. Das Pigment der schwarzen Malfarbe besteht aus Kienruss mit einem sehr geringen Anteil an rotem Ocker. Kienruss ist seit der Antike ein weit verbreitetes Pigment, das sich durch seine kleinen und weichen Teilchen gut zur Herstellung einer fast tintenartigen Malfarbe für einen zügigen und kreativen Malvorgang eignete.

Die Mauresken wurden, wie wir heute auch durch die Untersuchungen der weissen Ausbesserungen sagen können, erst ganz am Schluss gemalt. Sie waren sozusagen die kreative und sehr belebende Vollendung der gesamten Deckengestaltung.

Betrachtet man die Ornamente eine Weile in Ruhe, fällt eine gewisse Uneinheitlichkeit der Verteilung ins Auge. Etwas zwei Drittel der kleinen Rauten gegen Osten sind mit nur einem Ornament bemalt, in den restlichen Kappen gegen Westen finden sich bis zu vier, zum Teil sehr einfache Ornamente. Eine Kappe in der Nähe des Sprengrings wurde gar nicht dekoriert, vielleicht wurde hier die Bemalung einfach vergessen. Stilistisch steht die Malerei am Wendepunkt der Spätgotik zur Frührenaissance. Das Prinzip der Maureske, bei der Blätter und Rankenmotive in meist rhythmischen Rapporten ganze Flächen füllen, ist aufgehoben und wird hier frei gestaltet. Auch die strenge manschettenartige Anordnung der Ornamente um Schlusssteine oder Rippenkreuzungspunkte, wie sie in der Gotik beliebt war, ist bereits in Auflösung begriffen, die

Abb. 5 Asymmetrisches sehr einfaches Ornament (© Berner Münster Stiftung Bern, Aufnahme Nick Brändli Zürich)

Ornamente werden frei verteilt. Sie scheint auf manchen Kappen fast willkürlich zu sein. Etwas antiquiert wirkt dagegen der Kugelfries, der perlenartig die Rippen begleitet und als Dekorationselement noch eindeutig der Gotik zugeordnet werden kann. In den Glasmalereien der Nordfenster aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts findet sich dieser Fries ebenfalls wieder.

Für die Bemalung variieren die Motive in einer unerschöpflichen Vielfalt (Abb. 4 und 5). Es gibt keine gleichen Motive, und es wurden keine Hinweise auf Vorzeichnungen, Lochpausen oder Schablonen gefunden. Es handelt sich also um eine reine Freihandmalerei. Was sich allerdings fand, war eine gut erhaltene Skizze für die Platzierung eines Ornaments in der Ecke eines Zwickels. Die Skizze war erhalten geblieben, weil das Ornament in dieser Kappe genau in die gegenüberliegende Ecke gemalt wurde.

Um eine derart detailreiche und kreative Freihandmalerei ausführen zu können, war die Verwendung der sehr dünnflüssigen Farbe notwendig. Erst sie ermöglicht eine solch lockere und schnelle Malweise. Die Ornamente sind in der Regel scheinbar symmetrisch; dabei entwickeln sich aus einer Achse rechts und links Ranken und Formen von einem Fußpunkt her. In einer Art Strauß kulminieren sie dann in einem mit Blüten, Körbchen oder Schnörkeln bekrönten Abschluss. Die Ausführung ist jedoch nicht gespiegelt, die Motive rechts und links der Achse unterscheiden sich. Daneben gibt es asymmetrische Ornamente, die meist aus einer geschwungenen Achse entstehen. Sehr wenige Ornamente sind tatsächlich symmetrisch oder gespiegelt, aber auch hier wird die Freihandarbeit deutlich, da die gespiegelten Motive nicht vollkommen gleich dargestellt werden.

Es lassen sich ausserdem deutlich mehrere Handschriften ausmachen. Sie umfassen das ganze Spektrum von einer sehr reichen und filigranen Malerei bis hin zu einfachsten grafischen Ornamenten. Es waren also mehrere Maler am Werk, was auch für die Fassung der Schlussstein-Büsten belegt werden konnte. Gelegentlich liessen sich in den Details der Blüten oder Blätter kleine Übereinstimmungen zu einer Handschrift nachweisen, die noch von Bedeutung sein werden.

Abb. 6 Monogramm des Niklaus Manuel Deutsch mit Stradiotenhut als Bekrönung (© Berner Münster Stiftung Bern, Aufnahme Nick Brändli Zürich)

Ungewöhnlich für das Gewölbe sind die auffällig großen, an zwei prominenten Stellen platzierten und unterschiedlich gestalteten Signaturen des Malers Niklaus Manuel Deutsch.

Er signierte mit seinen in Ligatur geschriebenen Initialen N M D, einem Schweizer Dolch und einem geschwungenen Gürtel. Eine solche Signatur findet sich auf allen seinen Kunstwerken, wobei der Gürtel nicht immer erscheint (Abb. 3).

Außergewöhnlich ist dagegen die Signatur auf einer Kappe im Chorschluss. Hier gibt es die Initialen als Abschluss über dem Ornament und rechts und links davon jeweils einen Dolch mit Gürtel, die hier wie ein Teil des Ornamentes wirken. Bekrönt wird das Ganze mit einem sogenannten Stradiotenhut. Es ist das einzige bekannte Monogramm Manuels, auf dem dieser Hut dargestellt wird (Abb. 6).

Stradioten, Stradiotti oder frz. Estradoits waren griechisch-albanische Reiter, die im Dienst der Republik Venedig standen. Sie galten als gefürchtete Kämpfer. Niklaus Manuel hat sie auch auf einer Graphik festgehalten.

Manuels Teilnahme an Feldzügen ist gut belegt. Warum er jedoch gerade für diese Söldner eine Vorliebe hatte und ihnen mit der Darstellung ihres Hutes über seinem Signet ein besonderes Vermächtnis im Münster setzte, ist unbekannt.

Es finden sich innerhalb der Ornamente und des Kugelfrieses einige, wenn auch kleine Details, die man mit Recht als sehr private Zutaten oder Vermächtnisse der Maler ansehen kann. Im Kugelfries gibt es insgesamt drei «explodierende» Kugeln, und an einer anderen Stelle setzte ein Maler ein rechteckiges Ornament in der Form einer Schablone auf die Blütenspitze. Sehr prominent befindet sich an einer Ornamentspitze ein gemaltes Symbol, ganz ähnlich einem «Steinmetzzeichen». Es könnte sich dabei

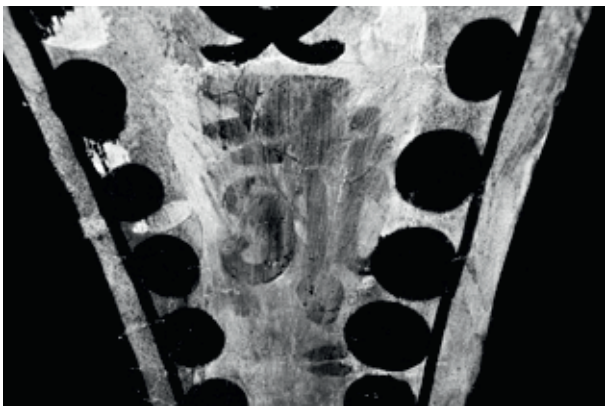

Abb. 7 Pentimento, großes bisher unbekanntes Symbol oder Zeichen, das unmittelbar nach dem Auftrag mit Kalk überstrichen wurde. Hier in einer überkontrastierten Aufnahme nach Anfeuchtung der Oberfläche mit Wasser (© Berner Münster Stiftung Bern).

aber auch um das Zeichen eines Malers oder Kupferstechers handeln.

Auf der von Niklaus Manuel signierten Kappe mit Stradiotenhut gibt es ein Pentimento[4]. Unter einer eilig aufgestrichen Kalkfarbe ist ein großes, mit kräftigen Pinselstrichen aufgemaltes Zeichen zu erahnen, das fast den gesamten unteren Zwickel einnimmt. Durch das Anfeuchten der Kalkschicht liess sich das Zeichen sichtbar machen und fotografieren. Nach der Fotobearbeitung war es deutlich erkennbar. Die dicken schwarzen Striche erinnern im ersten Moment an ein Gesicht, sie könnten aber genauso gut Teil eines Monogrammes, eines beliebten Alltagssymbols oder Ähnlichem sein (Abb. 7).

Dieses Zeichen, welches genau an der Kappe angebracht wurde, die von Niklaus Manuel in besonderer Weise signiert war, lässt viel Spielraum für Hypothesen. Vielleicht ist es ein ganz spezielles Zeugnis dafür, dass ein anderer Maler ebenfalls sein Zeichen hinterlassen wollte; und dass er das genau an dieser Stelle tut, könnte vermuten lassen, dass er an den Arbeiten vielleicht einen grossen Anteil hatte, sich vielleicht auch nicht gewürdigt fühlte, – wir werden es nie erfahren.

DIE MAURESKENMALEREIEN IM VERGLEICH

1517 wird der Chor des Berner Münsters fertig gestellt. Wie ging es danach weiter?

Offensichtlich machte sich ein Maler, der am Chor mitgearbeitet hatte, auf den Weg, um seine Kunst weiterzutragen.

Sein Weg führte ihn wohl zuerst nach Zofingen. Dort war an der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Pfarrkirche der infolge eines Brandschadens baufällige Chor 1518 abgebrochen worden. Der neu erbaute Chor wurde 1520, nur drei Jahre nach dem Berner Chor, geweiht.

Vergleicht man die bei einer Restaurierung 1979 wieder endeckten, schwarzen Zwickelmalereien mit denen von Bern, so fällt eine verblüffende Ähnlichkeit auf. Vor allem das immer wiederkehrende kleine Detail einer Blüte lässt

4. Pentimento: eine Ergänzung oder Änderung durch den Maler selbst.

Abb. 8 Chorgewölbe der reformierten Stadtpfarrkirche von Zofingen mit Maureskenmalereien in gleicher Weise wie in Bern (© Nick Brändli Zürich)

sich sowohl in Bern als auch in Zofingen nachweisen (Abb. 8).

Nur wenig später, kurz nach 1520, wurde auch der Chor der reformierten Kirche im aargauischen Uerkheim neu ausgemalt. Auch diese Malereien sind mit denen von Bern in einzigartiger Weise vergleichbar. Sie wurden 1994 bei einer Restaurierung wiederentdeckt und freigelegt. Zofingen und Uerkheim waren im 16. Jahrhundert bernisch. Beide Orte liegen nur acht Kilometer auseinander und nur etwa 60 Kilometer entfernt von Bern.

Es ist daher mehr als wahrscheinlich, dass sich einer der Berner Maler gleich im Anschluss an die Ausmalung des Münster Chors auf den Weg machte, seine Kunst weiter zu tragen und die beiden Chorgewölbe auszumalen. Um wen es sich dabei handelte, vielleicht um Niklaus Manuel selbst, ist unbekannt. Die Quellen beider Kirchen wurden daraufhin noch nicht ausgewertet, und so besteht die Chance, in den nächsten Jahren noch mehr über den Maler von Bern zu erfahren, der nach Zofingen und Uerkheim ging.

Bei aller stilistischen Übereinstimmung der Ausmalungen von Bern, Zofingen und Uerkheim gibt es jedoch auch Unterschiede. Am augenfälligsten ist, dass in beiden nachfolgend ausgemalten Kirchen nur eine Handschrift ausgemacht werden kann.

Die Ornamente sind in der Qualität und Art der Gestaltung gleich, es fehlen in beiden Kirchen die grossen stilistischen und qualitativen Unterschiede wie sie in Bern zu finden sind. Zudem werden in Bern die Ornamente um die Rippenkreuzungspunkte mit den Schlussstein-Büsten eher etwas willkürlich platziert. In Zofingen und Uerkheim findet sich dagegen noch die eher in der Spätgotik beliebte Dekorationsform der Manschette. Auf den etwas antiquierten Kugelfries, wie er in Bern zu finden ist, wurde dagegen in beiden Kirche bereits verzichtet.

RESTAURIERUNGSGESCHICHTE

Aussergewöhnlich am Chorgewölbe von Bern ist seine Restaurierungsgeschichte. Das Gewölbe blieb praktisch 400 Jahre unangetastet, sieht man von den wenigen Maßnahmen ab, die sich im 18. und 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Schließung der Arkaden, der Aufstockung des Lettners und dessen kompletten Abbruch von 1864 vor allem auf die Wandbereiche beziehen. Erst 400 Jahre nach der Fertigstellung wird von 1909 bis 1910 das erste Mal ein Gerüst bis in das Gewölbe hinauf aufgestellt. Die Maßnahmen, die zu dem Zeitpunkt geplant waren, betrafen jedoch nicht in erster Linie die Kappenausmalung oder die Fassung der Schlussstein-Büsten sondern vor allem die Gewölbestatik. Die Restaurierung der Steine und der Ausmalung war eine eher nachgeordnete Maßnahme. Über sie wurde im Jahresbericht von 1910[5] ausführlich berichtet.

5. *Der Münsterausbau in Bern*, XXIII. Jahresbericht der Hauptversammlung des Münsterbauvereins vom 7. Oktober 1910 (unveröffentlicht, Archiv Berner Münster Stiftung).

Der Höhepunkt der Arbeit war die Wiederentdeckung der Bauinschrift an der Chorbogenwand und deren Restaurierung oder besser Rekonstruktion. Die übrigen Maßnahmen beschränken sich auf eine relativ grobe Reinigung, auf das Schließen einiger weniger Risse mit einem sehr guten Kalkmörtel und auf die Neufassung der Rippen in einem kräftigen Caput mortuum. Die Mauresken wurden an wenigen Stellen retuschiert. Diese Retuschen sind unter UV-Licht gut sichtbar, so dass ihr Umfang gut bestimmt werden konnte. Bei der Verifizierung von Original und Retusche erwiesen sich auch die 1910 vom Landesmuseum in Zürich angefertigten Dokumentationsaufnahmen als überaus wertvoll. Sie zeigen den Bestand der Schlussstein-Büsten und den zweier Kappen vor der Retusche.

Bei der erneuten Restaurierung von 2014-2017 konnten alle die speziellen technologischen Prozesse der Entstehung des Gewölbes und seiner Malereien durch ein Team von Restauratoren eingehend untersucht, dokumentiert und durch wenige Maßnahmen bewahrt werden. Gleichzeit blieb die unabwendbare Alterung aller Materialien als Zeitzeugnis in ihrer einzigartigen Art erhalten.[6]

6. Im Restauratoren-Team arbeiteten neben der Verfasserin (Fachbauleitung) die Restauratorinnen Reginé Saucy und Rowena Pasche, beide angestellt bei der Berner Bauhütte, geleitet von Hüttenmeister Peter Völkle. Unterstützung fanden die Arbeiten durch weitere Mitarbeiter der Bauhütte. Finanziell getragen wurde das gesamte Projekt durch die Berner Münsterstiftung, vertreten durch das Baukollegium. Die Gesamtleitung oblag den Münsterarchitekten Hermann Häberli und Annette Loeffel.

Pour citer cet article :
Cornelia Marinowitz, « Das Chorgewölbe im Berner Münster und seine Maureskenmalerei – Ein Zeugnis für Dekorationsmalereien der Frührenaissance », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 211-217.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/cornelia_marinowitz/.

Commentaires des visites

Kommentare zu den Besichtigungen

Accueil à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg

Begrüßung durch Pastor Philippe Eber in der Kirche Jung St. Peter in Straßburg

Pasteur Philippe Eber

Paroisse Saint-Pierre-le-Jeune

Fig. 1. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. La nef vers l'ouest (© Seppia, 2013).

Fig. 2. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-jeune. Bas-côté nord, enfeu. Superposition des couches gothique et néogothique (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

Je suis très heureux de pouvoir vous accueillir en l'église collégiale Saint-Pierre-le-Jeune pour le début du colloque international portant sur la *Peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur*.

L'église collégiale Saint-Pierre-le-Jeune illustre singulièrement l'intitulé de ce colloque (fig. 1). En effet, ses murs sont couverts de nombreuses peintures murales dont certaines remontent au Moyen Âge. Elles furent restaurées ou réinterprétées, complétées ou inventées lors de la dernière grande campagne de restauration entreprise par Carl Schäfer (1844-1908) à la fin du XIXe et au début du XXe siècle (fig. 2).

Ces peintures qui nécessitent aujourd'hui une importante restauration semblent déjà avoir posé problème, notamment à la fin du Moyen Âge. En effet, le chanoine Thomas Wolf[1] consacra vers 1500 une partie de sa fortune pour restaurer certaines de celles du cloître de la collégiale.

L'état de délabrement des peintures de l'église étonne les nombreux visiteurs et les spécialistes qui se succèdent, d'autant plus que dans cet édifice emblématique de la ville de Strasbourg ont survécu, à côté de ces peintures murales, un jubé et un cloître.

Les désordres qui minent aujourd'hui la pérennité de ces peintures ont des origines diverses :

– les remontées capillaires dans les murs
– le déferlement du toit des eaux pluviales sur un trottoir en piteux état et dans le cloître situé au nord de l'édifice
– le drainage déficient de la place Saint-Pierre-le-Jeune
– le salage en hiver des rues adjacentes et de la place de l'église
– la pose il y a quelques dizaines d'années de radiateurs sur les murs de l'édifice (fig. 3)
– la sécheresse consécutive aux récentes canicules qui se multiplient.

1. « Thomas Wolf der Ält., Kanonikus der 3 Stifte alt- u. Jung St. Peter u. St. Thomas, ließ um 1500 den Kreuzgang von Jung St. Peter wiederherstellen u. mit Wandmalereien versehen », dans Médard Barth, *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, Bruxelles, Éditions Culture et Civilisation, 1980, col. 1403. Sur Thomas Wolf, voir Charles Schmidt, *Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle*, t. II, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1879, p. 58-86 et plus particulièrement p. 59.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 221-223

Fig. 3. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-jeune. Bas-côté sud, mur sud. Disparition presque complète de la Généalogie du Christ (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

Fig. 4. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-jeune. Bras nord du transept, essai de restauration des peintures du mur sud : Judith devant la porte de Béthulie (© Anne Vuillemard-Jenn, 2014).

Fig. 5. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-jeune. Ouverture du colloque le 2 octobre 2019 (© Sylvie Decottignies).

Une restauration ambitieuse a été entamée en 2013, sous la direction de Pierre-Yves Caillault, Architecte en chef des Monuments historiques. Elle a notamment permis d'étudier, grâce à l'expertise de Matei Lazarescu, l'état des peintures et de stabiliser momentanément les dégradations (fig. 4). En quelques endroits aussi, les restaurateurs ont opéré des essais de remplacement des enduits à la chaux pour pouvoir ainsi observer leur pérennité. Cette restauration a subitement été interrompue par l'arrêt du financement du Conseil départemental du Bas-Rhin, l'un des quatre grands financeurs du projet de restauration.

En 2019, la Collectivité européenne d'Alsace, qui a succédé au Conseil départemental du Bas-Rhin, a eu l'initiative de relancer le projet de restauration de la collégiale. Malheureusement, sa poursuite a été perturbée en 2020-2021 par la pandémie.

À la suite de plusieurs réunions entre la DRAC, la Collectivité européenne d'Alsace, la Ville de Strasbourg et la paroisse, la maîtrise d'ouvrage a été confiée à la Ville. Les services de cette dernière ont repris l'ensemble du dossier et projettent pour le mois de septembre 2022 de lancer les différentes consultations nécessaires. Il semble donc envisageable d'espérer l'ouverture du chantier de restauration pour 2024.

La paroisse et la ville de Strasbourg partagent la propriété de l'édifice. La paroisse protestante est aussi l'heureuse affectataire de ce lieu emblématique. Elle s'engage sans relâche à faire connaître l'édifice à travers des visites guidées, plus de 70 en 2018, et tout au long de l'année par l'ouverture de l'église aux nombreux visiteurs. Nous en accueillons chaque année entre 80 000 et 100 000. Par les fréquentes visites guidées générales et thématiques, la paroisse met tout en œuvre pour faire connaître les peintures et la théologie qu'elles reflètent, les restaurations successives, mais aussi la spiritualité du Moyen Âge et de la Réforme protestante qui habitent ce lieu unique de la ville et de la région.

L'église collégiale est assurément une charge immense pour une paroisse comme la nôtre, mais elle constitue aussi un témoignage extraordinaire de la foi et la culture des bâtisseurs et de tous ceux qui ont marqué l'histoire de la ville et de Saint-Pierre-le-Jeune. Elle est aussi une chance pour tous ceux qui désirent approfondir leur connaissance du Moyen Âge, de la Réforme protestante, ou de l'annexion de Strasbourg par le roi Louis XIV. L'édifice, ayant servi durant plus de deux siècles aux catholiques et aux protestants, permet à travers l'architecture de découvrir leurs convergences et leurs différences.

La restauration entreprise par Carl Schäfer, qui ressemble beaucoup à celles menées par Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), souligne toutes ces facettes et entraîne le visiteur à découvrir, malgré toutes les différences architecturales qui y cohabitent, une grande harmonie.

Enfin, alors que l'image tient dans la société actuelle une place tellement importante, l'église collégiale Saint-Pierre-

le-Jeune, m'apparaît comme un témoignage architectural et spirituel hors du commun !

Permettez-moi de vous redire ma joie de pouvoir vous accueillir ici à Saint-Pierre-le-Jeune (fig. 5) et de conclure avec ces quelques mots que j'emprunte au philosophe Henri Bergson qui disait : *C'est la grâce qui se lit à travers la beauté et c'est la bonté qui transparaît sous la grâce. Car la bonté, c'est la générosité infinie d'un principe (de vie) qui se donne. Ces deux sens du mot grâce n'en font qu'un*[2] !

2. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Pour citer cet article :
Pasteur Philippe Eber, « Accueil à Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg - Begrüßung durch Pastor Philippe Eber in der Kirche Jung St. Peter in Straßburg », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 221-223. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/philippe_eber/.

Peintures murales et polychromies de l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg

Anne Vuillemard-Jenn
Docteur en histoire de l'art et membre du GRPM

Résumé : Entre 1897 et 1904, l'allemand Carl Schäfer a profondément modifié l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, tant architecturalement que picturalement. Son décor néogothique, fortement décrié par ses contemporains, permet pourtant de mieux connaître la polychromie médiévale l'ayant inspiré. Lors de son intervention, de nombreuses peintures historiées gothiques ont également été relevées avant d'être restaurées ou entièrement repeintes, parfois loin de leur emplacement d'origine. La plupart des peintures dégagées datant du XIVe siècle, l'architecte a puisé dans le célèbre *Codex Manesse* pour compléter les parties manquantes. La restauration à venir permettra de mieux comprendre les méthodes de restauration de Carl Schäfer et d'évaluer l'importance des vestiges médiévaux conservés sous la couche néogothique.

Die Wandmalereien und Polychromien der Jung St. Peter-Kirche in Straßburg

Zusammenfassung: Zwischen 1897 und 1904 wurde die Kirche Jung St. Peter in Straßburg von dem Deutschen Carl Schäfer sowohl architektonisch als auch malerisch tiefgreifend verändert. Seine neogotische Ausmalung, die stark von seinen Zeitgenossen kritisiert wurde, verhilft uns jedoch zu einer besseren Kenntnis der mittelalterlichen Polychromie, die ihn inspirierte. Anlässlich seines Eingriffes wurden viele gotische Wandmalereien durch Pausen kopiert bevor sie restauriert oder neu gemalt wurden, manchmal sogar weit weg von ihrem ursprünglichen Standort. Der Architekt griff auf die berühmte Manesse-Handschrift zurück, um die Fehlstellen der freigelegten, in das 14. Jahrhundert datierenden Malereien, zu vervollständigen. Die anstehende Restaurierung wird zum besseren Verständnis der Restaurierungsmethoden von Carl Schäfer beitragen und die Bedeutung der noch vorhandenen mittelalterlichen Befunde unter der neogotischen Malschicht beurteilen.

Malgré sa richesse, en particulier pour l'histoire de la restauration, l'église Saint-Pierre-le-Jeune demeure trop peu étudiée en raison d'adjonctions néogothiques[1]. À l'exception de la tour occidentale, plus ancienne, l'édifice actuel, essentiellement construit en briques, a été érigé entre le troisième quart du XIIIe siècle et 1320 (fig. 1). Plusieurs chapelles sont venues s'y greffer aux XIVe et XVe siècles et de nombreuses peintures murales ont alors été réalisées dans l'église et le cloître. Après l'introduction de la Réforme en 1524, les murs ont été blanchis une première fois, offrant au décor peint une protection salutaire. En 1682, le chœur a été séparé de la nef par un mur afin d'être rendu au culte catholique, usage qu'il a conservé jusqu'à la construction d'une église destinée à cette paroisse. En 1894, l'édifice redevenu entièrement protestant nécessitait des travaux. Les rares photographies du XIXe siècle laissent voir le chœur clos, ainsi que des parois et des voûtes uniformément blanches. Entre 1897 et 1904, une grande restauration a été menée par Carl Schäfer (1844-1908)[2]. Elle comprenait notamment la démolition du mur de séparation, la reconstitution du cloître, de la partie supérieure du clocher, des sculptures du portail, la reconstruction de la chapelle axiale, le remplacement des vitraux détruits en 1870, la création de mobilier, la restauration des peintures et la réalisation d'une polychromie extérieure. Il s'agissait donc d'une

1. Pour les peintures figurées, voir en particulier les articles d'Albert Châtelet, « Première approche des peintures murales de Saint-Pierre-le-Jeune », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 1981, 24, p. 95-101 ; *ibidem*, « Retour sur la Navicella », *Revue d'Alsace*, 1996, 22, p. 201-208 ; *ibid.*, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Les fresques », dans *Congrès archéologique de France, Strasbourg et Basse-Alsace, 2004*, Paris, SFA, 2006, p. 227-231.

2. Wilhelm Horning, *Zur Geschichte der Restaurierung der Jung St. Peter-Stiftskirche zu Strassburg 1897-1901*, Strasbourg, 1901 ; Brigitte Kurmann-Schwarz, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Le monument gothique et ses restaurations », dans *Congrès archéologique de France, Strasbourg et Basse-Alsace, 2004*, Paris, SFA, 2006, p. 219-225.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 225-234

Fig. 1. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. La nef (© Anne Vuillemard-Jenn, 2014)

véritable œuvre d'art totale à travers cette union des arts tant prônée au XIXe siècle[3].

Professeur à la Technische Hochschule de Karlsruhe, Carl Schäfer avait été très tôt sensibilisé à l'architecture du Moyen Âge et à sa polychromie par son maître Georg Gottlob Ungewitter (1820-1864), l'un des grands représentants du néogothique germanique[4]. À Sainte-Élisabeth de Marbourg, il avait pu dès 1876 se pencher sur des vestiges de polychromie extérieure et intérieure. Une soixantaine d'articles réunis après sa mort témoignent de son intérêt pour la couleur à travers la description de peintures murales, de polychromies architecturales et des essais sur la polychromie de la sculpture et sur le vitrail[5]. À Strasbourg, ses travaux, qui ont déclenché une vive polémique, ont détourné de nombreux chercheurs d'un édifice longtemps perçu comme défiguré. Après la Deuxième Guerre mondiale, on a souvent voulu expliquer la supposée médiocrité de son intervention par son appartenance au camp ennemi, bien que Schäfer ait usé des mêmes méthodes que ses contemporains français.

La polychromie des extérieurs

L'étude des restaurations permet de faire des observations essentielles concernant la polychromie médiévale. En France comme dans l'Empire, le sujet a suscité un vif débat auquel Schäfer a pris part. À travers ses innombrables décors plus ou moins fidèles aux vestiges découverts, le XIXe siècle a su imposer un retour de la couleur dans l'architecture. Toutefois, la création d'une polychromie extérieure est demeurée rare, en particulier pour des raisons de conservation. La polychromie néogothique complète de Saint-Pierre-le-Jeune, témoignage unique en Alsace, n'en avait donc que plus de valeur. La possibilité, encore aujourd'hui, d'observer partiellement le faux appareil médiéval sur lequel s'est appuyé Schäfer en souligne le caractère précieux, tant pour notre connaissance du monument médiéval que pour l'étude des décors néogothiques. En 1898, l'architecte a donné une description précise des traces conservées avant ses travaux, et a réalisé une reconstitution aquarellée de la polychromie extérieure de la nef (fig. 2)[6]. Alors que dans les polychromies gothiques alsaciennes, les couleurs évoquant le grès rose local prédominent, à Saint-Pierre-le-Jeune, un faux appareil à fond blanc couvrait l'essentiel des murs extérieurs, offrant un édifice d'une grande clarté, comme on peut encore l'observer sur le plan-relief de 1725 conservé au Musée historique. Bien que très altéré, l'enduit médiéval était encore préservé sur de larges surfaces. Une campagne photographique de la Messbildanstalt de Berlin en 1897 permet de le constater (fig. 3)[7]. Ces clichés, conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, ont été numérisés à haute résolution. D'une qualité exceptionnelle, ils permettent d'observer la façade nord de l'édifice depuis

3. Pour l'étude des sources et des travaux, voir Anne Vuillemard-Jenn, « Entre gothique et néogothique : les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 56, 2013, p. 177-193.

4. Anne Vuillemard-Jenn, « Schäfer, Carl », dans R. Recht, J.-C. Richez, *1880-1930 Dictionnaire culturel de Strasbourg*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, p. 467.

5. Carl Schäfer, *Von deutscher Kunst*, Berlin, Ernst & Sohn, 1910.

6. Archives de la Ville et de l'Eurométrope de Strasbourg : 316MW50 https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vtad7be7b689cb8485f/daogrp/0/1

7. https://lumen.oeuvre-notre-dame.eu/document/campagne-photographique-de-la-messbildanstalt-br-messbild-anstalt-berlin/615ab28a3e-93f64eeecfc673?q=saint%20pierre%20le%20jeune&lieuRepresente%5B0%5D=Strasbourg%20-%20Saint-Pierre-le-Jeune%20%28église%20prot.%29&pos=1. Campagne photographique de la Messbildanstalt Berlin, Albrecht Meydenbauer, 1897. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame Inv. FOND_Z33_MESS_188 à Inv. FOND_Z33_MESS_194. L'une des photographies montrant le bas-côté sud et le jubé n'est pas visible en ligne.

le cloître, la façade sud, ainsi qu'une vue rapprochée de la chapelle Saint-Jean et du bras sud du transept. Si la maçonnerie de briques est à nu sur de larges surfaces, des vestiges d'enduit subsistent toutefois en de nombreux endroits. et les traces de polychromie, qu'une étude attentive permet de distinguer, correspondent à la description de Schäfer. Ils expliquent également que ce dernier n'ait pas mentionné la chapelle Saint-Jean. Alors que l'enduit paraît assez bien conservé, aucun faux joint ne peut être discerné sur cette partie de l'édifice[8]. Pour faire constater la présence de ces vestiges gothiques, Schäfer s'est fait escorter par dix personnes influentes comme l'architecte de la cathédrale ou celui de la ville. Leur description et leur localisation ont été publiées le lendemain dans la presse[9]. Selon ce document, les murs présentaient un enduit blanc dans lequel de faux joints avaient été incisés puis repassés en rouge. Ce faux appareil était ponctuellement conservé sur les murs de la nef, du transept, du chœur ainsi que dans différentes parties des combles. Sur ce fond blanc, l'encadrement des baies se détachait fortement en rouge ponctué de joints blancs, et ces pierres feintes étaient bordées d'un filet rouge plus sombre. Il en résultait des fenêtres aux piédroits harpés évoquant le grès local. Les contreforts et arcs-boutants étaient traités de façon similaire. Cette polychromie se poursuivait sur le mur oriental des bâtiments du chapitre, où un remplage feint était tracé dans le tympan aveugle d'une baie[10]. Le texte cosigné par Schäfer ne donne malheureusement aucune information sur le décor des chapelles. Cependant, dans un autre document, il affirme que celle de la Trinité, entièrement en pierres de taille, contrairement au reste de l'édifice, était couverte d'une polychromie grise à joints blancs[11]. Ses remarques soulignent bien qu'il avait conscience que la polychromie médiévale ne se limitait pas aux zones enduites, et il espérait que de nouvelles preuves seraient découvertes dans l'Empire. En se fondant sur ces vestiges, partiellement visibles sur des photographies de 1897, il a procédé à une reconstitution complète de la polychromie extérieure. Certains fragments du faux appareil médiéval ayant inspiré ce décor subsistent toujours. Au Moyen Âge, la différence de hauteur entre la toiture de la nef et celle du chœur, qui est aujourd'hui inférieure à 2 m, devait être beaucoup plus importante. Ainsi, depuis les combles du chœur, une partie du pignon oriental de la nef, autrefois à l'extérieur, permet d'étudier une surface non négligeable de l'enduit médiéval (fig. 4). Sur ce fond blanc, des incisions sont soulignées de filets rouges de 2 cm, délimitant des assises d'une quarantaine de centimètres avec des pierres feintes pouvant dépasser les 1,40 m de large. Relativement régulier, même si les joints verticaux ne sont pas parfaitement alignés une assise sur deux, ce faux appareil est interrompu par trois petites baies qui ajouraient ce pignon. La disposition sur deux niveaux de ces ouvertures et leur profil est très semblable à ce que l'on pouvait voir, avant les modifications de Schäfer, sur le pignon du bras nord du transept. La présence des baies est soulignée par la polychromie, les filets rouges se courbant pour suivre les lignes de leur encadrement. Sur ce fond très simple, dans l'angle formé par une pierre feinte, un rectangle rouge se détache. Il pourrait s'agir d'une façon de signaler l'emplacement d'un trou de boulin masqué par l'enduit, comme on peut l'observer à Saint-Quiriace de Provins[12]. Un fragment de ce décor peut également être étudié sur le contrefort sud-ouest du chœur, se dressant à l'intérieur de l'église depuis la construction des collatéraux. Sous la couche néogothique partiellement dégagée, on retrouve ce faux appareil clair sur la face ouest, tandis que la face sud et les angles sont soulignés de pierres feintes imitant le grès rouge avec des joints blancs. Encore une fois, ce vestige médiéval est conforme à la description donnée par Schäfer. Bien que sa reconstitution de la polychromie extérieure semble assez fidèle au décor médiéval, il a néanmoins pris quelques libertés (fig. 5). En effet, les chapelles du XIVe siècle, tout comme la tour, ont reçu le même faux appareil blanc alors que rien ne permet de prouver qu'il en était ainsi à l'origine. Les deux portails méridionaux, la chapelle de la Trinité de 1491 et la chapelle axiale, en revanche, ont été couverts d'un appareil imitant le grès rose avec des joints blancs bordés de filets sombres. Dans un premier temps, Schäfer avait reconstitué sur la chapelle du XVe siècle un faux appareil gris à joints blancs d'après des vestiges anciens. Pour la chapelle axiale, s'agissant d'une création néogothique, il avait opté librement pour un faux appareil à fond vert. Quelques jours plus tard, ces chapelles ont cependant été repeintes avec un faux appareil rose[13]. Après avoir tenté de respecter l'état supposé médiéval de la chapelle de la Trinité, Schäfer a donc changé d'avis au profit de l'unité du décor. Cette versatilité et sa volonté de peindre les surfaces enduites, mais également les pierres de taille, ont entraîné des réactions virulentes dans la presse contemporaine. On s'interrogeait sur le caractère définitif de ces couleurs violentes. On parlait de peintures « étranges et de mauvais goût », d'un ensemble « irréel et erroné » et on craignait que l'on finisse par repeindre la cathédrale elle-même. On affirmait qu'aucun pâtissier ne manquerait à l'avenir de faire son étude de l'église, afin de reproduire cette image en sucre[14]. Dans le débat animé sur la nécessité d'un retour de la couleur dans les édifices médiévaux, cette référence au monde des confiseurs est une charge récurrente. Les termes de fard, de masque, l'idée de souillure et de goût campagnard sont également des propos que l'on retrouve fréquemment, tant à Saint-Pierre-le-Jeune que pour de nombreux édifices ayant reçu une polychromie au cours du XIXe siècle. Même si la presse a rappelé à plusieurs reprises que Schäfer s'était inspiré d'un état médiéval, on

8. Inv. FOND_Z33_MESS_189.

9. « Gutachten über die Restaurierung St.Peter-Kirche », *Straßburger Post*, 17-02-1898.

10. Cet élément qui ne subsiste plus aujourd'hui est un point à souligner, les exemples de remplages feints étant très peu nombreux en Alsace. On peut citer les remplages dans la voûte de l'église de Wihr-en-Plaine (Hornourg-Wihr), étudiés dans ces mêmes actes.

11. Archives de la Ville et de l'Eurométrople de Strasbourg : D 4 / 2074, *Lettre de Schäfer au Maire*, 02-08-1903 : « *Die Trinitatiskapelle war ursprünglich grau gestrichen und mit weissen Fugen abgezogen, wovon zur Zeit vor der Restaurierung der Kirche sich unverkennbare Reste noch vorfanden* ».

12. Anne Vuillemard, « Les polychromies architecturales de la collégiale Saint-Quiriace de Provins », *Bulletin monumental*, 164-3, 2006, p. 271-280, et plus particulièrement à la p. 273, fig. 3. https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2006_num_164_3_1892

13. « Die Farbenkleckserei an der St Peterkirche », *Bürger Zeitung*, 01-07-1903.

14. « Der Anstrich der Jung St. Peterkirche », *Elsässer Journal*, 27-12-1897.

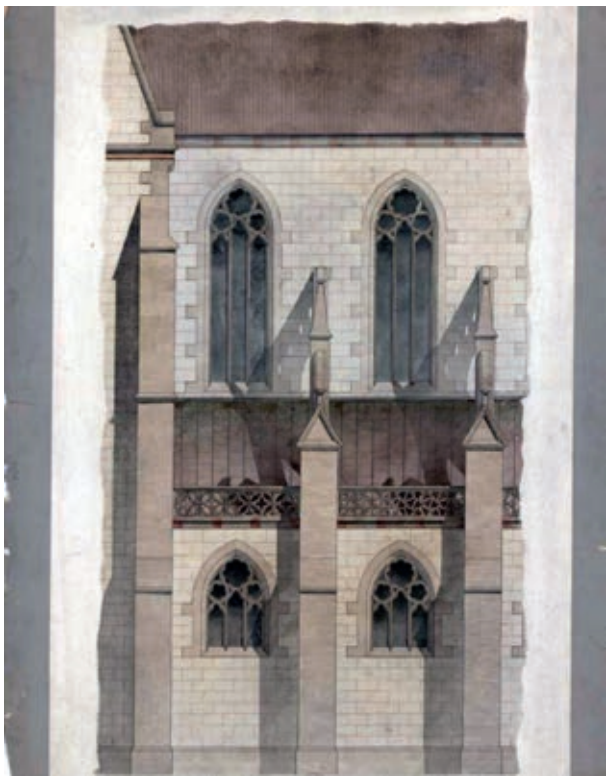

Fig. 2. C. Schäfer, Reconstitution de la polychromie extérieure, 1898. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW50

Fig. 4. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. Polychromie gothique conservée dans les combles (© Anne Vuillemard-Jenn, 2014)

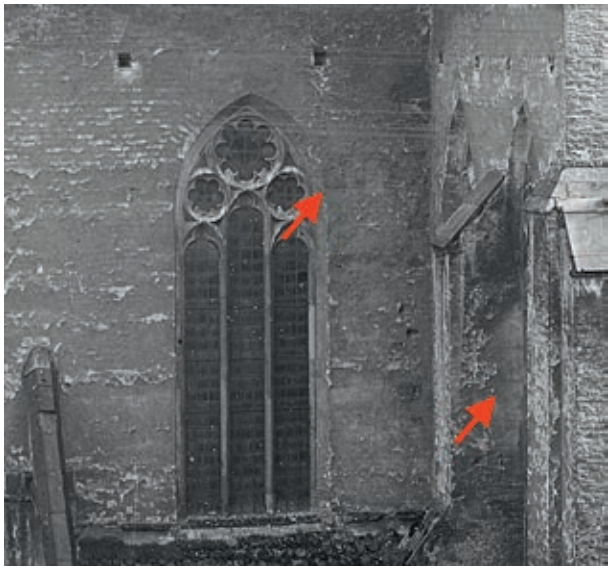

Fig. 3. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. Façade nord, détail des traces de polychromie (© Albrecht Meydenbauer, 1897. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame Inv. FOND_Z33_MESS_190)

Fig. 5. Église Saint-Pierre-le-Jeune, 1918. Carte postale Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg M.CP.000.746

peinait à admettre que l'église ait pu avoir un jour une telle apparence, et bien que beaucoup de polychromies néogothiques aient été créées à l'époque en Alsace, aucune n'a suscité un débat d'une telle violence.

Dès l'origine, cette polychromie extérieure de Schäfer a posé des problèmes de conservation. À plusieurs reprises, la dégradation de l'enduit est évoquée dans les dossiers de restauration : il est question de l'humidité, des effets du gel et de la présence importante de salpêtre. En 1913, on envisageait déjà sa réfection. Les photographies prises au cours du XXe siècle permettent de constater cette altération[15]. En 1925, l'édifice fut menacé de déclassement en raison de l'intervention de Schäfer, accusée d'avoir fait perdre son caractère ancien à l'ensemble[16]. L'année suivante, bien que l'idée eût été abandonnée, Schäfer demeurait décrié et sa nationalité ne manquait pas d'être soulignée avec insistance. La restauration des extérieurs de l'édifice a finalement été entreprise en 1967. Sur les murs, le faux appareil à fond blanc a été remplacé par l'enduit rosé actuel

15. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00096899?listResPage=2&mainSearch=%22saint-pierre-le-jeune%20strasbourg%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%223f24fa-6dc1-2ef0-0751-6f50c04d86%22.

16. MPP : 81/67/248 Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Travaux, 1925-1983. P. Boeswillwald, Rapport à la commission, 29-05-1925.

et les pierres ont été décapées. Les dossiers soulignent nettement le rejet de la polychromie néogothique. Il est question « de libérer la pierre de tous les badigeons et vieilles peintures nocives » et « de rendre aux parements leur aspect d'origine »[17]. En revanche, l'éventualité de fragments médiévaux sous-jacents ne semble jamais avoir été soulevée. Au-delà de sa détérioration, évidente et de longue date, justifiant une intervention, la polychromie a été supprimée parce qu'elle était néogothique et appliquée sur une œuvre médiévale. Mais que dire de la couleur du portail d'Erwin ? Il s'agissait pourtant de la polychromie néogothique d'une œuvre contemporaine. Bien que son état de conservation en 1967 ne soit jamais mentionné, l'étude des clichés antérieurs à cette date ne laisse pas voir d'altération semblable à celle des parements (fig. 6). Les maigres vestiges ayant résisté au décapage ont encore aujourd'hui une bonne adhérence à la pierre et se distinguent par la vivacité des couleurs. Le manque d'intérêt pour les productions néogothiques durant une grande partie du XXe siècle explique que personne ne se soit offusqué de cette disparition. Au nom du goût, on a donc détruit une partie importante d'une œuvre néogothique, dont Peter Kurmann a récemment souligné la « valeur artistique incontestable », décrivant ce portail comme « l'une des manifestations majeures de l'historicisme régnant autour de 1900 »[18]. Le XXe siècle a longtemps méprisé son prédécesseur et le refus de la polychromie n'était que l'un des aspects de cette volonté de rupture. À Saint-Pierre-le-Jeune, à travers la couche picturale, ce rejet s'est étendu tant aux parties gothiques que néogothiques. En Alsace, ce dénigrement s'est mêlé après la Deuxième Guerre mondiale à un sentiment germanophobe. Dans divers articles et dossiers de restauration, on sent que ces décors, pour la plupart réalisés après 1870 durant la période de l'annexion, ont eu à pâtir de l'origine de leurs auteurs. On rappelait volontiers que ces peintures médiocres étaient dues « aux Allemands ». L'Architecte en chef Bertrand Monnet, à qui l'on doit la disparition d'un très grand nombre de polychromies du XIXe siècle, et notamment de celles de Saint-Pierre-le-Jeune, écrivait ainsi en 1945 qu'il fallait poursuivre l'effort de ses prédécesseurs pour *dégermaniser* des monuments alsaciens « que les archéologues allemands s'étaient évertués à défigurer pour mieux se les annexer »[19]. Les polychromies alsaciennes postérieures à 1870 ne différaient pourtant guère des productions françaises contemporaines. Sans la présence de peintures figurées, les faux appareils de l'intérieur de l'édifice auraient très certainement disparu également. Seuls les doutes concernant la présence d'une couche médiévale sous-jacente ont empêché toute destruction, ce qui a bénéficié à la polychromie néogothique très largement supprimée dans les autres églises d'Alsace.

Fig. 6. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. La polychromie du portail d'Erwin : Couverture de l'ouvrage Evangelische Kirche Jung-Sankt-Peter, Strasbourg, *s.l. n. d. (autour de 1960).*

La restauration du décor peint intérieur

La polychromie

Des peintures murales historiées avaient été observées sous le badigeon dès 1876, mais la plupart d'entre elles ont été découvertes par Schäfer[20]. En effet, la campagne de photographies du Messbildanstalt de Berlin, déjà évoquée, montre qu'en 1897, au début des travaux, les murs et les voûtes étaient revêtus d'un badigeon uniformément blanc (fig. 7)[21]. Les observations de Schäfer concernant la restauration de l'intérieur sont malheureusement beaucoup moins précises que pour l'extérieur : il notait simplement la présence d'un décor semblable, mais très lacunaire en raison de décapages. Dans la nef et les bas-côtés, il a essentiellement rétabli une polychromie se limitant aux articulations, soulignées d'une couleur rose évoquant le grès avec des joints tracés en blanc. Sur les murs du chœur, il a repris le décor observé à l'extérieur avec un faux appareil à fond blanc et des joints rouges. Le riche fonds de dessins comportant des relevés et des projets de Schäfer pallie quelque peu la faiblesse des textes[22]. Comme pour les peintures historiées parmi

17. Archives départementales du Bas-Rhin : 1128w201 n° 166, Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Remise en état extérieure, 1967-1971.

18. Peter Kurmann, « 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, Strasbourg et Basse-Alsace, 2004*, Paris, SFA, 2006, p. 233-243.

19. Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003, p. 371-372.

20. Wilhelm Horning, « Geschichtlich-erbaulicher Gang durch das Innere der Jung St. Peterkirche vor ihrer Restaurierung », *Monatsblatt für Christen unveränderter Augsburger Konfession in Elsass-Lothringen*, IX, 10, 01-10-1894, p. 213-217.

21. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame : Inv. FOND_Z33_MESS_191 à FOND_Z33_MESS_194.

22. Aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, la série 316MW Plans, dessins et photographies du service de l'Architecture contient de très nombreux documents relatifs à ce chantier de restauration. https://archives.strasbourg.eu/archives/archives/

lesquelles certaines scènes ont été sensiblement modifiées ou reproduites à distance de leur emplacement original, la polychromie gothique semble avoir été rétablie avec une certaine liberté (fig. 1). Les enduits ayant été en grande partie refaits autour de 1900, la couche picturale gothique ne subsiste que ponctuellement. Les travaux à venir apporteront une vision beaucoup plus complète des peintures ayant précédé le décor néogothique, on peut toutefois faire quelques observations. Certains relevés attestent que, dans la nef et les bas-côtés, Schäfer a repris assez fidèlement les motifs végétaux des voûtes, mais également la polychromie des clefs et des amorces des ogives[23]. D'autre part, les derniers sondages ont confirmé que la couleur rose ponctuée de joints blancs des articulations avait été précédée de plusieurs états successifs semblables

[24]. Dans le chœur, la polychromie actuelle est assez proche du décor médiéval à fond blanc des extérieurs, mais la dépose récente d'un panneau des lambris n'a pas permis de la comparer avec des vestiges gothiques, puisque seule une couche de bitume a pu être observée. Sur les nervures, qui se détachent avec une alternance de rose et de gris, on peut se demander s'il s'agit d'une véritable restauration ou si Schäfer n'a pas transposé la polychromie relevée au rez-de-chaussée de la tour, comme il a pu le faire pour les peintures figurées (fig. 8)[25]. En effet, cet espace étant devenu un débarras, Schäfer a réutilisé ailleurs certaines parties d'un décor important, mais mal conservé. Ainsi, le Tétramorphe de la voûte a été reproduit dans la chapelle Saint-Nicolas, mais la bichromie des nervures n'y a pas été copiée. Quant aux peintures altérées des murs, qui comprenaient l'intéressante polychromie d'un arc, elles ont tout simplement disparu. Pour la chapelle Saint-Jean, un relevé indique la présence de fleurettes et d'une étoile dont l'absence de localisation laisse supposer un état très lacunaire[26]. Aujourd'hui, les murs et la voûte sont pourtant entièrement couverts d'un faux appareil rose à doubles joints noirs et blancs, d'un type fréquent en Alsace à l'époque gothique et repris également par Schäfer dans d'autres parties de l'édifice. Ce décor ne ressemble pas aux polychromies néogothiques alsaciennes, souvent à fond blanc et assez stéréotypées[27]. Il se rapproche bien davantage des décors médiévaux, mais il n'en a que l'apparence, la datation de l'enduit autour de 1900 ne faisant aucun doute. Enfin, Schäfer ne précise pas si le faux appareil gris à joints blancs observé sur les pierres de taille à l'extérieur

Fig. 7. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. La nef vue depuis l'est (© Albrecht Meydenbauer, 1897. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame Inv. FOND_Z33_MESS_193).

Fig. 8. Relevé des peintures de la Grabkapelle*, autour de 1898. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW45.*

de la chapelle de la Trinité se poursuivait à l'intérieur. Il n'en existe aucun relevé, mais une des photographies de 1897 permet de distinguer sur un fond sombre des filets blancs qui paraissent être tracés, la plupart du temps, sur les joints véritables[28]. Cette sobriété, dont on ne peut néanmoins prouver qu'elle remonte à la construction de la chapelle en 1491, ne correspond nullement au parti adopté par Schäfer. En effet, en accord avec la nef, les articulations ont été soulignées de rose alors que des niches au remplage délicat et des tentures ont été tracées sur les murs. Avec son pavement émaillé, ses statues polychromées et son décor peint, cette chapelle est devenue un écrin délicat, sans doute fort éloigné de son apparence initiale. On observe ainsi qu'à l'intérieur, la fidélité de Schäfer à la polychromie médiévale est loin d'avoir été systématique. Si l'enduit médiéval subsiste rarement, en revanche, sur les parties en pierres de taille comme les nervures ou le

fonds/FRAMC67482_0076_316MW/inventaire/n:201/view:all/page:2/pagination:20?RECH_S=316+MW&RECH_eadid=FRAMC67482_0076_316MW&type=inventaire. Certains relevés des peintures murales ont été publiés : Hans Zumstein, « Die Zeichnungen nach den um 1900 freigelegten Originalmalereien der Jung-Sankt-Peter-Kirche », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 39, 1996, p. 109-120.

23. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, 316MW37 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta7d7ee36639ddf6ac/daogrp/0/1 ; 316MW42 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta2d914ab3569c20b7/daogrp/0/1 ; 316MW77 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta3ddc701f371c4d10/daogrp/0/1.

24. DRAC Grand Est, CRMH : Matei Lazarescu, *Étude de l'état du décor peint. Rapport 1, février 2013 et entretien avec M. Lazarescu, mars 2013.*

25. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW45 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta01e5c6493e973372/daogrp/0/1.

26. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW35 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vtaa1044422cf51ba87/daogrp/0/1.

27. Vuillemard, *op. cit.*, 2003, p. 341-368.

28. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame Inv. FOND_Z33_MESS_191 https://lumen.oeuvre-notre-dame.eu/document/campagne-photographique-de-la-messbildanstalt-br-messbild-anstalt-berlin/615ab43f3e-93f64eeecfc6c4?q=saint-pierre-le-jeune%20strasbourg%20messbild-&pos=252.

Fig. 9. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. La Navicella*, mur occidental de nef (© Seppia, 2015).*

jubé, les sondages laissent espérer la possibilité d'acquérir une connaissance plus approfondie du décor gothique.

La Navicella

Pour mieux comprendre cette restauration historiciste, les peintures figurées doivent également être évoquées. La plus célèbre et la plus grande d'entre elles prend place sur le mur occidental de la nef, occupant tout l'espace défini par l'arc formeret. Inspirée de la mosaïque de l'atrium de Saint-Pierre de Rome, à laquelle elle emprunte son nom de *Navicella*, elle laisse voir saint Pierre marchant sur les eaux à l'appel du Christ (fig. 9). De format rectangulaire et réalisée d'après un carton de Giotto, l'œuvre italienne a très vite connu un grand succès. Déposée après la destruction de l'atrium, déplacée à plusieurs reprises et lourdement restaurée, elle ne permet plus de reconnaître le style du maître mais de nombreuses répliques ont été faites auparavant, parmi lesquelles celle de Saint-Pierre-le-Jeune au XIVe siècle. Le relevé de Schäfer des vestiges médiévaux montre un bateau très proche de la version giottesque (fig. 10)[29]. Il semble toutefois que la base n'était pas conservée, les flots n'apparaissant pas sur le dessin. La partie supérieure devait être également lacunaire, la présence des vents et surtout des évangélistes, attestée par le modèle romain, se devinant difficilement. Schäfer a néanmoins suivi la composition générale[30]. Comme sur les autres copies de la *Navicella*, on peut noter la surprise

Fig. 10. Relevé de la Navicella. *Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW40.*

de l'apôtre à la proue du bateau, le visage partiellement masqué par son manteau d'un second et un troisième tirant sur le cordage. En revanche, la rame que tenait à la main l'apôtre placé à la poupe, pourtant observée par Schäfer, a été remplacée par un gouvernail. Les évangélistes, très altérés, n'ont pas été reconstitués. Quant aux vents, ils ont été traités comme des démons médiévaux, très éloignés de l'œuvre italienne. Il semble que Schäfer se soit servi d'un démon aux mêmes pattes animales, relevé plus bas sur ce mur et issu d'un Jugement dernier[31]. Comme il l'a fait pour de nombreuses peintures, Schäfer a complété les parties manquantes en puisant dans le *Codex Manesse*, célèbre manuscrit de la première moitié du XIVe siècle[32]. En effet,

29. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW40 https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta5f9ec62a6edf2c96/daogrp/0/1.

30. On conserve l'esquisse du projet de Schäfer, Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW146 https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta0c0f2324e32809e2/daogrp/0/1.

31. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW33 : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vtacbba4f94e766950e/daogrp/0/1.

32. Bibliothèque universitaire de Heidelberg : Cod. Pal. Germ. 848. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848.

Fig. 11. Bibliothèque Universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848, f. 116v.

les flots stylisés, les poissons et les monstres marins se retrouvent dans plusieurs enluminures (fig. 11)[33]. Pour la figure du Christ, il s'est inspiré d'un folio montrant une scène galante[34]. La position du corps de la femme, les plis de son vêtement et la proximité des mains avec le second personnage sont repris avec beaucoup de similitudes. La restauration de cette œuvre, d'une importance historique remarquable, permettra de dire si des fragments de la *Navicella* médiévale subsistent sous la couche néogothique. La datation de la mosaïque d'après Giotto reste discutée mais semble située autour de 1300. La version strasbourgeoise probablement contemporaine de l'achèvement de la nef autour de 1320 en ferait l'une des plus anciennes copies.

Fig. 12. Strasbourg (67), église Saint-Pierre-le-Jeune. Le Cortège des Nations : Germania et Italia, mur occidental du bas-côté sud (© Anne Vuillemard-Jenn, 2022).

Le Cortège des Nations

Une autre peinture, entièrement néogothique, a donné lieu à de nombreuses interrogations[35]. Il s'agit du *Cortège des nations*, occupant toute la largeur du mur occidental des bas-côtés sud (fig. 12). Sur un fond bleu, treize cavalières et deux personnages à pied se dirigent vers une croix plantée sur une colline. Ces femmes couronnées, à longue chevelure, portent chacune une bannière indiquant la nation qu'elles incarnent. *Germania* chevauche en tête et derrière elle, on peut reconnaître notamment *Italia*, puis plus loin, *Gallia*, suivies d'*Anglia* ou encore *Hibernia*, la marche se terminant par *Oriens* et *Litavia*. Aucune représentation médiévale similaire n'est connue, mais Schäfer a inventé une iconographie en s'inspirant de fragments du XIVe siècle. Avant son intervention, une large ouverture donnant sur la chapelle Saint-Jean avait détruit la partie centrale de l'œuvre[36]. Un relevé montre qu'elle n'était conservée qu'aux deux extrémités avec d'un côté, deux cavaliers à proximité de la croix, et, de l'autre, la croupe d'un cheval et les deux personnages à pied (fig. 13)[37]. Sur ce document, seule une bannière est visible et ne porte aucune inscription. Schäfer a reproduit fidèlement la bordure de feuilles de vigne et l'idée de cette procession se dirigeant vers une croix. Devant celle-ci, l'inscription *O crux ave spes unica*, tirée de l'hymne *Vexilla Regis* se devinait encore. Albert Châtelet a montré qu'à l'origine, il devait s'agir d'une procession, l'une d'elles partant lors des Rameaux de la cathédrale et passant par Saint-Pierre-le-Jeune où elle faisait une station importante : à cette occasion, une adoration de la croix était accompagnée du *Vexilla Regis*. Sur la peinture gothique, la noblesse devait prendre place en tête avec les cavaliers, suivie par d'autres personnages à pied[38]. La représentation des nations est rare au Moyen Âge mais peut-être Schäfer s'est-il inspiré de l'*Évangéliaire d'Otton III* qui montre

33. Bibliothèque universitaire de Heidelberg : Cod. Pal. Germ. 848, f 116v. https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0228 ; f. 237 ; f. 302 https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0599 ; f. 319 https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0633.

34. Bibliothèque universitaire de Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848, f. 110 https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0215. Cette proximité a été soulignée en premier lieu par Werner Körte, « Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St-Peter in Strassburg) », *Oberrheinische Kunst*, 10, 1942, p. 97-104.

35. Albert Châtelet, « Une chevauchée triomphale des nations de "style gothique" », dans B. Anderes, G. Carlen, P. R. Fischer *et al.* (dir.), *Das Denkmal und die Zeit: Festschrift für Alfred A. Schmid*, Luzern, Faksimile Verlag, Edition Bel-libro, 1990, p. 227-230.

36. Cette ouverture est encore bien visible sur un plan de 1886. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW18, https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta471dd9485939d3b4/daogrp/0/1.

37. Archives de la Ville et de l'Eurométrope de Strasbourg.

38. Albert Châtelet, *op. cit.*, 2006, p. 227-231.

Fig. 13. Relevé du Cortège des Nations. *Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : 316MW34.*

Fig. 14. C. Schäfer, Esquisse pour le Cortège des Nations, s. d. (© Anne Vuillemard-Jenn, 2001).

Germania, *Gallia*, *Slavonia* et *Roma*, rendant hommage à l'empereur sous les traits de femmes couronnées. Mais ce sont certainement, avant tout, les paroles du *Vexilla Regis* qui lui ont suggéré cette iconographie. En effet, le texte évoque les étendards du Roi qui s'avancent et Dieu régnant sur les nations par le bois de la croix[39]. Il a donc fait de cette chevauchée une marche des nations menée par *Germania*. Cette allégorie est alors très appréciée, de nombreuses peintures la montrant sous les traits d'une femme couronnée triomphante[40]. Dans un projet au crayon, on constate que dans un premier temps, *Gallia* se tenait juste derrière *Germania*, avant d'être rétrogradée derrière *Italia* (fig. 14)[41]. Cette nouvelle proximité entre *Italia* et *Germania* n'est pas sans rappeler le tableau éponyme de Friedrich Overbeck[42]. Ainsi, mêlant hymne médiéval, évocation des croisades et nationalisme des années 1900,

Fig. 15. Bibliothèque Universitaire de Heidelberg : Cod. Pal. Germ. 848, f. 63 et détail du Cortège des Nations (© Anne Vuillemard-Jenn 2022).

Schäfer a créé une œuvre assez éloignée de l'originale[43]. Quant au style, celui des vestiges médiévaux n'étant plus guère identifiable, il s'est encore une fois fortement nourri du *Codex Manesse*. Il y a puisé la robe pommelée des chevaux, la crinière ondulée, le harnachement, le tapis de selle jaune à franges[44], mais aussi la forme particulière des arbres et jusqu'aux fleurettes blanches ponctuant l'herbe[45]. Un cavalier tenant une bannière l'a guidé pour ses nations[46] qui empruntent leurs traits à une femme couronnée du même manuscrit (fig. 15)[47]. Ce codex, conservé depuis le XVIIe siècle en France, était revenu en 1888 dans les collections de la Bibliothèque universitaire de Heidelberg, ville dans laquelle Schäfer a été actif. Son retour, espéré de longue date, avait été célébré comme un événement national. Comme il a pu le faire dans la sculpture du portail à travers l'évocation d'Erwin de Steinbach, par ce choix pictural, Schäfer souhaitait célébrer le génie germanique médiéval au risque de trahir l'édifice gothique.

La dernière campagne de travaux menée dans l'église en 2003-2005 a concerné le cloître dont les peintures étaient très endommagées. Les parties manquantes n'ont pas été restituées mais on conserve des relevés de l'état médiéval, ainsi que des esquisses du décor néogothique également très inspiré du *Codex Manesse*[48]. On évoquait alors l'absence de valeur archéologique de l'ensemble[49]. Moins de vingt ans plus tard, l'apport de Schäfer est au contraire considéré comme digne d'intérêt et faisant partie intégrante de l'histoire de l'édifice. Des investigations préparatoires et des travaux tests ont été entrepris, ainsi que des mesures conservatoires d'urgence sur les décors peints. Le restaurateur a pu constater des dégradations sur l'enduit et des

39. https://fr.wikipedia.org/wiki/Vexilla_Regis.

40. *Marianne et Germania 1789-1889. Un siècle de passions franco-allemandes*, catalogue de l'exposition du Musée du Petit Palais, 8 novembr e 1997-15 février 1998, Paris Musées, 1996.

41. Ce document apparaît aujourd'hui comme manquant aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg sous la cote 316MW54. Il a encore pu être photographié par l'auteur en 2001.

42. https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/friedrich-overbeck/italia-und-germania.

43. On conserve l'esquisse aquarellée de ce projet, Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : https://archives.strasbourg.eu/ark:/39332/vta5a527cec84d87f66/daogrp/0/1.

44. Bibliothèque universitaire de Heidelberg : Cod. Pal. Germ. 848. Voir notamment les folios 69r et 183v avec les chevaux et leurs cavalières : https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0133 ; https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0362.

45. *Ibidem.* Voir notamment les folios 124r et 314v pour l'herbe, et 395r pour les arbres : https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0243 ; https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0624 ; https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0785.

46. *Ibid.* Folio 122r : https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0239.

47. *Ibid.* Folio 63r : https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0121.

48. Ces emprunts au *Codex Manesse* seront présentés de façon plus développée lors du colloque de l'AMAL, *Un nouveau Moyen Âge ? Le néogothique dans le Grand Est*, Nancy, 6-8 octobre 2022 : Anne Vuillemard-Jenn, « La question du modèle : le Codex Manesse et la restauration des peintures murales de l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg ».

49. Entretien avec l'Architecte en chef D. Gaymard, 06-2003.

soulèvements de la couche picturale, une pulvérulence et des pertes de matières parfois substantielles. Les remontées capillaires importantes expliquent que les peintures les plus endommagées se trouvent dans les parties basses mais les parties hautes souffraient également d'infiltrations depuis la toiture. Le second problème était celui du chauffage qui représente un facteur d'aggravation de la dégradation du décor comme on peut le voir à proximité des radiateurs. Les travaux, qui ont été suspendus pendant plusieurs années, devraient enfin reprendre prochainement. Ils permettront certainement de rendre toute leur place aux peintures de Saint-Pierre-le-Jeune, entre gothique et néogothique.

Pour citer cet article :
Anne Vuillemard-Jenn, « Peintures murales et polychromies de l'église Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 225-234.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_peintures_strasbourg/.

Les polychromies de l'église protestante de Baldenheim et la restauration des décors peints

Anne Vuillemard-Jenn

Docteur en histoire de l'art et membre du GRPM

Résumé : L'église protestante de Baldenheim conserve trois décors peints datés des XIVe, XVe et XVIe siècles. Dans la nef, les peintures du XIVe siècle sont consacrées à la Passion du Christ, à la Vierge et à différents saints. Sur le mur oriental de la nef et dans le chœur, on peut observer des peintures réalisées autour de 1490, et qui témoignent de l'influence des gravures de Martin Schongauer. Les différents sujets représentés sont accompagnés d'une polychromie architecturale d'une qualité exceptionnelle. Après la Réforme, les peintures historiées ont été blanchies. Les lignes architecturales ont reçu une polychromie imitant le grès et des versets ont été tracés sur les murs de la nef. La dernière restauration a permis de faire coexister ces différents décors.

Die Polychromien der protestantischen Kirche von Baldenheim und die Restaurierung der Ausmalungen

Zusammenfassung: In der evangelischen Kirche von Baldenheim haben sich drei Ausmalungen aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert erhalten. Im Kirchenschiff befinden sich Szenen der Passion Christi, des Marienlebens sowie Darstellungen von Heiligen. Die Wandmalereien an der Ostwand des Schiffs sowie im Chorraum wurden um 1490 ausgeführt und zeigen deutlich Bezüge zu Martin Schongauers Grafiken. Eine ihnen zughörende Architekturfassung ist von außergewöhnlicher Qualität. Nach Einführung der Reformation wurden die figürlichen Malereien übertüncht. Die Architekturoberflächen erhielten eine Sandstein imitierende Polychromie und auf die Wände des Langhauses wurden Bibelverse gemalt. Die letzte Restaurierung ermöglichte es die drei verschiedenen Ausmalungen nebeneinander zu erhalten.

À proximité de Sélestat, le village de Baldenheim abrite dans son église protestante un ensemble de décors peints de grande qualité. Trois campagnes picturales appartenant au XIVe, au XVe et au XVIe siècle peuvent être mises en évidence. Les deux premiers décors comprennent des peintures historiées, tandis que le plus récent, postérieur à la Réforme, mêle versets bibliques et peinture architectonique (fig. 1).

Fig. 1. Baldenheim (67), église protestante. La nef et le chœur, vus depuis la tribune (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

L'église de Baldenheim et la restauration du décor peint

Au cours de l'importante restauration menée en 1992-1993, les fouilles et sondages effectués ont permis une meilleure connaissance de l'édifice. La nef romane aurait été bâtie entre le 4e quart du XIIe et le début du XIIIe siècle. Dans la nef rectangulaire et plafonnée actuelle, on peut encore voir trois étroites baies romanes, ainsi que l'arc triomphal en plein cintre. Cet arc ouvrait alors sur un simple chœur de plan carré. Après un agrandissement du vaisseau vers l'ouest au XIVe siècle, la première campagne picturale a été

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 235-242

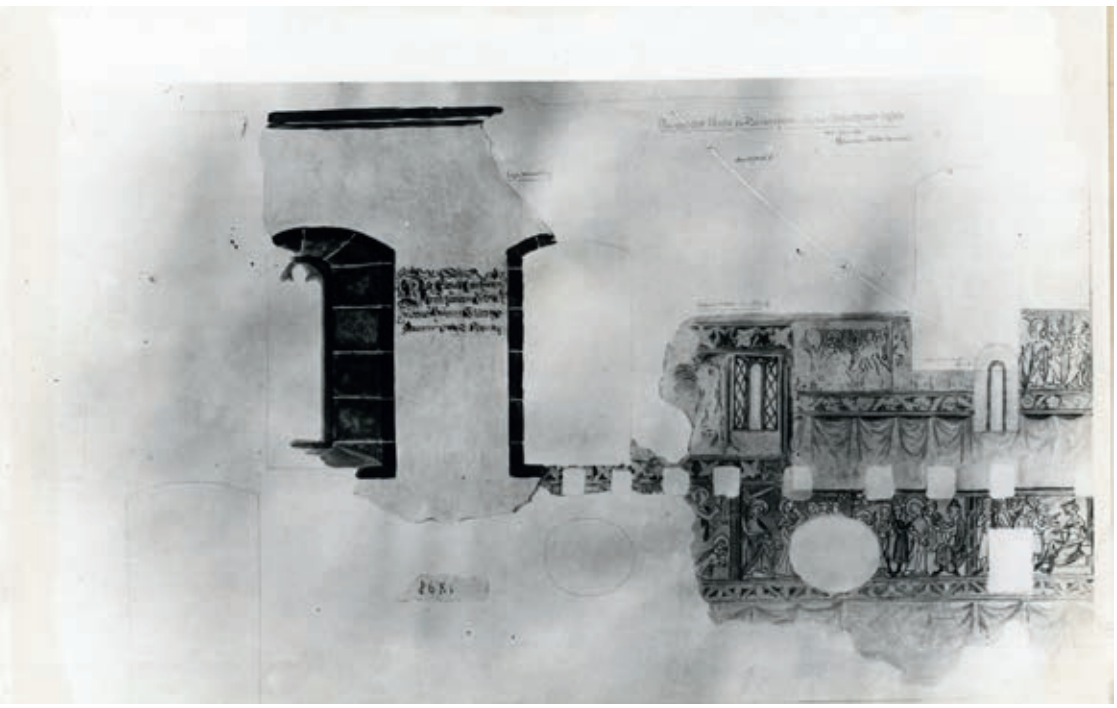

Fig. 2. Hermann Velte, relevé des peintures murales de la nef de l'église Baldenheim (© DRAC Grand Est, Denkmalarchiv, Pôle des patrimoines, cote ICO019A001_005).

réalisée sur les murs de la nef. On peut supposer que ce premier décor a été blanchi au XVe siècle, lorsque les murs de la nef ont été rehaussés d'environ deux mètres et que de nouvelles fenêtres ont été percées. Une analyse dendrochronologique a permis de dater la nouvelle charpente de 1416[1]. Durant ce même siècle, une tour clocher est accolée au sud de l'ancien chœur, et ce dernier est lui aussi reconstruit avec de plus vastes dimensions[2]. Composé d'une travée droite et d'une abside pentagonale, il est voûté d'ogives qui retombent directement dans les murs sans l'intermédiaire de consoles. Ce chœur permet d'observer un cycle peint des années 1490, daté par un millésime. En 1576, la Réforme est introduite à Baldenheim. Une tribune en L a été mise en place dans la partie occidentale de la nef, ce qui a contribué à endommager le décor peint du XIVe siècle masqué sous un badigeon. Cette intervention ayant assombri l'intérieur, les murs de la nef ont ensuite été percés d'oculi : cinq d'entre eux sont visibles sous les baies gothiques et le sixième au-dessus de la tribune du côté nord. On peut supposer que les peintures historiées de la nef et du chœur ont été blanchies à cette occasion, comme on peut l'observer dans de nombreuses églises alsaciennes, pour se conformer à l'esprit de la Réforme. Un troisième décor peint, purement ornemental, est venu les remplacer dans l'ensemble de l'édifice, mêlant tradition gothique et inspiration Renaissance. On ignore la date de sa disparition, mais dans le chœur, ce dernier décor était recouvert de six couches de badigeon avant la restauration de 1992.

En 1904, certaines peintures ont été dégagées sur les murs et la voûte du chœur, mais aucune restauration n'a été menée. Depuis 1749 et jusqu'en 1938, l'édifice était soumis au régime du *Simultaneum*, le chœur étant dévolu aux catholiques. Après cette date, l'édifice revint entièrement à la paroisse protestante. Des travaux furent entrepris dès l'année suivante : on envisageait de détruire le mur sud de la nef pour agrandir l'édifice, et lors de la dépose de la tribune, des peintures furent découvertes dans la nef. Le déclenchement de la guerre empêcha toute autre intervention, mais l'administration française affirma sa volonté de faire réaliser des relevés dès la fin du conflit. Durant la Seconde Guerre mondiale, alors que l'église servait d'écurie, l'administration allemande confia cette tâche à Hermann Velte (1883-1946) qui effectua une douzaine de relevés aquarellés en 1942 après le dégagement des peintures[3]. La même année, Velte avait également fait des relevés aux Dominicains de Colmar et de Guebwiller[4]. Ces documents permettent de voir le décor du XIVe siècle et une partie de celui du XVIe siècle (fig. 2). Ces peintures n'ont pas été restaurées, et en 1947, elles ont été recouvertes d'un badigeon, sans doute dans l'attente d'une période plus propice[5]. Auparavant, le conservateur Joseph Schlippe donna une description du décor du XIVe siècle dans la revue *Oberrheinische Kunst*, dans un article relatant plusieurs découvertes récentes de peintures murales en Alsace. Il mentionne également que le

1. Étienne Hamm, Pierre Brunel, « Observations archéologiques dans l'église historique de Baldenheim », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 17, 2004, p. 33-42.

2. *Ibidem*.

3. Joseph Schlippe, « Denkmalpflege im Elsass », *Oberrheinische Kunst*, 10, 1942, p. 183-191, et plus particulièrement p. 185. Les relevés de Velte, de grand format, sont conservés roulés et n'ont pas encore été numérisés. En revanche, il est possible de consulter des photographies en noir et blanc : DRAC Grand-Est , Denkmalarchiv, Pôle des patrimoines, ICO019A001_005 à ICO019A001_011.

4. Voir à ce sujet, dans ce volume, l'article de Jean-Luc Eichenlaub, « Des travaux réalisés sur les peintures murales en Alsace, spécialement aux Dominicains de Guebwiller, pendant la Deuxième Guerre mondiale ». https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/jean_luc_eichenlaub/

5. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM67014641?mainSearch=%22velte%22&last_view=%22list%22&idQuery=%223d0e4e1-31a3-14f1-fff2-84fab7418cd%22.

dégagement des peintures du chœur était encore en cours[6]. On peut supposer que cette intervention n'a pas été menée à son terme. En effet, en 1961, les photographies prises par Aimée Neury (1909-2006) montrent que les peintures du chœur n'étaient que partiellement visibles[7]. Alors qu'elles semblent avoir été dégagées dans certains voûtains, dans d'autres, des fragments picturaux apparaissent à peine au sein des lacunes d'un badigeon. En 1970, l'église et ses peintures ont été classées Monuments historiques, et en 1992-1993, une importante restauration d'ensemble a été réalisée[8]. Elle comprenait notamment la réfection des enduits extérieurs ainsi que le dégagement et la mise en valeur des décors peints des XIVe, XVe et XVIe siècles.

Fig. 3. Baldenheim (67), église protestante. Les peintures du XIVe siècle, scènes de la Passion du Christ, mur sud de la nef (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Fig. 4. Baldenheim (67), église protestante. La Dormition de la Vierge, angle sud-ouest de la nef (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Le décor du XIVe siècle

Dans la partie occidentale de la nef, les murs conservent des peintures murales sur les 2/3 de leur hauteur. La partie supérieure des murs, étant postérieure à cette première ornementation, n'en présente aucune trace. Les scènes se déroulent sur deux registres superposés qui sont séparés par une tenture feinte. Avec un emploi important d'ocre-rouge et d'ocre-jaune, ces peintures, des détrempes à la colle, ont été appliquées directement sur un enduit posé à la truelle sans lissage[9]. Elles sont consacrées à la Passion du Christ, à la Vierge et à différents saints (fig. 3 et 4). Lors du dégagement et de la restauration de ce décor, les relevés de Velte ont servi de guide à la restauratrice[10]. Une description de l'iconographie, s'appuyant sur les relevés de Velte, a été publiée par Marcel Haegi en 2006[11]. Ces peintures mériteraient également une étude stylistique.

Le décor de la fin du XVe siècle

Le décor de la fin du XVe siècle s'étend sur le mur oriental de la nef, sur l'arc triomphal et dans l'ensemble du chœur. Un millésime partiellement lisible, peint sur la clef de l'arc triomphal, laisse penser que ce cycle pictural a été réalisé durant la dernière décennie du XVe siècle, ce que confirme le style des peintures (fig. 1). Ce cycle se mêle à une polychromie de grande qualité. Ces peintures à la colle offrent une palette composée de bleu, de vert de cuivre, d'ocre-jaune, d'ocre-rouge, de noir violet (probablement du cinabre oxydé) et de blanc de plomb oxydé[12].

On peut se demander quelle était, à la fin du XVe siècle, l'ornementation de la nef, mais le dossier de restauration ne mentionne aucun décor contemporain dans cette partie de l'édifice. Les peintures du chœur avaient certes été partiellement observées en 1904, mais jusqu'à leur restauration de 1992, leur ampleur et leur qualité étaient demeurées inédites. Ainsi, il n'en est d'ailleurs pas fait mention dans les études du chanoine Walter (1881-1952) sur les peintures murales en Alsace, publiées entre 1932 et 1936[13]. En 1960, Aimée Neury, dans le cadre de son enquête sur les peintures murales de France, a donné une description sommaire des traces visibles dans le chœur. Elle distinguait les symboles des évangélistes, mais elle avait confondu les anges musiciens avec des anges portant des instruments de la Passion. Elle évoquait avant tout des vestiges très usés et mal dégagés, et elle ne semblait pas avoir relevé la

6. Schlippe, *op. cit.*, 1942, p. 185-186.

7. Première travée du chœur, symbole de saint Luc : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00259630?mainSearch=%22aimé%20neury%20baldenheim%22&last_view=%22list%22&idQuery=%228e8db3-cf3f-b055-1b0d-81a6123c13bc%22, voûte de l'abside : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00259631?mainSearch=%22aimé%20neury%20baldenheim%22&last_view=%22list%22&idQuery=%228e8db3-cf3f-b055-1b0d-81a6123c13bc%22.

8. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/IA67010725. Daniel Gaymard, « Église protestante de Baldenheim. La résurrection d'un décor peint à l'occasion de sa restauration », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 6, 1993, p. 45-51. Voir également DRAC Grand-Est, CRMH : *Baldenheim, église protestante. Restauration générale de l'édifice, DDOE établi par l'Architecte en chef des monuments historiques D. Gaymard*, 1993. La restauration des peintures a été faite par Marie-Lys de Castelbajac.

9. DRAC Grand Est, CRMH : *DDOE*, 1993, *Marie-Lys de Castelbajac, Église protestante de Baldenheim. Rapport général d'intervention, non paginé.*

10. *Ibidem.*

11. Marcel Haegi, « Les peintures de la nef en l'église historique de Baldenheim », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 19, 2006, p. 27-38.

12. Marie-Lys de Castelbajac, « Église protestante de Baldenheim. Les peintures sur l'arc triomphal et dans le chœur : découvertes et restaurations », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 7, 1994, p. 39-47.

13. Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1932, 11, p. 51-74, 1933, 12, p. 51-72, 1934, 13, p. 1-24, 1936, 16, p. 125-139.

Fig. 5. Baldenheim (67), église protestante. La voûte du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Fig. 6. Baldenheim (67), église protestante. La Dormition de la Vierge, mur ouest du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

polychromie architecturale[14]. Ses photographies en noir et blanc, ainsi que celles du dossier de restauration permettent de voir que murs et voûtes étaient encore partiellement couverts de badigeon et les nervures étaient peintes avec une couleur sombre (ocre-rouge ?) sur laquelle étaient tracés des joints blancs.

Lors de la restauration de 1992, après étude stratigraphique, les badigeons ont été dégagés au bistouri ou au pinceau-brosse. Les peintures du XVe siècle étaient recouvertes par le décor post-Réforme et six couches de badigeon. Des travaux de consolidation ont été effectués. Après la restitution des lacunes au *tratteggio*, les surfaces restaurées ont été fixées. Dans la nef, la mise au jour de peintures sur le mur oriental et sur l'arc triomphal a imposé de sacrifier les éléments du décor du XVIe siècle présents dans cette partie de l'édifice, après les avoir documentés[15].

Le mur oriental de la nef accueille un Jugement dernier, le Christ se tenant au-dessus de la clef de l'arc triomphal (fig. 15). Dans la voûte de la travée droite du chœur sont représentés les symboles des évangélistes, et dans celle de l'abside Dieu le Père et cinq anges musiciens. Le fond blanc des voûtains est orné de motifs floraux d'une grande variété (fig. 5). Sur les murs du chœur, dans la partie supérieure, on peut noter dans la travée droite l'Annonciation au nord,

Fig. 7. Baldenheim (67), église protestante. Angle nord-ouest du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

la Nativité, ainsi que l'Adoration des mages au sud et la Dormition de la Vierge au-dessus de l'arc triomphal (fig. 6). Dans l'abside, des prophètes prennent place au-dessus des baies. Le registre médian est consacré au Christ et au collège apostolique. Seuls huit apôtres subsistent et deux d'entre eux prennent place de part et d'autre de l'arc triomphal sur un fond orné d'un faux appareil ocre-rouge à joints blancs (fig. 7).

Le soubassement est en grande partie dévolu à la peinture décorative. Sur une couleur de fond ocre-rouge, un bandeau mouluré a été feint. Au sommet, de manière à délimiter ce niveau, deux filets de largeur différente et d'une couleur plus soutenue que le fond simulent les moulures concaves de cet élément. Juste en dessous et tout autour du chœur, des rectangles, évoquant des tentures, ont été peints en gris et vert selon une alternance régulière (fig. 7). Dans l'abside, du côté sud, une petite niche est incluse dans cette représentation. En effet, une tenture verte a cette fois été représentée entrouverte en son milieu. Aucun crochet n'ayant été indiqué, l'étoffe semble maintenue de façon tout à fait irréelle. De part et d'autre de la niche, le tissu s'enroule légèrement et laisse voir son revers (fig. 9). Les tentures du chœur sont cependant interrompues à plusieurs reprises par des éléments véritables : on peut voir, du côté sud, une niche autour de laquelle ont été peints deux anges, une autre niche, ornée d'une Crucifixion sur le mur oriental, et, enfin, un enfeu prenant place au nord. Dans ce dernier subsiste de façon très fragmentaire une Adoration des mages antérieure au reste du décor (début XVe siècle ?). Toutefois, l'encadrement de l'enfeu a été polychromé lors de la réalisation de l'ensemble du décor avec une volonté de trompe-l'œil assez abouti. Des perles se détachent sur le fond ocre-rouge avec une grande

14. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) : Aimée Neury, *Notes sur les peintures murales de France*, rapport dactylographié, Alsace, 1960, non paginé.

15. DRAC Grand Est, CRMH : *DDOE*, 1993, *op. cit.*, *Marie-Lys de Castelbajac, Rapport général d'intervention, non paginé.*

Fig. 8. Baldenheim (67), église protestante. Apôtre et faux appareil, mur ouest du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2002).

Fig. 9. Baldenheim (67), église protestante. Tenture feinte, soubassement du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2002).

attention accordée aux jeux d'ombre et de lumière pour feindre la modénature de l'arc. Sur le mur occidental, on ne trouve pas de tentures feintes, mais un fond uni, toujours dans la tonalité dominante ocre-rouge (fig. 7 et 8). Ce premier niveau est surmonté, comme nous l'avons évoqué, du faux appareil sur lequel se détachent les deux apôtres. Le bandeau mouluré feint ne se trouve ici qu'au-dessus du registre médian. Il faut noter également que la Dormition de la Vierge surmontant l'arc triomphal est une scène d'intérieur (fig. 6). On peut voir au premier plan un pavement ocre-jaune, alors que le mur de fond est occupé par un faux appareil ocre-rouge à joints blancs qui rappelle celui de dimensions beaucoup plus importantes du registre médian. Il en résulte une intéressante mise en perspective entre ces différentes représentations du mur.

Ce décor est complété par la polychromie de l'arc triomphal, des ébrasements et encadrements des baies, des nervures et de l'une des niches. Sur l'arc triomphal, côté nef comme côté chœur, de faux claveaux ont été tracés sur l'enduit et simulent l'emploi de grès rouge et de grès jaune (fig. 1, 5 et 7). On retrouve la même chose pour les baies et la niche abritant la Crucifixion. Chaque fausse pierre est séparée de l'autre par un mince faux joint blanc. Selon un rythme régulier, un claveau jaune succède à deux rouges. Sur les nervures, dont le grès véritable a lui aussi été polychromé, on ne constate pas une alternance chromatique aussi régulière mais on retrouve cette volonté d'évoquer l'emploi de grès diversement colorés. Sur l'ensemble des pierres feintes (à l'exception des assises représentées sur le mur occidental et qui font partie des peintures figurées), des veines ont été peintes avec une extrême finesse (fig. 10).

Fig. 10. Baldenheim (67), église protestante. Polychromie d'une ogive, voûte du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Elles se détachent en rouge-orangé sur le fond ocre-jaune et en rouge-brun sur le fond ocre-rouge : elles dessinent des lignes parallèles, des courbes, des cercles concentriques avec une rare recherche. Autour des clefs de voûte, les amorces

des nervures sont soulignées par des motifs végétaux sur un fond ocre-rouge dans l'abside et bleu dans la travée droite. Ces clefs, qui portent les armes des familles Rathsamhausen et alliés, sont elles aussi polychromées (fig. 5). Toutefois, il semble que les écus armoriés avaient entièrement perdu leur polychromie. Ils ont été remis en couleur suivant des modèles fournis par Marcel Haegi de Baldenheim[16].

Dans deux articles parus en 1995 et 1998, Pantxika Béguerie, puis Gebhard Klein ont montré l'influence de l'art de Martin Schongauer sur le décor historié de Baldenheim. Il est, en effet, en grande partie inspiré par ses gravures. Ces peintures ont également été comparées à celles réalisées par le maître pour la collégiale Saint-Étienne de Vieux-Brisach à partir de 1489[17]. Même s'il n'a pas été possible d'attribuer les scènes de Baldenheim à un artiste ou un atelier précis, leur grande qualité a été maintes fois soulignée, et celle-ci se retrouve dans la polychromie architecturale avec laquelle elles sont profondément liées.

Les polychromies gothiques ne sont conservées qu'en petit nombre en Alsace. Toutefois, il est manifeste que les couleurs les plus fréquemment observées reprennent les nuances du grès local avec une prédilection pour des tons rosés, orangés ou ocre-rouge. Les faux appareils tracés sur les murs ou recouvrant les articulations sont traités en aplats, avec des joints blancs se détachant sur le fond coloré. Ce dernier peut être monochrome ou feindre une alternance entre plusieurs tonalités de grès. On pourrait citer les décors de l'ancienne abbatiale de Marmoutier, de l'église de Fouday ou encore de l'ancienne église des Franciscains de Colmar[18]. Dans tous les exemples qui subsistent, sur chaque pierre feinte, la couleur de fond demeure uniforme, sans volonté de montrer des veines ou les variations chromatiques du grès bigarré. La présence de veines dans la polychromie architecturale est habituellement ce qui permet de faire allusion au marbre. En Alsace, on peut évoquer le décor de la tour de l'église de Niedermorschwihr ou encore celui, récemment dégagé, de l'église de Gueberschwihr où les caractéristiques pétrographiques du marbre sont rendues par des lignes ondoyantes. À Baldenheim, en revanche, c'est bien du grès que l'on souhaitait représenter. Cet effet illusionniste apporté par les veines peut certainement être attribué aux peintres chargés des parties historiées. Ils ont accordé la même attention à la mise en couleur des articulations qu'au reste du décor, offrant une polychromie d'une qualité singulière, et faisant de Baldenheim un exemple tout à fait unique en Alsace.

Fig. 11. Baldenheim (67), église protestante. Le décor post-Réforme, mur sud de la nef (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Le décor du XVIe siècle

Le décor du XVIe siècle, postérieur à la Réforme, est en grande partie conservé dans la nef et dans la sacristie[19]. Dans le chœur, seuls quelques éléments ont été laissés visibles lors de la restauration de 1992, à titre de témoins : ils sont inclus de façon harmonieuse dans les peintures du XVe siècle, sans en perturber la lecture. On peut voir que la polychromie composée de faux claveaux de la couche précédente a été reprise pour les baies, en élargissant légèrement le chambranle avec une couleur ocre-rouge plus uniforme. De semblables joints blancs ont été tracés, mais on peut noter l'ajout d'un filet noir délimitant l'encadrement sur le fond blanc des murs. Le même principe a été appliqué pour les nervures ou pour la niche du mur sud du chœur, agrandie au XVIe siècle. À la retombée des nervures isolées prenaient place des consoles grises au profil sinueux, dont un exemple subsiste au sud de la baie axiale (fig. 12). Les ogives accompagnées du doubleau étaient reçues par des consoles feintes beaucoup plus développées, comme on peut le voir sur le mur sud : une tête d'ange se détache au milieu de motifs d'ailes et de cuirs découpés (fig. 13).

L'accès à la chaire, placée dans la nef au sud de l'arc triomphal, se fait par un escalier situé dans le chœur. À l'instar des baies, l'encadrement de l'ouverture permettant d'y prendre place est lui aussi orné avec du grès rouge feint. On peut voir également dans l'épaisseur du mur la représentation d'un soleil entouré de l'inscription : *Deo gloria soli et benedictu sit nomen domini.* Sous la cuve de la chaire, une importante console a été simulée par des bandes ondulées en rouge et noir avec des enroulements au sommet (fig. 1).

Dans la sacristie, ce décor post-Réforme est entièrement visible et remarquablement conservé (fig. 14). Sur la voûte d'arêtes sont feintes des nervures retombant

16. *Ibidem*, D. Gaymard, *Compte-rendu de la réunion de chantier n° 35 du 05-05-1993.*

17. Pantxika Béguerie, « L'église protestante de Baldenheim. De l'influence de l'art de Martin Schongauer sur les peintures murales du chœur », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 8, 1995, p. 25-34 et Gebhard Klein, « Das Jüngste Gericht im Breisacher St. Stephansmünster und Überlegungen zu Baldenheim », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 11, 1998, p. 21-32.

18. La polychromie de l'architecture gothique en Alsace a été étudiée dans notre thèse Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003. Les exemples cités ont été publiés dans un ebook consacré à la polychromie en France et en Espagne : Anne Vuillemard-Jenn, « Église protestante, Baldenheim (Bas-Rhin, France) », « Église Saint-Matthieu (ancienne église des Franciscains), Colmar (Haut-Rhin, France) », « Ancienne abbatiale, Marmoutier (Bas-Rhin, France), dans C. Gómez Urdáñez, A. Olmo Gracia (dir.), *Corpus de revestimientos cromáticos en la Arquitectura Histórica. I. Edad Media*, 1, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, p. 10-12, 52-53, 65 et 120-121.

19. L'un des relevés de Velte laisse voir un millésime incomplet 168. (voir fig. 2 et 11). Il est difficile d'accepter une datation aussi tardive pour ces peintures. D'autre part, placé très bas sur le mur, ce millésime, maladroitement tracé, n'entretient aucun lien avec ce décor.

Fig. 12. Baldenheim (67), église protestante. Superposition des décors des xve et xvie siècles, baie axiale du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Fig. 14. Baldenheim (67), église protestante. Le décor post-Réforme de la sacristie (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

Fig. 13. Baldenheim (67), église protestante. Le décor post-Réforme, console feinte, mur sud du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

sur des consoles grises semblables à celle subsistant dans l'abside. Les encadrements des baies, niches et portes se détachent sur les murs blancs par la représentation de grès rouge bordé d'un filet noir. Cette polychromie architecturale est complétée par différents motifs de ferronnerie ou des globes.

Dans la nef, les ébrasements et les encadrements des baies ou du portail ont été entièrement peints avec cette polychromie faisant allusion au grès (fig. 11). Entre les fenêtres, des versets en lettres gothiques ont été tracés en noir. Sous le plafond, une corniche soutenue par des corbeaux a été représentée sur les murs ouest, nord et sud (elle a été supprimée sur le mur oriental lors du dégagement du Jugement dernier). Une bande noire longeant le plafond est complétée par une sorte de large damier ocre-rouge et blanc. Des joints noirs en S permettent de donner l'illusion du volume. Juste dessous, les corbeaux feints en ocre-rouge souligné de noir se présentent de profil, de manière à créer un effet perspectif. De part et d'autre du point central de chaque mur, ils montrent leur profil droit à droite et leur profil gauche à gauche.

Ce décor a, selon toute vraisemblance, masqué les peintures du xve siècle après l'introduction de la Réforme en 1576, les peintures historiées ayant été rejetées, au profit d'une ornementation plus sobre. Cependant, sa proximité avec la polychromie du xve siècle montre une influence de cette dernière. Presque entièrement restauré dans la nef et dans la sacristie, le décor du xvie siècle a dû être en grande partie supprimé dans le chœur en raison de la grande qualité des peintures sous-jacentes. Cet ensemble, mêlant polychromie et inscriptions, a été dégagé et consolidé selon les mêmes méthodes que le cycle pictural du siècle précédent. Dans la nef, le travail s'est révélé délicat, le pigment végétal employé pour les inscriptions s'étant révélé très pulvérulent et fragile. Le badigeon de fond a systématiquement été réintégré et non repassé en blanc. Les lacunes dans les inscriptions ont été complétées grâce à l'identification des textes par le pasteur de Baldenheim. Avant d'être soigneusement fixé, le décor a nécessité une restauration à l'aquarelle par glacis ou par un travail pointilliste d'un rendu proche du pigment granuleux de l'enduit d'origine sur les grandes zones lacunaires.

À Baldenheim, peintures historiées et décoratives ont donc été restaurées avec la même attention portée à l'image et à la matière. La réintégration des lacunes, perceptible à l'œil nu, montre clairement que la volonté d'éviter toute falsification peut parfaitement se combiner avec une présentation satisfaisante, tant pour le grand public que pour l'historien de l'art. Même si la grande beauté des veines tracées sur le faux grès de la fin du xve siècle est un exemple rare en Alsace, on ne peut affirmer avec certitude que ce décor aurait été restauré, et non entièrement repeint en l'absence de peintures historiées. La polychromie a été considérée dans ce cas comme faisant partie d'une œuvre d'art, ce qui impliquait une intervention plus scrupuleuse que

Fig. 15. Baldenheim (67), église protestante. Le Jugement dernier, mur oriental de la nef (© Anne Vuillemard-Jenn, 2019).

lorsqu'elle représente la seule ornementation d'un édifice. Ce lien étroit entre peinture décorative et figurée apparaît de façon très nette dans la nef de l'église de Baldenheim. En effet, le globe sur lequel reposent les pieds du Christ du Jugement dernier a été tracé sur les claveaux feints de l'arc triomphal (fig. 15). Ainsi, il était impossible de traiter différemment les peintures des parements et celles des articulations, sans rompre irrémédiablement l'unité de ce décor. Les peintures ornementales des XVe et XVIe siècles ont donc bénéficié de la présence des peintures historiées alors qu'à la même période, en Alsace et ailleurs, de nombreuses polychromies architecturales ont été restituées plutôt que restaurées.

La modeste église de Baldenheim conserve des décors peints qui sont incontestablement parmi les plus remarquables d'Alsace. Elle montre tout l'intérêt d'une étude diachronique, permettant ainsi d'observer les changements de goût, mais aussi de mettre en lumière l'influence que les différentes strates ont pu exercer les unes sur les autres.

Cet édifice permet également de s'interroger sur un rejet de la couleur qui aurait accompagné l'iconoclasme de la Réforme. À Baldenheim, si les peintures historiées ont bien été masquées, la polychromie architecturale n'a pas été proscrite pour autant : les surfaces n'ont pas été uniformément blanchies. En 1830, alors que l'intérêt pour la polychromie médiévale se faisait jour, Ludovic Vitet (1802-1873) présentait la Réforme comme l'une des causes de la disparition de la couleur dans les édifices : « Il s'est trouvé qu'à la fin du XVIe siècle, grâce au protestantisme, au pédantisme, et à bien d'autres causes, notre imagination devenant chaque jour moins vive, moins naturelle, plus terne pour ainsi dire, on se mit à blanchir ces belles églises peintes, on prit goût aux murailles et aux boiseries toutes nues, et si l'on peignit encore quelques décorations intérieures, ce ne fut plus, pour ainsi dire, qu'en miniature »[20]. Lors de l'introduction de la Réforme, il est vrai que les chroniques et les sources archivistiques relatent fréquemment le blanchiment des édifices, mais cette intervention n'était probablement pas toujours aussi extensive qu'on a voulu le croire. Les observations *in situ* montrent qu'une simple mise en teinte de la structure avec des couleurs sobres pouvait être admise à cette période. Les effets de la Réforme sur la polychromie de l'architecture restent encore très largement à définir, mais l'étude du décor peint dans les églises d'Alsace tend à prouver que ce « chromoclasme »[21] supposé n'a pas été absolu et permettait l'illusionnisme matériel.

20. Cité par Emmanuel-Eugène Viollet-le-duc, article « Restauration », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Morel, t. 8, 1967, p. 19, consultable en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XIe_au_XVIe_siècle/Restauration.

21. Michel Pastoureau, « L'église et la couleur des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 203-230 et plus particulièrement p. 226-230.

Pour citer cet article :
Anne Vuillemard-Jenn, « Les polychromies de l'église protestante de Baldenheim et la restauration des décors peints », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 235-242.
URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_polychromies_baldenheim/.

Les peintures de l'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr), de leur redécouverte à leur restauration

Anne Vuillemard-Jenn

Docteur en histoire de l'art et membre du GRPM

Résumé : Après un agrandissement à la fin du xve siècle par les Ribeaupierre, l'église de Wihr-en-Plaine a reçu au début du siècle suivant un décor peint conservé dans le chœur. Les murs sont ornés de neuf scènes tirées de la légende de sainte Marguerite, de sa rencontre avec le gouverneur romain Olibrius à son martyre. Dans la voûte, on peut observer les symboles des évangélistes ainsi que les Pères de l'Église : saint Augustin, saint Ambroise, saint Jérôme et saint Grégoire, représentés assis. Ce décor est accompagné de remplages feints d'une remarquable qualité, dans une tonalité reprenant celle du grès local. Ces peintures ont été découvertes à la fin du xixe siècle et relevées en 1900 par le peintre Carl Schilling de Fribourg-en-Brisgau.

Die Wandmalereien der St. Michael-Kirche in Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr), von ihrer Wiederentdeckung bis zu ihrer Restaurierung

Zusammenfassung: Nach der Vergrößerung am Ende des 15. Jahrhunderts durch die Herren von Ribeaupierre (Rappoltstein) erhielt die Kirche von Wihr-en-Plaine (Weier auf'm Land) im folgenden Jahrhundert eine Ausmalung im Chor. Die Wandflächen sind mit neun Bildszenen aus der Margaretenlegende, von der Begegnung der Margareta mit dem römischen Präfekten Olibrius bis zu ihrem Märtyrertod, verziert. Das Gewölbe zeigt die vier Evangelistensymbole sowie die vier Kirchenväter: die Heiligen Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregor den Großen. Umgeben werden die Figuren von gemalten besonders qualitätsvollen Scheinarchitekturen, im Farbton des lokalen Sandsteins. Diese Malereien wurden Ende des 19. Jahrhunderts freigelegt und 1900 durch den Maler Carl Schilling aus Freiburg im Breisgau durch Aquarellkopien dokumentiert.

L'église Saint-Michel

Malgré le classement dès 1898 de ses peintures murales du xvie siècle, la petite église de Wihr-en-Plaine, composée d'une courte nef plafonnée et d'un chœur de plan carré, demeure peu étudiée[1]. Les murs massifs de la tour-chœur, dans laquelle on accède par un arc triomphal en plein cintre, pourraient remonter au xive siècle. À partir de 1478, le village devint propriété des Ribeaupierre[2] qui entreprirent l'agrandissement de l'édifice, consacré à saint Michel en 1498[3]. Le portail, aux moulures accusant la fin du xve siècle et portant leurs armes aux côtés de celles des Habsbourg, témoigne de cette intervention. En outre, la nef et le chœur ont été percés de baies au remplage caractéristique du gothique tardif. Dans l'ancien chœur, une voûte d'ogives, dont les nervures retombent dans les murs par des pénétrations, a été mise en place, et les étages supérieurs de la tour ont également été remaniés autour de 1505.

La Réforme a été introduite à Wihr au milieu du xvie siècle, ce qui entraîna probablement la disparition des peintures sous un badigeon. Toutefois, après cette date, l'église n'a plus servi qu'exceptionnellement au culte qui était célébré à Horbourg. Pendant la Guerre de Trente ans, l'édifice a été affecté à des usages profanes, et il semble qu'il

1. Une première version de cet article a été publiée en 2004 : Anne Vuillemard, « Les peintures de l'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine, de leur redécouverte à leur restauration », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 17, 2004, p. 43-50. Voir également la notice de la base Mérimée : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/IA68004932, ainsi que le dossier de l'Inventaire : http://www2.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR42/im68008342/pages/im68008342_001.htm.

2. Paul Stinzi, « Des fresques peu connues à l'église de Wihr-en-Plaine », *Magazine Ringier Alsace et Moselle*, 31-12-1960.

3. Dominique Toursel-Harster, Jean-Pierre Beck, Guy Bronner, *Dictionnaire des Monuments historiques d'Alsace*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1995, p. 174-175.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 243-251

Fig. 1. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Mur ouest du chœur : sainte Marguerite dans l'huile bouillante (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

Fig. 2. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Mur ouest du chœur : sainte Marguerite et le démon (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

tombait en ruines quand la municipalité en demanda la réparation en 1739. Des travaux ont alors été effectués dans la tour[4]. Une importante restauration a ensuite été menée à la fin du XIXe siècle lors du dégagement des peintures et leur relevé par Carl Schilling (1855-1924). D'autres travaux ont eu lieu en 1933 en raison des dégâts causés deux ans plus tôt par une tempête[5] et l'ensemble du bâtiment a également eu à souffrir des combats durant la Deuxième Guerre mondiale. Enfin, la dernière rénovation concernant le décor s'est déroulée en 1979[6].

Le décor peint

Aucun décor peint ne subsiste dans la nef. En revanche, les peintures du début du XVIe siècle prennent place sur les murs et les voûtes du chœur (fig. 1 à 4). Sur une hauteur de 1m10 à 1m20, le soubassement est couvert d'un enduit moderne. Au-dessus de ce premier niveau, les murs sont subdivisés horizontalement et verticalement par des bandes ocre-rouge. À l'intérieur de ces cadres se déroulent neuf

Fig. 3. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Mur nord du chœur : la custode (© Ernest Muller).

scènes de la légende de sainte Marguerite, de sa rencontre avec le gouverneur romain Olibrius à son martyre. Sous les différents tableaux, entre les mêmes bandes colorées, on devine encore, sans pouvoir toujours les déchiffrer, des inscriptions en lettres gothiques tracées en noir sur un fond blanc, qui permettaient d'identifier les différents épisodes évoqués. Sur le fond bleu de la voûte, des nuages blancs

4. Théodore Schoell, « Le passé d'un village d'Alsace. Essai d'histoire locale », *Revue d'Alsace*, 9, 1894, p. 239-269, à la p. 254.

5. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) : 81/68/92, Horbourg-Wihr, Église de Wihr-en-Plaine. Correspondance, travaux, 1932-1977.

6. DRAC Grand Est, CRMH : dossier Antiquités et Objets d'Art, Horbourg-Wihr, Église mixte de Wihr-en-Plaine, Peintures murales, 1977-1979.

Fig. 4. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. La voûte du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

ont été peints le long des nervures. Dans chaque voûtain, on peut observer le symbole d'un évangéliste ainsi que l'un des Pères de l'Église. Saint Augustin, saint Ambroise, saint Jérôme et saint Grégoire sont représentés assis[7]. Leurs sièges reposent sur d'imposantes consoles en trompe-l'œil, d'un gris évoquant la pierre de taille, et ces supports paraissent gravés du nom des saints. Dans les écoinçons, deux petits anges musiciens émergent des nuages. Au XIXe siècle, on pouvait encore relever le millésime de 1511 sur le mur nord, datation probable des peintures[8].

Le cycle consacré à sainte Marguerite mériterait incontestablement une analyse iconographique et stylistique approfondie[9]. Les Ribeaupierre semblent avoir eu un attachement particulier pour la sainte à laquelle ils ont consacré d'autres œuvres d'art[10]. Concernant les peintures de la voûte, il apparaît évident que les symboles des évangélistes ont été inspirés par les gravures de Martin Schongauer (vers 1445-1491) les montrant isolés sur un fond neutre (fig. 8)[11]. Cette proximité est particulièrement frappante dans la figure de l'ange de saint Matthieu. En effet, on retrouve la même position du corps, ainsi que le vêtement aux plis cassés et une semblable courbe dessinée par le phylactère se déployant autour des deux bras de l'ange (fig. 4 et 14). L'aigle présenté de profil, pattes écartées et ailes rejetées en arrière dans un mouvement dynamique, permet de faire la même constatation. Tout comme le taureau dont la queue, comme dans la gravure du maître colmarien, se relève pour venir se poser sur son dos, tandis que le phylactère s'enroule de façon comparable autour de ses pattes. Enfin, le lion ouvrant la gueule et bombant le poitrail, achève de confirmer cette dette à l'égard de l'estampe. Ces similitudes montrent le rôle de la gravure de Schongauer comme diffusion de modèles. Dès les années 1490, les peintures du chœur de Baldenheim empruntaient leur iconographie et leur composition à ces mêmes sources[12]. Celles de l'église Saint-Ulrich d'Altenstadt, consacrées également aux symboles des évangélistes, permettent de faire les mêmes constatations à travers ce décor du deuxième quart du XVIe siècle. Ces peintures, dégagées et relevées par Schilling, un an à peine après celles de Wihr-en-Plaine, ont subi une très lourde restauration, achevée en 1906 alors qu'il était également chargé de la création d'un nouveau décor pour le chœur de cet édifice. Schilling avait certainement perçu, tant à Wihr qu'à Altenstadt, à quel point ces décors étaient tributaires du modèle de Schongauer, et on peut se demander dans quelle mesure il n'a pas encore accentué cette proximité, se servant des gravures pour guider sa main dans le comblement des lacunes.

La peinture ornementale

Dans le cadre de cet article, nous nous limiterons plus particulièrement à étudier le lien que la polychromie permet d'établir entre la représentation picturale et l'architecture. Les bandes ocre rouge qui, sur les murs, structurent la

7. De nombreuses églises alsaciennes ont vu leurs voûtes ornées des symboles des évangélistes à la fin du Moyen Âge. On peut notamment citer les églises protestantes de Baldenheim et Fouday, ou encore la Burnkirch d'Illfurth. Comme à Wihr-en-Plaine, dans la chapelle Saint-Michel de Kaysersberg, ils sont accompagnés des Pères de l'Église.

8. Felix Wolff, *Einrichtungen und Tätigkeit der staatlichen Denkmalpflege im Elsaß in den Jahren 1899-1909*, Strasbourg, Ludolf Beust,1909.

9. Ces peintures ont été décrites après leur découverte au XIXe siècle : Emile Alphonse Herrenschneider, *Versuch einer Ortsgeschichte von Weier auf'm Land*, Colmar, Barth, 1890. Voir également la notice sur la base Palissy : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM68008342.

10. Charles Beck, *L'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine*, Reber, 2020 et voir le site de l'association d'archéologie et d'histoire de Horbourg-Wihr https://archihw.org/eglise-st-michel.

11. Saint Matthieu https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951526h ; Saint Jean https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951529r ; Saint Luc https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951528b ; Saint Marc https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951527x.

12. Pantxika Beguerie, « L'église protestante de Baldenheim. De l'influence de l'art de Martin Schongauer sur les peintures murales du chœur », *Annuaire de la Société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 8, 1995, p. 25-34.

Fig. 5. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Les remplages feints : voûtains sud et ouest du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

composition sont complétées par d'autres bandes de la même couleur, tracées à l'emplacement des arcs formerets faisant défaut. Cette même couleur a été appliquée sur les angles formés par l'intrados de l'arc triomphal. Les encadrements des baies sont soulignés de manière similaire, et une seconde bande ocre rouge prend place au fond des ébrasements. Le remplage des baies conserve des traces d'ocre rouge, montrant que ces parties en pierre étaient traitées en accord avec le reste du décor. On peut noter sur le réseau que la couche picturale a été appliquée sur une préparation de couleur blanche. Dans chaque voûtain, à la retombée des nervures, des réseaux aux formes variées, caractéristiques du gothique tardif, ont été peints entre l'ogive et le formeret (fig. 5). Ils semblent constitués d'une seule pièce puisqu'aucun faux joint n'a été indiqué. Sur ces éléments tracés en rouge orangé, des ombres indiquées avec beaucoup de finesse en ocre rouge apportent une forte plasticité. Cet artifice et la couleur évoquant le grès local en font une représentation qui s'apparente au trompe-l'œil. L'extrême sobriété de la construction est atténuée par le recours à ces motifs ornementaux évoquant un usage plus important de la pierre de taille. D'autre part, un jeu visuel intéressant s'établit entre les remplages réels des baies et ceux, simulés, des voûtains. Bien que cet exemple soit unique dans les églises gothiques d'Alsace, à la fin du Moyen Âge, de tels remplages, véritables ou feints, se sont multipliés dans les édifices les plus simples comme les plus prestigieux[13]. Les cas les plus nombreux et les plus étonnants sont conservés en Allemagne. On pourrait citer notamment la chapelle funéraire d'Ernst von Sachsen dans la cathédrale de Magdebourg. Autour de 1495, les voûtains ont été ornés de motifs flamboyants particulièrement illusionnistes grâce à l'utilisation de camaïeux parfaitement maîtrisés[14]. Dans la chapelle castrale de Ziesar, la très large place accordée aux faux remplages donne l'impression d'une dématérialisation des voûtes et d'une modification profonde de la structure par la polychromie[15]. À Wihr-en-Plaine, la primauté revenant aux peintures figurées, la transformation de l'architecture est plus mesurée, mais ce décor demeure d'un grand intérêt.

La petite custode du mur nord du chœur est elle aussi incluse dans la représentation picturale (fig. 3). De dimensions très modestes, s'ouvrant par un simple arc en plein cintre surbaissé, elle est complétée par un décor peint. Celui-ci a été tracé sur les pierres qui la composent, mais aussi sur le mur lui-même. Par la peinture, on a tenté d'augmenter la taille de la custode. On a cherché à rendre ses formes plus proches de l'exubérance du gothique tardif par la réalisation d'une tablette feinte, surmontée d'un arc en accolade composé d'éléments végétaux et s'achevant en un fleuron. Ces motifs ornementaux sont mis sur le même plan que la scène consacrée à la Distribution de la manne dans le désert, prenant place aux côtés de la custode, soulignant ainsi son lien avec la célébration de l'Eucharistie. D'autres édifices de la région montrent que le mobilier liturgique a parfois été pris en compte par les peintres. Ainsi, à Fouday, la custode du xve siècle a été complétée par un pied de calice tracé sur le mur en ocre rouge, et très certainement contemporain des peintures figurées et la polychromie du xvie siècle. À Baldenheim, après la Réforme, c'est la cuve de la chaire qui a été dotée d'une console monumentale peinte en ocre rouge et en noir sur le mur blanc[16]. Le décor de la custode de Wihr-en-Plaine pourrait également être rapproché des arcs en accolade représentés à la fin du Moyen Âge au-dessus des portes du transept de Saint-Maurice de Soultz et de la chapelle Saint-Michel de Saverne. Dans ces trois cas, on retrouve une même tendance à la « végétalisation » de l'architecture, illustrée non pas dans la pierre, mais par le biais de la polychromie.

À Wihr-en-Plaine, certains éléments semblent postérieurs à l'ensemble du décor et pourraient dater de la fin

13. Joachim Büchner a fait d'intéressantes remarques sur la modification de l'espace par la peinture : Joachim Büchner, « Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern », *Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Forster*, Cologne, 1961, p. 184-195 et « Ast-, Laub- und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik », dans H. Sedlmayr, W. Messerer (dir.), *Festschrift Karl Oettinger*, Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg 1967, p. 265-301.

14. Roland Möller, « Illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei als Dekoration in Sakral- und Profanräumen der Spätgotik », dans U. Reupert, T. Trajkovits, W. Winfried (dir.), *Denkmalkunde und Denkmalpflege, Wissen und Wirken, Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994*, Dresde, Lipp, 1995, p. 223-239.

15. Peter Findeisen, « Zur Ausmalung der Schlosskapelle in Ziesar und der Ernstkapelle im Magdeburger Dom », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 41, 1992, p. 4-47.

16. Voir notre article dans ces actes : Anne Vuillemard-Jenn, « Les polychromies de l'église protestante de Baldenheim et la restauration des décors peints ». https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_polychromie_neogothique.

Fig. 6. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Fenêtre orientale du chœur (© Anne Vuillemard-Jenn, 2018).

du XVIe siècle. En effet, sur le fond blanc de l'embrasure des deux baies, on distingue des cornes d'abondance et des grotesques qui témoignent d'une inspiration Renaissance. Sur l'intrados de l'arc triomphal, au-dessus de deux petits vases, des motifs végétaux se détachent sur un fond vert. Ces ornements prennent place entre les bandes ocre rouge qui paraissent contemporaines du décor médiéval (fig. 6).

Les restaurations des peintures

La date à laquelle les peintures ont disparu sous un badigeon n'est pas précisément connue. La parfaite intégration dans l'ensemble du décor des motifs Renaissance de l'intrados de l'arc triomphal ou des baies, laisse penser que les peintures de 1511 étaient toujours visibles. Il serait toutefois intéressant de pratiquer des sondages sur ces parties repeintes afin de voir si des ornements plus anciens subsistent.

Dans son ouvrage de 1884, Franz Xaver Kraus (1840-1901) ne fait aucunement mention d'un décor peint dans cet édifice[17]. Plus personne ne semblait alors avoir connaissance de son existence. En 1888, la chaux recouvrant les peintures a été grattée durant vingt jours entre août et septembre par le maçon Matthias Gantz. Cette intervention, réclamée par le pasteur qui en a relaté les détails, a été effectuée sous la surveillance de l'architecte Charles Winkler (1834-1908)[18]. On ignore toutefois le nombre de couches de badigeon qui ont été enlevées, la méthode choisie, et si des décors plus récents ont été sacrifiés. Sur un cliché pris après ces travaux, on discerne des fragments de badigeon blanc subsistant sur les nervures. Ceci permet de dire que les pierres ont été également nettoyées[19]. Il est possible que des traces de couleur, semblables à celles du remplage des baies, aient disparu lors de ce débadigeonnage, mais il n'en a jamais été fait mention. On peut également envisager que la polychromie originale des ogives ait été grattée bien avant, lorsque les peintures des murs et des voûtes étaient masquées. Dans tous les cas, il serait très difficile de concevoir ce décor, incluant des formerets et des réseaux simulés, sans une mise en couleur des nervures. Actuellement, cette nudité des ogives au milieu de voûtains vivement colorées crée une rupture visuelle assez gênante.

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, des badigeons ont été appliqués à l'intérieur des édifices alsaciens. À partir de 1850, cette habitude a cédé la place à celle du grattage, permettant de dégager les pierres engluées parfois sous de très nombreuses couches étendues au fil des siècles et, dans certains cas, de remettre au jour des peintures médiévales. Ces interventions se sont succédé de façon très régulière de la cathédrale de Strasbourg en 1848 à l'église de Weiterswiller en 1906[20]. Les travaux de Wihr-en-Plaine ont donc été menés assez tardivement par rapport à l'ensemble de la région. La volonté d'entreprendre un débadigeonnage apparaît souvent dans les archives, mais malheureusement, il est plus fréquemment question du financement des travaux que de la méthode à employer. Ces dégagements ont parfois été confiés à de simples maçons, et on ne peut douter que de nombreuses peintures et polychromies aient disparu lors de grattages peu précautionneux. Lorsque des vestiges de couleurs se devinaient sous le lait de chaux, la tentation d'agir avec hâte pouvait être grande pour des personnes inexpérimentées. Ainsi, à Weiterswiller, différentes scènes ont été dégagées par le pasteur lui-même en mouillant les murs avec une pompe à sulfater les vignes[21]. En revanche, à Saint-Georges de Sélestat, en 1859, l'architecte préconisait l'usage de grattoirs et de racloirs en bois employés sur des surfaces humectées d'eau ordinaire, et il avait demandé que les éventuelles traces de peintures soient scrupuleusement conservées[22]. Pour la cathédrale de Strasbourg, l'architecte Gustave Klotz évoquait l'emploi de pinceaux en crin, de brosses en chiendent et, pour les cas les plus difficiles, de brosses et pinceaux en fil de fer. L'eau naturelle a presque toujours suffi, mais elle a pu également être remplacée par une légère dissolution de soudes d'Amérique[23].

Quelques photographies réalisées par Sailé en 1899 permettent de se pencher sur les travaux menés à Wihr-en-Plaine. Ces documents précieux, qui n'ont jamais été exploités, montrent que, dès la fin du XIXe siècle, des essais de restauration ont été faits. Sur ces clichés qui laissent voir les peintures en mauvais état de conservation, peu après leur dégagement, on peut noter que les bandes séparant les scènes avaient été grossièrement retouchées dans les parties basses. On discerne également que les deux scènes, situées de part et d'autre de l'arc triomphal, avaient subi de

17. Franz Xaver Kraus, *Kunst und Alterthum im Ober-Elsass. Beschreibende Statistik im Auftrage des kaiserlichen Ministeriums für Elsass-Lothringen*, Strasbourg, C. F. Schmidts Universitäts-Buchhandlung, Friedrich Bull, 1884, p. 691.

18. Herrenschneider, *op. cit.*, 1890, p. 54.

19. Udap du Haut-Rhin : grands formats, n° 3455, F. H. Sailé, Le mur ouest et la voûte du chœur, 1899.

20. Pour l'étude des badigeonnages, des grattages et de la restauration des polychromies aux XIXe et XXe siècles, voir notre thèse : Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003.

21. Hermann Gerst, « Weiterswiller, les peintures murales », *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs*, 47-48, 1964, p. 8-12.

22. Bibliothèque humaniste de Sélestat : Carton XX, *Ringeisen, Devis et détail estimatif, 1859.*

23. Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg : OND XIXe 150, *Lettre de Gustave Klotz au Maire de Strasbourg, 07-12-1849.*

Fig. 7. Wihr-en-Plaine (68), église Saint-Michel. Fenêtre orientale du chœur (© F. H. Sailé, 1899). Fonds Denkmalarchiv, Sailé,1899, DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines.

grossiers repeints[24] (fig. 7). Des subventions pour « rafraîchir les peintures » ont en effet été accordées entre 1897 et 1900[25].

En 1900, des relevés aquarellés des peintures ont été effectués par Carl Schilling de Fribourg-en-Brisgau (fig. 9 à 15)[26]. Sept de ces dessins sont désormais conservés aux Archives départementales du Haut-Rhin. D'après l'inventaire du fonds graphique des Monuments historiques publié par Felix Wolff en 1909, on peut déplorer la disparition de quatre autres relevés (désignés par les numéros 2945, 2946, 2947 et 2954). Sur les relevés dont nous disposons, ne figure que le mur oriental, et dans la voûte, les relevés illustrant le lion de saint Marc, l'aigle de saint Jean et saint Augustin font défaut. Les documents qui subsistent sont néanmoins d'un très grand intérêt puisqu'ils montrent les peintures

Fig. 8. Martin Schongauer, Le symbole de saint Matthieu, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951526h

Fig. 9. Carl Schilling, Relevé aquarellé de la partie gauche du mur oriental, sainte Marguerite devant l'idole (2952), 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_RAR145A001_001)

encore lacunaires[27]. On peut voir notamment que certains des remplages n'étaient que partiellement conservés, mais

24. Fonds Denkmalarchiv, Sailé, 1899, DRAC Grand Est, Pôle des patrimoines. Ancienne cote Udap du Haut-Rhin : grands formats, clichés de F. H. Sailé, n° 3519, La nef, 1890 ; n° 3453, Vue d'ensemble de l'extérieur, 1899 ; n° 3454, La voûte du chœur, 1899 ; n° 3455, Le mur ouest et la voûte du chœur, 1899 ; n° 3456 et n° 3458, Le mur est et la voûte du chœur, 1899 ; n° 3457 et n° 3459, Le chœur, 1899 ; n° 3460, Le mur ouest du chœur, 1899 ; n° 3461 et n° 3462, Le mur sud du chœur, 1899 ; n° 3463, n° 3464, n° 3465, L'intérieur de l'édifice, 1899.

25. Service régional de l'Inventaire, Strasbourg : dossier de pré-inventaire, Traduction de l'allemand, *Extrait du Bulletin central et départemental d'Alsace-Lorraine*, Strasbourg, 17-12-1898, non paginé. L'original de ce document n'a pas pu être retrouvé dans les archives.

26. Ces dessins ont été versés aux Archives départementales du Haut-Rhin. Ils sont cités dans Felix Wolff, *Verzeichnis der Zeichnungen und Abbildungen der geschichtlichen Denkmäler in Elsass-Lothringen*, Strasbourg, 1905. Schilling a réalisé des relevés dans d'autres édifices, comme pour les peintures de la voûte de l'avant-chœur de l'église d'Altenstadt. Il est également à l'origine du nouveau décor figuré de l'abside de ce même monument, et, de ceux de l'église de Saint-Hippolyte et du temple de Balbronn.

27. Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_RAR145A001_001 à FRAD068_RAR145A001_007. Nous remercions Jean-Luc Eichenlaub de nous avoir transmis ces relevés.

Fig. 10. Carl Schilling, Relevé aquarellé de la partie droite du mur oriental, la flagellation de sainte Marguerite (2953), 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_RAR145A001_002).

Fig. 11. Carl Schilling, Relevé aquarellé d'un voûtain, le taureau de saint Luc, 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_RAR145A001_003).

leurs formes ont incontestablement été respectées par la restauration. Les deux aquarelles montrant les scènes du mur oriental, sainte Marguerite devant l'idole et sa flagellation, sont particulièrement surprenantes. En effet, sous les inscriptions, Schilling a représenté une sorte de faux appareil noir avec de triples joints blancs (fig. 9). Cet élément semblait assez bien préservé sur la partie gauche du mur et presque totalement effacé à droite (fig. 10). Aucun faux appareil alsacien ne peut être comparé à ces assises feintes, ni dans leur tracé ni dans leurs couleurs. Les peintures datant du XVIe siècle, on pourrait y déceler une allusion à un bossage, mais on peut également penser à une simple tenture ornée d'un quadrillage. Malheureusement, aucun vestige ne subsiste dans l'édifice et la partie basse des murs n'a pas été décrite en 1890 par Herrenschneider (1823-1899)[28]. Ces relevés permettent toutefois d'avoir une idée assez précise de l'ornementation du soubassement.

En 1909, Wolff notait que les peintures étaient toujours en très mauvais état ; de plus, le mur oriental avait encore été lourdement endommagé par un violent coup de foudre en 1903[29]. Une restauration plus complète a finalement été effectuée par Henri Ebel (1849-1931) en 1912[30], ainsi que le rappelle une inscription sur le mur sud du chœur : RESTAVR. HEINRICH EBEL IN FEGERSHEIM ANNO DOM : 1912 (fig. 2). Malheureusement, aucun document lié à cette intervention n'a pu être retrouvé dans les archives, tant en Alsace qu'à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie. Quelques clichés datés de 1933 ne permettent pas de tirer de conclusions en raison de leur médiocre qualité[31]. Cette restauration a été jugée très sévèrement dans les années 1930. L'architecte Paul Gélis (1885-1975) regrettait que la rénovation ait été poussée trop loin, et qu'elle ait fait perdre à ce décor une partie de son intérêt. En l'absence de subvention pour y remédier, il pensait même qu'il pourrait être utile « d'examiner si le déclassement de ces peintures ne devait pas être envisagé »[32]. D'autres édifices ont essuyé de semblables menaces à la même époque, comme Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg : en 1925 on accusait les travaux de Carl Schäfer (1844-1908) autour de 1900 d'avoir fait perdre son caractère ancien à l'ensemble[33].

Les peintures de Wihr-en-Plaine ont été restaurées pour la dernière fois en 1979. Le devis du 27 juin 1978 précise qu'elles étaient empoussiérées et accidentées. La couche picturale était pulvérulente et les pigments altérés. Toute la surface présentait de minuscules pertes de matière criblant la composition de petits points blancs et rendant la lecture de l'œuvre difficile[34]. Les travaux ont consisté en un dépoussiérage, un

28. Herrenschneider, *op. cit.*, 1890.

29. Wolff, *op. cit.*, 1909, p. 72.

30. Henri ou Heinrich Ebel a travaillé dans divers édifices alsaciens. Il a notamment relevé des fragments d'un décor médiéval sur les voûtes de Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller-lès-Saverne et il a participé, avec l'architecte Knauth à la réalisation du décor néogothique. Voir notre article dans ces actes Anne Vuillemard-Jenn, « La polychromie néogothique en Alsace : un simple pastiche du décor médiéval ? », https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_polychromie_neogothique/.

31. Udap du Haut-Rhin : grands formats, Deux vues de l'intérieur de l'édifice après restauration, 1933.

32. Service régional de l'Inventaire : Dossier de pré-inventaire, Lettre de l'architecte en chef Gélis au Bureau des Monuments historiques, 23-08-1930 (ou 1932 ?).

33. Charenton, Médiathèque du patrimoine et de la photographie : 81/67/248, P. Boeswillwald, Rapport à la Commission, 29-05-1925.

34. DRAC Grand-Est, CRMH : dossier Antiquités et Objets d'Art, Arcoa, Devis du 27-07-1978.

Fig. 12. Carl Schilling, Relevé aquarellé d'un voûtain, saint Grégoire, 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_ RAR145A001_004).

Fig. 13. Carl Schilling, Relevé aquarellé d'un voûtain, saint Ambroise, 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_ RAR145A001_005).

Fig. 14. Carl Schilling, Relevé aquarellé d'un voûtain, l'ange de saint Mathieu, 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_ RAR145A001_006).

Fig. 15. Carl Schilling, Relevé aquarellé d'un voûtain, saint Jérôme, 1900 (Archives d'Alsace, site de Colmar : FRAD068_ RAR145A001_007).

refixage de sécurité, une consolidation des enduits soufflés et une harmonisation de l'ensemble[35]. On peut déplorer qu'avant les dernières années, la couverture photographique des chantiers de restauration ait été largement insuffisante, voire inexistante. Ces peintures mériteraient aujourd'hui d'être mieux connues, tant pour les scènes de la légende de saine Marguerite que pour la polychromie qui peut être comparée avec de nombreux exemples alsaciens. La peinture

35. *Ibid.*, ARCOA, Mémoire du 29-06-1979.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours, 2023, p. 243-251

ornementale, qui modifie sensiblement la perception de l'architecture, n'est pas toujours assez prise en compte. Ces dernières années ont accordé une place grandissante à l'étude de la polychromie architecturale, à travers des édifices emblématiques comme la cathédrale de Chartres. Toutefois, les édifices modestes, dans lesquels la muralité est souvent plus importante, avec une modénature plus fruste, peuvent également contribuer à cette quête de la couleur dans l'architecture médiévale. Ils offrent à la polychromie un terrain propice pour présenter à l'œil une séduisante allusion à une construction plus précieuse et plus complexe.

Pour citer cet article :
Anne Vuillemard-Jenn, « Les peintures de l'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine (Horbourg-Wihr), de leur redécouverte à leur restauration », dans Ilona Hans-Collas, Anne Vuillemard-Jenn, Dörthe Jakobs, Christine Leduc-Gueye (dir.), *La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Guebwiller (2-5 octobre 2019), Caen, Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM), 2023, p. 243-251. URL : https://grpm.asso.fr/activites/publications/colloque-guebwiller/anne_vuillemard_jenn_peintures_wihr/.

Bibliographie : peinture murale et polychromie en Alsace et dans le Rhin supérieur

Literaturangaben zur Wandmalerei und Polychromie im Elsass und am Oberrhein

A. D, « Les fresques de la nef de Saint-Martin : des nouvelles décevantes », *L'Alsace*, 28-02-1975.

Paul Adam, « Les églises paroissiales Saint-Georges et Sainte-Foy de 1810 à 1920 », *Annuaire de la société des amis de la bibliothèque de Sélestat*, 22, 1972, p. 89-129.

Aloyse Andrès, « Cinquante années de peinture en Alsace », *Saisons d'Alsace*, n° 3, 1950.

« Anmerkungen über kirchliche Malerei », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsaß*, 11, 1850, p. 111-154.

Ausstellung farbiger Dekorationen. Mit Unterstützung des Kaiserlichen Herrn Statthalters und des Gemeinderates der Stadt Straßburg veranstaltet vom Elsaß-Lothringischen Kunstgewerbe-Verein. Altes Schloß Straßburg Juni und Juli 1912, s.l.n.d.

B. F., « La restauration raisonnée des fresques de Guebwiller », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 22-03-1998.

B. F., « Dominicains de Guebwiller : une Annonciation baroque », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 26-08-1999.

Marie-Laure Bassi, Géraldine Mélot, « L'ancien hôtel du Lion Rouge à Montbéliard », *Bulletin et Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 136, 2013, p. 83-116.

Alice Bauer, Janine Carpentier, *Répertoire des artistes d'Alsace des dix-neuvième et vingtième siècles, Peintres-sculpteurs-graveurs-dessinateurs*, Strasbourg, Oberlin, 1984-1991, 6 volumes.

Jean-Pierre Beck, « L'église Saint-Grégoire d'Ohnenheim et ses peintures murales », *Archives de l'Église d'Alsace*, 1988, p. 370-372.

Pantxika Béguerie, « L'église protestante de Baldenheim. De l'influence de l'art de Martin Schongauer sur les peintures murales du chœur », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 8, 1995, p. 25-33.

Jean-Pierre Berchtold, « Restauration des peintures murales de la chapelle du Holzbad », *Société d'histoire et d'archéologie de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai*, 13, 1979, p. 93-98.

Victor Beyer, *2000 ans d'art en Alsace*, s.l., Oberlin, [1999].

Vivien Bienert, « Die Schlusssteine im Sommerrefektorium des Zisterzienserklosters Bebenhausen und ihr Malereiprogramme », dans Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (éd.), *Öffnen, Bewahren, Präsentieren. Durch Zeit und Raum: Mit unseren Monumenten*, Mainz, Nünnerich-Asmus Verlag, 2017, p. 224-239.

Auguste Bildstein, « Auguste Dubois, peintre de notre terroir », *Pays d'Alsace*, 84, 1973, p. 34-35.

Georges Bischoff, Jérôme Schweitzer, Florian Siffer (dir.), *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880-1930)*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, BNU Éditions, 2017.

Frédérique Boura, Marie Pottecher, Claudine Velten (éd.), *1400. L'Alsace dans l'Europe gothique / 1400. Elsass und Oberrhein im gotischen Europa*, Lyon, Lieux-Dits, 2008.

Vital Bourgeois, *L'Art chrétien moderne en Alsace*, Strasbourg, 1933.

G. Braeuner, « La restauration de Saint-Martin a-t-elle sacrifié d'authentiques fresques du xve siècle ? », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 29/30-09-74.

G. Braeuner, « À propos des peintures de la collégiale Saint-Martin. Pourquoi nous regrettons leur disparition », *L'Alsace*, 03-10-1974.

Suzanne Braun, *Églises de Strasbourg*, Strasbourg, Oberlin, 2002.

Caroline Bronner, « Les fresques de saint Nicolas de l'église de Hunawihr », *Bulletin de l'association des amis de l'église historique de Hunawihr*, 7, 1998, p. 6-25.

Guy Bronner, Robert Will, « Note sur la chapelle Sainte-Einbeth de l'église Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 29, 1986, p. 95-99.

Pierre Brunel, « Découvertes de témoignages picturaux à Saint-Maurice de Soultz », *Études médiévales*, *Pays d'Alsace*, 4, 1986-1987, p. 167-172.

Franck Buchy, « Colmar. Collégiale Saint-Martin. Caché depuis des siècles, saint Christophe réapparaît », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 02-12-2012.

Marie-Lys de Castelbajac, « Église protestante de Baldenheim. Les peintures sur l'arc triomphal et dans le chœur : découvertes

et restaurations », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 7, 1994, p. 39-47.

Anne-Sarah Champion, Albert Châtelet, « Les peintures murales », dans R. Guild (dir.), *L'ancienne église abbatiale d'Ottmarsheim. Études archéologiques et historiques*, Strasbourg, Association pour la valorisation de l'archéologie du Grand Est, Mémoires d'Archéologie de Grand Est, 5, 2020, p. 107-135.

Albert Châtelet, « Première approche des peintures murales de Saint-Pierre-le-Jeune », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 24, 1981, p. 95-101.

Albert Châtelet, « Une chevauchée triomphale des nations de "style gothique" », dans B. Anderes, G. Carlen, P. R. Fischer *et al.* (dir.), *Das Denkmal und die Zeit. Festschrift für Alfred A. Schmid*, Luzern, Faksimile Verlag, Edition Bel-libro, 1990, p. 227-230.

Albert Châtelet (dir.), *Le Beau Martin. Études et mises au point*, Actes du colloque du Musée Unterlinden, 30 septembre et 1er-2 octobre 1991, Colmar, Musée Unterlinden, 1994.

Albert Châtelet, « Retour sur la Navicella », *Revue d'Alsace*, 122, 1996, p. 201-208.

Albert Châtelet, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune : les fresques », dans *Congrès archéologique de France, 162e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris, SFA, 2006, p. 227-231.

Albert Châtelet, « Châtelet-Lange (Liliane), Straßburger Bürgerfrömmigkeit und der Maler David Kandel. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, p. 7-28, 2007 », *Revue d'Alsace*, 134, 2008, p. 469-470 (https://doi.org/10.4000/alsace.606).

Liliane Châtelet-Lange, « Straßburger Bürgerfrömmigkeit und der Maler David Kandel (1520/1530-1592/1596) », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2007, p. 7-28.

« Christliche Kunst. Entwicklung der christlichen Malerei im Elsass », *Katholisches Kirchen- und Schulblatt für das Elsass*, 11, 1850, p. 145-154.

Gérard Christmann, « L'image du juif dans la société chrétienne de la fin du Moyen Âge d'après l'iconographie de l'église d'Hunawihr », *Saisons d'Alsace*, nouvelle série, 55-56, 1975, p. 23-46.

Christian Clericus, « Über moderne Kirchenmalerei », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 2, 1901-1902, p. 61-66.

Christian Clericus, « Zur Kirchenbemalung », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 4, 1903-1904, p. 42-46.

Georges Delahache, « Une lettre inédite de Prosper Mérimée au sujet de la cathédrale de Strasbourg », *Revue alsacienne illustrée*, 12, 1910, p. 114-116.

« Der Anstrich der Jung St. Peterkirche », *Elsässer Journal*, 27-12-1897.

Pierre Deyber « Découvertes par hasard, les fresques oubliées de l'église St-Maurice de Soultz (Haut-Rhin) ont été restaurées », *Dernières Nouvelles d'Alsace,* 29/30-03-1970.

« Die Farbenkleckserei an der Jung-St.-Peterskirche », *Straßburger Bürger Zeitung*, 151, 01-07-1903, p. 2.

« Die Freilegung der Gebweiler Meisterfresken. Einzigartige künstlerische Dokumente im Oberrheingebiet », *Mülhauser Tagblatt*, 30-08-1941.

Richard Duplat « Urshenheim. Église Saint-Georges. Restauration de la chapelle » *Bulletin de la société d'histoire de la Hardt et Ried*, 27, 2015, p. 172-174.

A. Durlewanger, « La restauration intérieure de la Collégiale Saint-Martin de Colmar restituera-t-elle les fresques cachées sous l'actuel crépi ? », *L'Alsace*, 14-03-1974.

A. Durlewanger, « Saint-Martin : l'affaire des fresques », *L'Alsace*, 03-11-1974.

Friedrich Wilhelm Edel, *Die Neue-Kirche in Straßburg. Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Vaterstadt*, Straßburg, Johann Heinrich Heitz, 1825.

Paul Eschbach, « La restauration de Saint-Martin. Les fresques du xve siècle n'ont pas été sacrifiées, elles n'existaient plus ! », *L'Alsace*, 20-10-1974.

F. L., « Die Wandmalereien in der Kirche zu Ottmarsheim », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 4, 1903-1904, p. 49-60.

Pierre Feder, *Images de la pharmacie en Alsace*, Strasbourg, Sopic, 1964.

Emmanuel Fritsch, « Deneken Franz Anton », *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, n° 48, *Supplément U-Z, Additifs A-T*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire de d'Archéologie d'Alsace, 2007, p. 5080-5081.

Monique Fuchs, « La restauration des décors au château du Haut-Koenigsbourg », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, 46, 2003, p. 137-151.

Antoine Gardner, *L'église des Dominicains de Guebwiller*, Guebwiller, 1960.

Antoine Gardner, « Un cycle de fresques d'une grande valeur iconographique et historique », *L'Alsace*, 07-05-1960.

Antoine Gardner, « De nouvelles fresques ont été découvertes hier aux Dominicains », *L'Alsace*, 22-07-1964.

Antoine Gardner, « Une nouvelle fresque de l'église des Dominicains à Guebwiller vient d'être restaurée », *L'Alsace*, 19-10-1965.

Pierre Garrigou Grandchamp, « La mise en couleur des façades en France et en Europe du Nord (xiie- xvie siècles) », dans Y. Esquieu (dir.), *Les couleurs de la ville. Réalités historiques et pratiques contemporaines*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 83-103

Daniel Gaymard, « Église protestante de Baldenheim, la résurrection du décor peint à l'occasion de sa restauration », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 6, 1993, p. 45-51.

Charles Gérard, *Les artistes de l'Alsace pendant le Moyen-Âge*, Colmar, E. Barth, Paris, A. Aubry, 1872-1873.

Hermann Gerst, « À propos d'une fresque symbolique de l'église de Weiterswiller », *Société d'histoire et d'archéologie de Saverne et environs*, 46, 1963, p. 5.

Hermann Gerst, « Weiterswiller, les peintures murales », *Société d'histoire et d'archéologie de Saverne et environs*, 47-48, 1964, p. 8-12.

Victor Guerber, « L'église abbatiale de Saint-Pierre et Saint-Paul de Wissembourg et ses peintures murales », *Bulletin de la société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace*, 2e série, 1, 1862-1863, p. 169-177.

« Gutachten über die Restaurirung der Jung-St.-Peterkirche », *Straßburger Post*, 17-02-1898.

Marcel Haegi, « Les peintures de la nef en l'église historique de Baldenheim », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 19, 2006, p. 27-38.

André Hallays, *En flânant, À travers l'Alsace*, Paris, Perrin, 1911.

André Hallays, « Le goût français en Alsace et en Lorraine », *Journal des débats*, 20-12-1919.

Ilona Hans-Collas, « Le décor des maisons dans l'Est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIIIe-XVe siècles) », dans C. Leduc (dir.), *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, Actes des journées d'études, Angers, 15-16 novembre 2007, publication en ligne, Angers, Conseil général du Maine-et-Loire, 2008.

Ilona Hans-Collas, « Saint Michel dans les Marches de l'Est de la France : aspects iconographiques et fonctions des images entre le xive et le xvie siècle », dans P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, C. Vincent (éd.), *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele (Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 29 settembre-3 ottobre 2008), Bari : Edipuglia, 2011, p. 145-162.

Ilona Hans-Collas, « Peintures murales et manuscrits enluminés : un nouveau regard sur le travail des peintres à travers quelques peintures murales des xve et xvie siècles en Lorraine et en Alsace », dans A. Bergmans, I. Hans-Collas (dir.), *Muurschilderkunst, Wandmalerei, Peinture murale, Wall Painting. In Honour of Walter Schudel*, numéro spécial de *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis. Interior History*, 38 (2012-2013), Louvain, Peeters, 2015, p. 121-141.

Ilona Hans-Collas, « Peintures murales et plafonds peints en Lorraine et en Alsace aux xive-xvie siècles », dans G. Bartholeyns, M. Bourin, P.-O. Dittmar (dir.), *Images de soi dans l'univers domestique xiiie-xvie siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 109-116.

Josef Hecht, Konrad Hecht, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1979.

Robert Heitz, *La peinture en Alsace 1050-1950*, Strasbourg, Éditions des Dernières Nouvelles d'Alsace et librairie Istra, 1975.

Jean Hermann, *Notes historiques et archéologiques sur Strasbourg avant et pendant la Révolution, éditées par R. Reuss (selon un manuscrit de 1817)*, Strasbourg, Librairie F. Staat, 1905.

Emile Alphonse Herrenschneider, *Versuch einer Ortsgeschichte von Weier auf'm Land*, Colmar, Eugen Barth, 1890.

André Herscher, « La Danse macabre de Kientzheim 1517 », *Annuaire des 4 sociétés d'histoire de la vallée de la Weiss*, 7, 1991, p. 75-94.

Markus Hörsch, *Sankt Afra in Schelklingen. Die Wandmalereien*, Biberach/Riss, 2004.

Wilhelm Horning, « Geschichtlich-erbaulicher Gang durch das Innere der Jung St. Peterkirche vor ihrer Restaurierung », *Monatsblatt für Christen unveränderter Augsburger Konfession in Elsass-Lothringen*, IX, 10, 01-10-1894, p. 213-217.

Wilhelm Horning, *Mittheilungen aus der Geschichte der Jung-St.-Peterkirche*, Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1898.

Wilhelm Horning, « Die Wandgemälde und Statuen in der restaurierten Jung St. Peterkirche », *Theologische Blätter zur Beleuchtung der Gegenwart*, N.F. 7, 1900.

Wilhelm Horning, *Die restaurierte Jung St. Peter-Stiftskirche vom Gesichtspunkt des konfessionellen Bedürfnisses*, Straßburg, Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901.

Wilhelm Horning, *Kurzer Führer durch die 1897-1901 restaurierte St. Peter-Stiftskirche*, Strasbourg, Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901.

Wilhelm Horning, *Zur Geschichte der Restaurierung der Jung St. Peter-Stiftskirche zu Strassburg 1897-1901*, Strasbourg, Hertzer, Hubert & Fritsch, 1901.

Virginie Inguenaud, « Les peintures murales médiévales de l'ancienne église du couvent des Dominicains de Guebwiller », dans J.-L. Eichenlaub (dir.), *Dominicains et dominicaines en Alsace, xiiie-xxe siècles*, Actes du colloque de Guebwiller 8-9 avril 1994, Colmar, Archives départementales du Haut-Rhin, 1996, p. 235-242

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Commission régionale d'Alsace, Haut-Rhin, Canton Guebwiller, 2 volumes, Paris, Imprimerie nationale, 1972.

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Haut-Rhin. Canton de Thann, Paris, 1980.

Cristabel Issenmann, *L'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg. Étude des peintures murales du xive et xve siècles*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la dir. de A. Châtelet, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 1980.

J.-M. H., « Aux Dominicains de Guebwiller, des épingles pour dégager un Saint-Christophe géant », *L'Alsace*, 10-07-1964.

J.-M. H., H. P., « Dominicains de Guebwiller : découvertes de nouvelles fresques », *L'Alsace*, 27-09-1992.

Christine Jesslé, *La décoration intérieure polychrome profane en Alsace (xive-xviiies.)*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art et archéologie sous la dir. de R. Guild, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 1998.

Bruno Kadauke, *Wandmalereien vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben*, Reutlingen, Oertel + Spörer, 1991.

Léon Kieffer, « Un peintre de lumière : Henri Ebel 1849-1931 », *Saisons d'Alsace*, 17, 1966, p. 99-106.

Emil Kiffer, *Die Fresken im Kreuzgang der Präparandenschule zu Colmar*, Colmar, Hueffel, 1913.

Walter et Julien Kiwior, *Léo Schnug, un artiste de légende de la Neustadt au Haut-Kœnigsbourg*, [Pontarlier], éditions du Belvédère, 2017.

Gebhard Klein, « Martin Schongauer und das "Jüngste Gericht" im Breisacher St. Stephansmünster », *Unser Münster, Schriftenreihe des Münsterbauvereins Breisach e. V.*, nº 2, Breisach am Rhein, Münsterbauverein, 1993 et 2006-2007.

Gebhard Klein, « Das Jüngste Gericht im Breisacher St. Stephansmünster und Überlegungen zu Baldenheim », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 11, 1998, p. 21-32.

Hanns Klein, « Der Maler Jost von Saarbrücken und sein Auftrag zur Ausmalung einer Kapelle in der Metzer Karmeliter-Kirche vom Jahre 1455 [erronément pour 1453]. Personengeschichtliche Notizen zur spätmittelalterlichen Malerei im Westrich », *19. Bericht der staatlichen Denkmalpflege im Saarland, Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte, Abteilung Kunstdenkmalpflege*, 1972 (II), p. 41-54.

Klaus Klünder, Christa Regina Klünder, *Katalog der Wandmalereien in den Kirchen und Kapellen Baden-Württemberg's von der ottonischen Zeit bis zur Renaissance* (http://kirchenwandmalereien.de/html/).

Théodore Knorr, « Alte Kirchenmalereien im Kreis Weissenburg », *Neunter Jahres-Bericht des Vereins zur Erhaltung der Altertümer in Weissenburg und Umgegend*, 1913, p. 139-153.

Werner Körte, « Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St-Peter in Strassburg) », *Oberrheinische Kunst*, 10, 1942, p. 97-104.

Franz Xaver Kraus, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen, beschreibende Statistik im Auftrage des kaiserlichen Ministeriums für Elsass-Lothringen*, Strasbourg, C. F. Schmidts Universitäts-Buchhandlung, Friedrich Bull, 4 vol., 1876-1892 (vol. 2 : *Ober-Elsass*, 1884).

Louis Kubler, « Urbain Huter, peintre colmarien du xve siècle », *Annuaire de la société historique et littéraire de Colmar*, 3, 1953, p. 47-57,

Louis Kubler, « Peintres et peintures du vieux Colmar », *Annuaire de la société historique et littéraire de Colmar*, 10, 1960, p. 34-48.

Brigitte Kurmann-Schwarz, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune. Le monument gothique et ses restaurations », dans *Congrès archéologique de France, 162e session, Strasbourg et Basse-Alsace, 2004*, Paris, Société Française d'Archéologie, 2006, p. 219-225.

Léon Lang, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Jean de Mulhouse », *Bulletin du Musée historique de Mulhouse*, 69, 1961, p. 81-102.

Léon Lang, « Hans Herbster à Mulhouse ? Réflexions sur la formation du style de Holbein », *Gazette des Beaux-Arts*, 58, 1961, p. 313-324.

Paul Lechten, « Les peintures murales Renaissance et le plafond en stuc de la maison 10 place de la cathédrale à Strasbourg », *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace*, 7, 1937, p. 176-184.

Térence Le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard, 2015.

Térence Le Deschault de Monredon, « Le décor peint de la droguerie du Serpent à Strasbourg. Jeux visuels d'un peintre des alentours des années 1340 », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 59, 2016, p. 101-114.

Joseph Lefftz, « Elsässische Totentänze », *Elsaß-Land, Lothringer Heimat*, 11, novembre 1930, p. 321-328.

Nicolas Lefort, « La réorganisation des services d'architecture d'Alsace-Lorraine après le retour à la France (1919-1939) », dans A.-M. Châtelet, F. Storne (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, vol. 1, *Histoire et mémoires*, Strasbourg-Paris, ENSAS-Éditions Recherches, 2013, p. 154-161.

Nicolas Lefort, « Rendre à l'Alsace son beau visage » : la reconstruction des monuments historiques après 1945 », *Revue d'Alsace*, 142, 2016, p. 139-181.

Nicolas Lefort, « Le critique d'art André Hallays (1859-1930) et le patrimoine de l'Alsace », *Cahiers alsaciens, d'archéologie, d'art et d'histoire*, 62, 2019, p. 177-206.

Roger Lehni, « Le Jugement dernier de l'église d'Itterswiller et la peinture du xive siècle en Alsace », *Annuaire de la société d'histoire et archéologie de Dambach la ville, Barr, Obernai*, 4, 1970, p. 3-16.

Roger Lehni, « Découverte de peintures murales dans l'église de Sindelsberg », *Pays d'Alsace*, 69, 1970, p. 13-18 et planches I-VI.

Roger Lehni, « À propos des peintures de Sindelsberg-Marmoutier. Notes sur l'iconographie du Trône de Grâce », *Pays d'Alsace*, 73-74, 1971, p. 25-30 et planches I-II.

Marlyse Leininger-Birry, *Heinrich Lützelmann et le Cycle de la Passion de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux, Strasbourg, Proposition de monographie*, Mémoire de Master 2 Histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2017.

Marlyse Leininger-Birry, « Heinrich Lützelmann et le Cycle de la Passion (xve siècle) de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg : nouvelle approche », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 63, 2020, p. 67-82.

Denis Leypold, « Les peintures gothique et renaissance de l'église de Fouday », *L'Essor*, 176, 1997, p. 3-9.

Philippe Lorentz, « Une œuvre strasbourgeoise du peintre Jost Haller (?) : l'"Archange Saint Michel" de l'église Saint-Thomas », *Cahiers alsaciens, d'archéologie, d'art et d'histoire*, 33, 1990, p. 109-120.

Philippe Lorentz, *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au xve siècle*, cat. d'exposition, Colmar, Musée d'Unterlinden, 15 septembre-16 décembre 2001, Colmar, Musée d'Unterlinden, Paris, Les Quatre coins, 2001.

Philippe Lorentz, Francis Rapp, « Un chantier de décoration picturale à la fin du Moyen Âge : le pèlerinage de Dusenbach (1489-1492) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 162, livraison 1, 2004, p. 217-230.

François Lotz (en collaboration avec J. Fuchs, L. Kieffer, R. Metz), *Artistes-peintres alsaciens de jadis et de naguère 1880-1982*, Kaysersberg, Printek, 1987.

Jean Maire, Marie-Dominique Waton, Maxime Werlé, « Les éléments romans et gothiques d'une maison médiévale à la droguerie du serpent à Strasbourg comportant d'exception-

nelles peintures murales de la première moitié du XIVe siècle », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 39, 1996, p. 65-71.

Cornelia Marinowitz (mit einem Beitrag von Christine Bläuer),« Die farbige Gestaltung des Chorgewölbes und seine Restaurierung », dans B. Nicolai, J. Schweizer (dir.), *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421-1517/1528)*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2019, p. 495-545.

Maria Matissek, *Die Wandmalereien der Pfarrkirche St. Michael in Vogtsburg-Niederrotweil*, Magisterarbeit unter der Leitung von Prof. Dr. Stopfel, Albert-Ludwig-Universität, unveröffentlichtes Manuskript, Freiburg, 2010-2011.

Nicolas Mengus, Maxime Werlé, « La pharmacie du Cerf à Strasbourg (XIIIe-XXe s.). De l'écrit au bâti : une histoire qui coule de source ? », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, 47, 2004, p. 59-92.

Robert Metz, *Les peintres alsaciens de 1870 à 1914*, Thèse de doctorat sous la dir. d'A. Châtelet, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 1971.

C. Meyer, « Peintures murales de l'église Saint-Maurice de Soultz (68) », *Cahiers de l'art médiéval*, 6, fasc. 2, 1974-1975, non paginé.

Lauriane Meyer, « Les fresques de la chapelle des Annonciades », dans É. Clementz, C. Muller, R. Weibel (dir.), *1115-2015 Haguenau, 900 ans d'histoire*, Illkirch, Société d'histoire et d'archéologie d'Haguenau, 2015, p. 89-105.

Jürgen Michler, « Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 23, 1986, p. 32-57.

Jürgen Michler, *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler, 1992.

Jürgen Michler, « Studien zum Bebenhäuser Sommerrefektorium », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 35, 1998, p. 45-53.

Jean-Pierre Moeglin, « Fresques des Dominicains : nouvelle campagne », *L'Alsace*, 30-10-1997.

Jean-Pierre Moeglin, « La fresque baroque des Dominicains », *L'Alsace*, 24-05-1998.

Jean-Pierre Moeglin, « À la vue des visiteurs », *L'Alsace*, 24-06-1998.

Jean-Pierre Moeglin, « Dominicains de Haute-Alsace : chantiers », *L'Alsace*, 09-01-1999.

Ernest Muller, *Peintures murales en Alsace* ; site Internet, http://ernest.muller.free.fr/Peintures-murales-en-Alsace/imgcol/index.htm

« Neu aufgefundener Todtentanz », *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunstblatt*, 5, 1824, p. 285-286.

Xavier Ohresser, « Les peintures du chœur de l'église de La Petite-Pierre », *Société d'histoire et d'archéologie de Saverne et environs*, 66-67, 1969, p. 37-40.

Brigitte Parent, Marie-Dominique Waton, « Découverte de peintures dans une maison gothique », *Archéologia*, 229, novembre 1987, p. 16-21.

Ernst Polaczek, « Ein Wandbild im Strassburger Münster », *Straßburger Münster-Blatt*, 2, 1905, p. 27-29.

Patrick Ponsot, « Le décor baroque des Dominicains de Guebwiller et sa restauration en 1711 », *Bulletin monumental*, 164-2, 2006, p. 179-185.

François Quiévreux, « Un Christ de pitié dans l'église des Dominicains de Guebwiller », *Saisons d'Alsace*, nouvelle série, 20, 3, 1970, p. 129-130.

R. K., « Les peintures (XVe siècle) du chœur de l'église de la Petite-Pierre en cours de restauration », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 26-06-1968.

Octave Rabavoie, « Petite notice archéologique sur l'église de Fouday », *Bulletin de la société pour conservation des Monuments historiques d'Alsace*, 2e série, 22, 1908, p. 15-18.

Francis Rapp, « Léonard Heischer : peintre de "La Danse macabre" de Strasbourg (1474) », *Revue d'Alsace*, 100, 1961, p. 129-136.

Helmut F. Reichwald, « Die Restaurierung der Monumentalgemälde von Martin Schongauer im St.-Stephanus-Münster zu Breisach. Zwischenbericht », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 1991, p. 145-157, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nbdpfbw/article/view/13581/7417

Helmut F. Reichwald, « La restauration des peintures murales de Martin Schongauer dans l'église Saint-Étienne de Brisach », *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, catalogue d'exposition, Colmar, Musée d'Unterlinden, 13 septembre-1er décembre 1991, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, p. 80-87.

Reiner, « De l'emploi de la dorure et des couleurs comme éléments de décoration monumentale (Observations sur les restaurations actuelles des chapelles de la cathédrale) », *Revue d'Alsace*, 1, 1834, p. 65-79.

Reiner, « Restaurations de la cathédrale », *Revue d'Alsace*, 2, 1835, p. 63-75.

« Restaurationsarbeiten in der Colmarer Martinskirche. Werden die Fresken aus dem Mittelalter freigelegt? », *L'Alsace*, 14-03-1971.

Denis Ricard, « Les épiphanies de Baldenheim », *Connaissance des arts*, 534, 1996, p. 66-75.

Jean-Pierre Rieb *et alii*, « Un ensemble médiéval urbain exceptionnel rue des Juifs à Strasbourg », Archéologie médiévale en Alsace. Nouvelles recherches, *Bulletin de la société industrielle de Mulhouse*, 806, 1987, p. 149-169.

Jean-Pierre Rieb, « Strasbourg, 15, rue des Juifs : un décor peint civil d'une exceptionnelle qualité », dans B. Schnitzler (dir.), *Un art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsace*, catalogue de l'exposition du musée archéologique de Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 174-175.

Antoine Ringeisen, « Peintures murales. L'ancien couvent des Récollets de Schlestadt », *Bulletin de la société pour conservation des Monuments historiques d'Alsace*, 2e série, 11, 1881, p. 29-30.

Jean Rott, « La légende de Saint-Nicolas et les fresques de l'église de Hunawihr », *Investigationes Historicae. Églises et société au XVIe siècle*, Strasbourg, 1986, p. 105-108.

H. A. Schäfer, « Alte Hausbemalung aus Strassburg i. E. », *Die Denkmalpflege*, 3, 1901, p. 32.

Joseph Schlippe, « Denkmalpflege im Elsaß », *Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen*, 10, 1942, p. 183-191.

Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, vi, Düsseldorf, Julius Buddens, 1869.

B. Schnabel, « Les fresques et les vitraux de l'église de Walbourg », *Cahiers de l'art médiéval*, 6, 2, 1974-1975, non paginé.

Bernadette Schnitzler « Le renouveau d'une tradition au cours des xixe et xxe siècles », dans B. Schnitzler (dir.), *Un art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsace*, catalogue de l'exposition du musée archéologique de Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 183-185.

Luise Schreiber-Knaus, « Die figürlich bemalten Schlusssteine im Gewölbe des Sommerrefektoriums in Bebenhausen. Neue Beobachtungen zur mittelalterlichen Maltechnik und zur Restaurierung des 19. Jahrhunderts », dans Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (éd.), *Öffnen, Bewahren, Präsentieren. Durch Zeit und Raum: Mit unseren Monumenten*, Mainz, Nünnerich-Asmus Verlag, 2017, p. 206-223.

Auguste Schriker, « Bemalte Hausfassaden », *Strassburg und seine Bauten*, Strasbourg, Karl J. Trübner, 1894, p. 315-321.

Werner von der Schulenburg, « Malerei-Reste im Strassburger Münster », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 4, 1903-1904, p. 71-76.

Jean-Jacques Schwien, « Les décors peints à Strasbourg (1300-1700) », dans B. Schnitzler (dir.), *Un art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsace*, catalogue de l'exposition du musée archéologique de Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 161-173.

Anton Seder, « Zu den Dekorationsmalereien der Strassburger Kunstgewerbeschule », *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 3, 1902-1903, p. 217-219.

Adolf Seyboth, *Das alte Strassburg vom xiii. Jahrhundert bis zum Jahre 1870. Geschichtliche Topographie nach den Urkunden und den Chroniken*, Strasbourg, Heitz, 1890.

Bruno Stehle, « Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass », *Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Litteratur Elsass-Lothringen*s, 15, 1899, p. 90-145.

Charles Sterling, « Jost Haller, peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du xve siècle », *Bulletin de la Société Schongauer à Colmar (1979-1982)*, 1983, p. 53-111.

Paul Stinzi, « Des fresques peu connues à l'église de Wihr-en-Plaine », *Magazine Ringier Alsace et Moselle*, 31-12-1960.

August Stolberg, *Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*, Strasbourg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1898.

Wolfgang Stopfel, « Das Jüngste Gericht Martin Schongauers », dans U. Fahrer, E. Grom, P. Klug, H. Metz, W. Stopfel, *Das Breisacher Münster*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2005, p. 20-26.

Alexandre Straub, « Trouve-t-on en Alsace des peintures murales remontant au xiie et au xiiie siècle ? Quelles sont en général des peintures murales les plus remarquables ? », dans *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Strasbourg, à Rouen, à St.-Lo et à Vire, en 1859, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. xxvie session*, Paris, Derache, Caen, A. Hardel, 1860, p. 416-419.

Alexandre Straub, « Rosenwiller. Chronique », *Revue catholique d'Alsace*, 1861, p. 474-475.

Alexandre Straub, « Wissembourg. Découverte de peintures murales », *Revue catholique d'Alsace*, 1862, p. 357.

Alexandre Straub, « Découverte d'anciennes peintures murales », *Revue catholique d'Alsace*, 1863, p. 532-536.

Alexandre Straub, *L'église de Walbourg*, Strasbourg, 1864.

Alexandre Straub, « Vieux-Thann. Découverte d'une peinture murale », *Revue catholique d'Alsace*, 1866, p. 511.

Alexandre Straub, « Rouffach. Peintures murales », *Revue catholique d'Alsace*, 1868, 10, p. 92-93.

Paul Strubel, « La redécouverte des fresques de Wihr », *DNA*, 27-07-1988.

Robert Suckale, « Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. *L'ars nova* en Haute Rhénanie au xve siècle », *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 58-67.

Dominique Toursel-Harster, Jean-Pierre Beck, Guy Bronner, *Dictionnaire des Monuments historiques d'Alsace*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1995.

Claude Traunecker, « Égyptomanie et égyptologie à Strasbourg en 1900 », dans *Strasbourg 1900 - Naissance d'une capitale*, Strasbourg, Paris, Musées de Strasbourg, Somogy, 2000, p. 70-77.

André Turcat, « Un thème iconographique : la pesée des âmes », dans J.-L. Eichenlaub (dir.), *Dominicains et dominicaines en Alsace*, xiiie-xxe *siècles*, Actes du colloque de Guebwiller 8-9 avril 1994, Éditions d'Alsace, 1996, p. 227-233.

Anne Vuillemard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du xxie siècle*, Thèse de doctorat sous la dir. de R. Recht, Université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003.

Anne Vuillemard, « Les peintures de l'église Saint-Michel de Wihr-en-Plaine, de leur découverte à leur restauration », *Annuaire de la société d'histoire de la Hardt et du Ried*, 17, 2004, p. 43-50.

Anne Vuillemard, « Badigeons et polychromies néogothiques à Saint-Georges de Sélestat », *Annuaire de la société des amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 55, 2005, p. 129-135.

Anne Vuillemard, « La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Positions de thèse », *Revue d'Alsace*, 131, 2005, p. 493-506.

Anne Vuillemard, « Le Pilier des Anges de la cathédrale de Strasbourg : un cas de polychromie partielle ? », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 27, 2006, p. 17-34.

Anne Vuillemard, « Le *sale pinceau* de 1835, polémique autour du dernier badigeon de 1835 », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 27, 2006, p. 163-168.

Anne Vuillemard, « Marmoutier, église Saint-Étienne, la polychromie gothique », dans *Congrès archéologique de France,*

162e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace, Paris, 2006, p. 59-60.

Anne Vuillemard, « La restauration des polychromies de Saint-Florent de Niederhaslach », *Bulletin Municipal d'information*, 70, 2006, p. 4.

Anne Vuillemard, « La polychromie architecturale en Alsace : restauration ou reconstitution ? », dans I. Hans-Collas (dir.), *Peintures murales : quel avenir pour la conservation et la recherche ? Actes du colloque international de Toul, 03/05-10-2002*, Vendôme, Cherche-Lune, 2007, p. 177-188.

Anne Vuillemard-Jenn, « Les peintures murales de l'église de Hunawihr », *Carrefours d'Alsace*, novembre 2012, p. 25.

Anne Vuillemard-Jenn, « Entre gothique et néogothique, les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 56, 2013, p. 179-195.

Anne Vuillemard-Jenn, « La polychromie de la façade gothique et sa place au sein d'un dispositif visuel », *Histoire de l'art*, 72, 2013, p. 43-55.

Anne Vuillemard-Jenn, « La polychromie de l'architecture est-elle une œuvre d'art ? De sa redécouverte à sa restauration : l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux », dans C. Gómez Urdáñez (dir.), *Sobre el color en el acabado de la arquitectura historica*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-46.

Anne Vuillemard-Jenn, « Église protestante, Baldenheim (Bas-Rhin, France) », « Église Saint-Matthieu (ancienne église des Franciscains), Colmar (Haut-Rhin, France) », « Église Saint-Georges, Haguenau (Bas-Rhin, France) », « Église Saint-Jean-Baptiste (ancienne collégiale), Lautenbach (Haut-Rhin, France), "Ancienne abbatiale, Marmoutier (Bas-Rhin, France)", "Église Saint-Pierre-le-Jeune, Strasbourg (Bas-Rhin, France)", "Église Saint-Michel, Weiterswiller (Bas-Rhin, France)", dans C. Gómez Urdáñez, A. Olmo Gracia (dir.), *Corpus de revestimientos cromáticos en la Arquitectura Histórica. I. Edad Media, 1*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, p. 10-12, 52-53, 65, 75, 107, 120-121, 169, 248-250

Anne Vuillemard-Jenn, « La polychromie du Pilier des Anges », *Histoire de l'Antiquité à nos jours*, hors-série sur la cathédrale de Strasbourg, 50, décembre 2017, p. 14-19.

Anne Vuillemard-Jenn, « Peintures murales et polychromies néomédiévales de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg : de la version néogothique de Carl Schäfer à la restauration actuelle», dans G. Victoir, C. Davy, C. Leduc-Gueye, A. Vuillemard-Jenn (dir.), *1994-2014 : 20 années de découvertes de peintures monumentales. Bilan et perspectives*, Actes du colloque international du Groupe de Recherches sur la Peinture Murale, Noyon, 2014, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 223-242.

Anne Vuillemard-Jenn, « Les peintures murales de l'hôtel du Bouclier d'or à Strasbourg : un décor héraldique du XVIe siècle », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 61, 2018, p. 119-138.

H. Walter, « Die verschwundenen Deckengemälde in der Rufacher Pfarrkirche », *Annuaire de la société d'histoire des régions de Thann-Guebwiller*, 1965, p. 85-89.

Joseph Walter, « Mittelalterliche Wandmalereien in der Hauptkirche zu Zabern », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 3, 1918, p. 1083-1086.

Joseph Walter, « Peintures murales à l'église de Wattwiller », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 3, 1921, p. 1303-1304.

Joseph Walter, « Les peintures murales du Moyen Âge en Alsace », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1932, 11, p. 51-74, 1933, 12, p. 51-72, 1934, 13, p. 1-24, 1936, 16, p. 125-139.

Philippe Wendling, « Des fresques et des peintures murales », *Saisons d'Alsace*, hors-série novembre 2020, p. 34-35.

Maxime Werlé, *La droguerie du Serpent. Une demeure médiévale au cœur de Strasbourg*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2006.

Robert Weyl, Martine Weyl, « La fresque de la cour du Bain des Juifs à Strasbourg », *Revue des études juives*, 157, 1998, notes et mélanges. En ligne : http://judaisme.sdv.fr/histoire/villes/strasbrg/mikve/fresque.htm

Robert Will, « Les peintures murales de l'ancien chœur de l'abbatiale de Marmoutier », *Archives de l'Église d'Alsace*, nouvelle série, 22, 1975, p. 15-35.

Robert Will, Joseph Walter, « Wandmalereien in der Kirche zu Gertsweiler », *Jahrbuch der Elsass-Lothringischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zu Strassburg*, 5, 1932, p. 115-120.

Bernhard Wink, Regine Dendler, « Die Leutkirche in Oberschopfheim: neue Erkenntnisse zur Chorausmalung und zur Baugeschichte. Teil 2: Die Überlieferung », *Die Ortenau*, 95, 2015, p. 265-284.

Felix Wolff, *Verzeichnis der Zeichnungen und Abbildungen der geschichtlichen Denkmäler in Elsass-Lothringen*, Strasbourg, Trübner, Kaiserliches Denkmal-Archiv zu Strassburg i. E., 1905.

Felix Wolff, *Einrichtungen und Tätigkeit der staatlichen Denkmalpflege im Elsass in den Jahren 1899-1909,* Strasbourg, Ludolf Beust, 1909.

Jean Zimmermann, « Fresques et peintures murales dans les églises sundgauviennes », *Annuaire de la société d'histoire sundgauvienne*, 1990, p. 163-168.

Jean Zimmermann, Isabelle Ruetsch, « Le chœur et les fresques », *Découvrir le Sundgau, Oltingue. Histoire de l'antique chapelle Saint-Martin des Champs, Société d'histoire sundgauvienne*, 1990, p. 11-26.

Hans Zumstein, « Die Zeichnungen nach den um 1900 freigelegten Originalmalereien der Jung-Sankt-Peter-Kirche », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 39, 1996, p. 109-121.

La peinture murale en Alsace au cœur du Rhin supérieur du Moyen Âge à nos jours

Die Wandmalerei im Elsass im Herzen des Oberrheins vom Mittelalter bis heute

La peinture murale alsacienne demeure méconnue. Du Moyen Âge à nos jours, de nombreux décors, figurés ou ornementaux, témoignent cependant de la richesse de ce patrimoine, ce que confirment plusieurs découvertes récentes. La position transfrontalière de l'Alsace est également un axe fort autour duquel s'articulent différentes problématiques telles que les transferts iconographiques et stylistiques ou encore la mobilité des artistes au sein du Rhin supérieur. L'étude d'exemples suisses et allemands permet de mettre ces questions en relief tant au niveau régional qu'international.
Le colloque a été organisé par le Groupe de Recherches sur la Peinture Murale (GRPM : www.grpm.asso.fr).

Die elsässische Wandmalerei ist weitgehend unbekannt. Doch zeugen zahlreiche figürliche und ornamentale Dekorationen vom Mittelalter bis heute vom Reichtum dieses Kulturerbes. Dies bestätigen auch die jüngsten Funde. Die grenzüberschreitende Lage des Elsass ist ebenfalls ein wichtiger Angelpunkt, mit dem sich verschiedene Problemkreise befassen, wie auch der Austausch ikonographischer Themen und stilistischer Eigenarten oder die Mobilität der Künstler im Gebiet des Oberrheins. Anhand von Beispielen aus der Schweiz und Deutschland werden diese Fragestellungen auf regionaler und internationaler Ebene diskutiert.
Die Tagung wurde durch die Arbeitsgruppe zur Erforschung von Wandmalereien (GRPM: www.grpm.asso.fr) organisiert.

Groupe de Recherches sur la Peinture Murale
2023
ISBN : 978-2-9586787-0-8