

Le Vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours

Corpus Vitrearum

Tours 3-7 Juillet 2006
XXIII^e colloque international



XXIII^e colloque international du Corpus Vitrearum

Tours, 3-7 juillet 2006

Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours

Programme et résumés des communications

Colloque organisé par

- > Le Comité français du Corpus Vitrearum
- > Le Centre André Chastel
- > La Section française de l'ICOMOS

Sommaire

2	Mécènes du colloque
	Comité d'organisation
3	Programme du colloque
5	Résumés des communications
6	Communications du lundi 3 juillet
18	Communications du mardi 4 juillet
30	Communications du mercredi 5 juillet

Mécènes du colloque

Comité international du *Corpus Vitrearum*

Ministère de la culture et de la communication,
Direction de l'architecture et du patrimoine

Ministère de la culture et de la communication,
Délégation générale à la langue française et aux langues de France

Ministère de la culture et de la communication,
Direction régionale des affaires culturelles du Centre

Institut National d'Histoire de l'Art
Université de Paris-IV Sorbonne
Université François-Rabelais de Tours
Ville de Tours
Ville de Blois
Conseil général du Cher
Compagnie de Saint-Gobain
Fondation Gaz de France

Comité d'organisation

> Centre André Chastel

Michel Hérold, directeur du comité français du *Corpus Vitrearum*
Karine Boulanger
Françoise Gatouillat
Claudine Lautier

> Section française de l'ICOMOS

Louis Decazes
Françoise Pitras

Programme du colloque

	Lundi 3 juillet 2006	Mardi 4 juillet 2006	
8h			8h
8h30	Accueil des participants	Communications <i>Présidence de séance</i> Zsuzsanna Van Ruyven	
9h	9h00 <i>Ouverture du colloque</i>	9h00 Roland Sanfaçon Le sacré et le vitrail dans les traités du Moyen Âge	9h
	9h30 Rapports des comités nationaux	9h35 Jost Caen Technical Prescriptions for the Production of Stained and Leaded Glass in Guild's Ordinances and Recipe-Books in the Southern Netherlands in the 15/16/17/18th Centuries	10h
10h		10h10 Victor Nieto Alcaide Traités espagnols sur le vitrail. Théorie et pratique (XVI ^e -XIX ^e siècles)	
	10h30 Pause-café	10h45 Pause-café	
	Communications <i>Présidence de séance</i> Madeline H. Caviness	Communications <i>Présidence de séance</i> Hartmut Scholz	11h
11h	11h00 Virginia C. Raguin The Reception of Theophilus's <i>Diversarium Artium Schedula</i>	11h15 Uta Bergmann et Yves Jolidon Das Reise-und Rezeptbüchlein des Speyrer Glasmalers Ulrich Daniel Metzger	
	11h35 Brigitte Kurmann-Schwarz «... quicquid discere, intelligere vel excogitare possis artium ... ». Le traité de Théophile, état de la recherche et questions	11h50 Rüdiger Becksmann Die Denkschrift des Jean-Adolphe Dannegger oder die verpaßte Chance einer Wiedergeburt der monumentalen Glasmalerei in Straßburg um 1750	12h
12h	12h10 Frank Martin : Cennino Cennini und die Glasmalerei	12h25 Déjeuner	
13h	12 h45 : Déjeuner		13h
14h	Communications <i>Présidence de séance</i> Brigitte Kurmann-Schwarz	14h00 Départ pour Vendôme	14h
	14h30 Renée Burnam Glazing the « <i>Occhio di Duccio</i> » Preliminary Observations about Theory and Practice in Italian Stained-Glass Production		
15	15h05 Claudine Lautier L'apport de l'expérimentation du traité d'Antoine de Pise à la connaissance du vitrail médiéval	15h15 Visite de l'abbatiale	15h
	15h40 : Pause-café.		
16h	Communications <i>Présidence de séance</i> Sarah Brown	16h45 Départ pour Blois	16h
	16h10 Lisa Pilosi Early Acid-Etching of Stained Glass : the Written Evidence		
	16h45 Isabelle Lecocq et Jean-Pierre Delande Les traités techniques : formalisation, codification, transmission et actualisation des croyances, des savoirs et savoir-faire ancestraux		17h
17h		17h30 Visite du château de Blois	
18h		18h45 Réception à l'hôtel de ville de Blois	18h
19h			19h
20h		19h45 Départ pour Tours	20h
21h		21h00 Arrivée à Tours	21h

	Mercredi 5 juillet 2006	Jeudi 6 juillet 2006	Vendredi 7 juillet 2006	
8h		7h30 Départ pour Bourges		8h
9h	Communications <i>Présidence de séance Elisabeth Oberhaidacher</i>			9h
9h00	Daniel Parelio Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Wieder-belebungsmythen im Zeitalter nationaler Selbstfindung			
9h30	Michel Héroid Les manuels de vitriers et de peintres sur verre (1828-1843), ou la bibliothèque de Bouvard et Pécuchet		9h30 Tours, visites de la cathédrale Saint-Gatien et de l'église Notre-Dame-la-Riche	
10h		10h00 Pause-café au parvis des Métiers		10h
10h10	Jean-François Luneau À la recherche des secrets perdus. Les traités français sur le vitrail au XIX ^e siècle	10h30 Visite de la cathédrale Saint-Étienne		
10h45	Pause-café			
11h	11h00 Visite du Musée des Beaux-Arts			11h
12h				12h
				13h
		(palais du duc Jean de Berry)		
14h	Communications <i>Présidence de séance Yvette Vanden Bemden</i>			14h
14h00	Sarah Brown Recovering the Past - Claiming the Future : Writing about Stained Glass in 19th Century England	14h00 Bourges : Église Saint-Bonnet, Hôtel Jacques Cœur	14h00 Départ pour Azay-le-Rideau et Champigny-sur-Veude	
14h35	James Bugslag The Revival and Resurgence of Stained Glass « Treatises » in the 19th Century and their Implications for the Study of Pre-Modern Stained Glass			
15h				15h
15h10	Silvia Silvestri Tradition et innovation dans les traités italiens du XIX ^e siècle		15h30 Visite de la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude	
15h45	Pause-café			
16h				16h
16h15	Séance plénière du <i>Corpus Vitrearum</i> . Élections pour constituer le bureau du Comité pour la conservation			
17h				17h
		17h30 Départ pour Tours	17h00 Réception au château de Champigny	
18h				18h
			18h00 Départ pour Tours	
19h				19h
			19h00 Arrivée à Tours	
20h		20h00 Arrivée à Tours		20h
	20h00 Reception offerte par la Ville de Tours à la mairie			
21h				21h

Les séances en salle sont tenues dans l'amphithéâtre du Département de musique et de musicologie de l'**Université François-Rabelais**, 5 rue François Clouet, **Tours**.

Résumés des communications

Virginia C. Raguin

The Reception of Theophilus's Diversarium Artium Schedula



Fig. 1 Poitiers, Cathedral, Crucifixion Window : Dead Rising from the Grave ; ca. 1175.

In the mid 12th century, a monk and priest using the pseudonym of Theophilus wrote a three-part treatise « On Divers Arts » explaining the work of the painter of manuscripts and wall paintings, the stained glass artisan, and the metalworker. Arguably a metalworker, Theophilus stated that for the entry on glass he « worked hard like a careful investigator using every means to learn » the art by which pigment could decorate without « repelling the rays of the sun » (Prologue to Book 2). The practicality of the result separates Theophilus's work from the literary tradition of scientific manuscripts, such as the *Mappae clavicula*, copied with little relationship to actual practitioners of the arts and resulting in an « inevitable

increase of informational entropy » (Hawthorne and Smith). My topic would focus on our efforts to understand a medieval treatise in an historic context, and speculate on how its reception differed in the past, especially when it might have been seen as a document for artists, speaking over time. Manuscript copies from the Middle Ages attest to its perceived value in pre-modern times. The original is lost, but two, possibly third generation copies, remain from the 12th century : Vienna National Bibliothek 2527 and Wolfenbüttel Herzogliche Bibliothek 4373. Copies dating to the 13th century include : London, British Museum Harley 3915 ; Cambridge University Library MS 1131 ; and London, British Museum, Edgerton 840. An almost complete 14th century copy is in Leipzig, Universität Bibliothek 1157. The manuscript Paris, Bibliothèque nationale Lat. 6741 contains the section on painting, part of a collection of texts on painting made before 1431 by Jean le Bègue. In 1774 the playwright and critic, Gotthold Ephraim Lessing, published selected parts of the text in a German translation and commentary based on the Wolfenbüttel manuscript as part of a text defining the antiquity of oil painting. This focus on painting was followed from London in 1781 when Rudolf Erich Raspe included selected parts on painting in a similar effort to establish the use of oil painting before the Van Eycks. With the medieval revivals of the 19th century a renewed interest was brought to technical insight into the past, especially stained glass. Theophilus's text on technique was enormously seductive for a 19th century mentality that saw technological progress as an ineluctable part of historical progress. By acquisition of technique, the latter age believed it could recreate any historic moment. The century of Darwin was imbued with the conviction that scientific analysis could establish incontrovertible truth. Reaction to some of the works of archeological revival allow us to understand a mentality the equated technological expertise with aesthetic empowerment. J.-B. Lassus, for example, could view the Passion window of the church of Saint-Germain-l'Auxerrois not as a 19th century work of art, but as a « renewal of the example of ancient glass (with) the same armature, context,

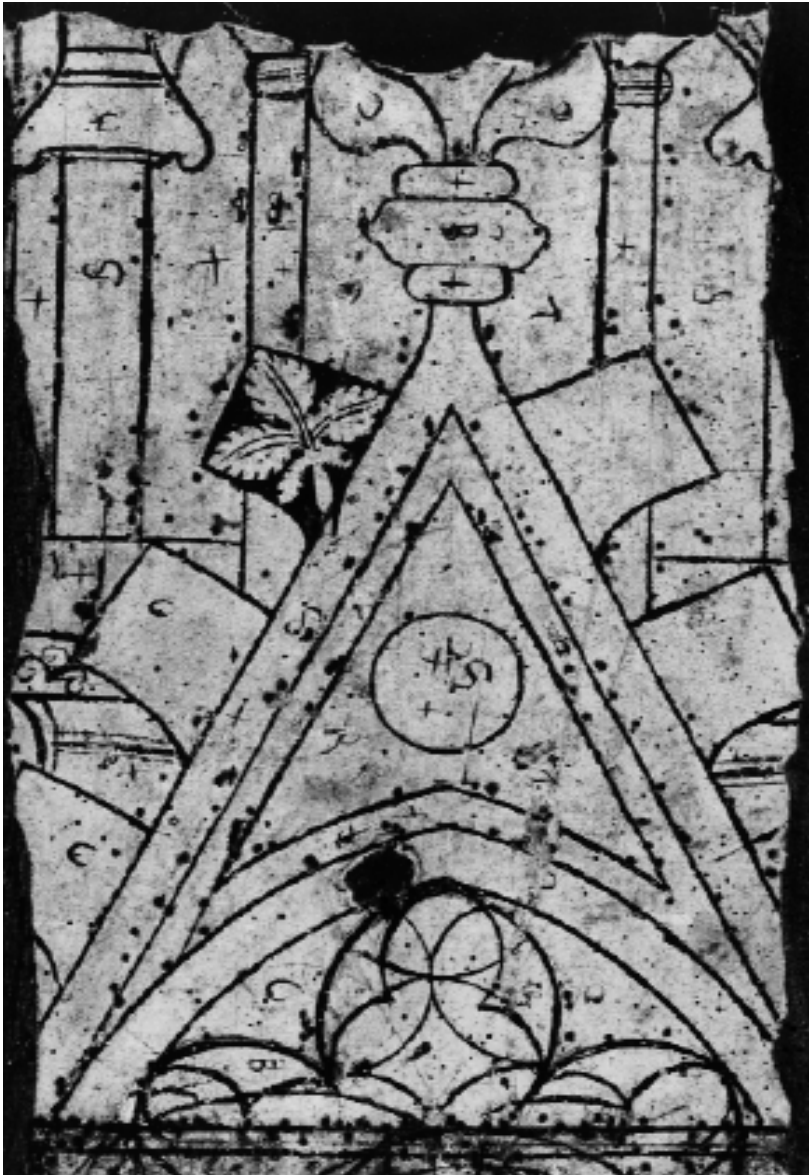


Fig. 2 Girona, Cathedral :Glaziers Table : ca. 1350.

and dimensions » (*Annales archéologiques*, t. I, 1844). The mid-century saw two French editions, Comte Charles de l'Escalopier (Paris, Firmin Didot frères, 1843) and Jean-Jacques Bourassé in an article in the *Nouvelle encyclopédie théologique* published by Migne in 1851. Bourassé and Manceau had published *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours* earlier in 1849. One of the most authoritative translations was undertaken by Albert Ilg for the *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, from Vienna in 1874. In England there appeared a full translation by Robert Hendrie in 1847, and the second book based on the Escalopier Latin text by one of the most honored personages in the revival of stained glass, Charles Winston, in an appendix to *An Inquiry into the Difference of Styles Observable in Ancient Glass Painting, especially in England* of 1847. Other medieval texts were also cited for translation. Durandus's *Rationale Divinorum Officiorum* was translated in 1843 by the Rev. John Mason Neale and Rev. Benjamin Webb, both major figures in the Ecclesiological Society. Their substantial commentary made it clear that they saw the ancient text as a guide for the present, a rule book for the reconstruction of a better society.

The same was true for early 20th century Americans, where the concept of the « true principles » of stained glass continued to exert a seductive power. The Middle Ages was conceived as fathomable through an understanding of fixed rules revealed in historic texts. The question that we ask in our post-Modern society is the ability for any work to transcend its past -the ability of any later author, practitioner, or reader to interpret in the spirit of the author. How do the needs of the reader encourage the selective reading of an historic text ? Does technique equal inspiration ? Did the editors, publishers, and readers of Theophilus assume that knowledge equals the ability to create ?

Brigitte Kurmann-Schwarz

« ...quicquid discere, intelligere vel excogitare possis artium... » Le traité de Théophile, état de la recherche et questions

Jusqu'à présent les questions techniques du traité *Des divers arts* du moine et prêtre Théophile sont celles qui, de loin, ont le plus attiré l'intérêt. En effet, nos idées sur cet ouvrage sont surtout marquées par la conviction que ce texte a donné des recettes et des conseils pratiques pour réaliser des peintures et des objets en verre ou en métal. L'hypothèse de l'identification du moine Théophile comme étant l'orfèvre Roger de Helmarshausen, avancée pour la première fois par Albert Ilg en 1874¹, a également pris une place importante dans la recherche. Dodwell a prudemment pris position en faveur du fait que ces deux personnages n'en font qu'un², mais depuis que l'historien allemand Eckhard Freise a construit la biographie de Roger de Helmarshausen³ grâce à une savante recherche prosopographique, cela semble être devenu une quasi-certitude. Pourtant de premiers doutes ont été avancés par Hiltrud Westermann-Angerhausen et Andreas Speer⁴. En revanche, les réflexions portant sur l'ensemble du traité -prologues inclus- et sur sa structure, ont été plutôt rares⁵. Aussi la définition du genre littéraire du traité a-t-elle été peu examinée. C'est seulement au cours des récentes années qu'ont été avancées des comparaisons avec les encyclopédies médiévales et, en ce qui concerne la structure, une hiérarchisation des matériaux⁶. Ainsi Hiltrud Westermann-Angerhausen a-t-elle déduit du prologue du deuxième livre que Théophile a placé le vitrail, à cause de sa transparence, au-dessus de la peinture sur support opaque⁷. L'importante question de la *causa scribendi* de Théophile a également peu attiré l'intérêt de la recherche : tient-elle à la transmission d'un savoir technique, ou plutôt à la légitimation de l'art et à la démonstration du statut intellectuel de l'artiste ? Enfin, l'étude des manuscrits semble achevée depuis les recherches de Bernhard Bischoff⁸ et l'étude de Dodwell, mais Andreas Speer et Hiltrud Westermann-Angerhausen montrent clairement qu'une nouvelle considération du sujet sera fondamentale pour arriver à une appréciation plus juste du texte, de sa tradition et de son évolution. L'analyse précise du texte par des spécialistes des arts du métal et de la technique de la peinture est essentielle car elle a montré que certaines recettes données par Théophile étaient déjà dépassées par des méthodes plus modernes en ce début du XII^e siècle⁹.

1. Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, édité et traduit par Albert Ilg, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 7, Vienne, 1874, p. XLIII-XLVII.
2. Dodwell (Charles Reginald), *Theophilus « De Diversis Artibus », Theophilus « The Various Arts », translated from the Latin with Introduction and Notes*, Londres-Paris-New York, 1961.
3. Freise (Eckhard), « Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt », *Frühmittelalterliche Studien* 15, 1981, p. 180-293 ; id., « Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt », *Ornamenta Ecclesiae* 1, catalogue de l'exposition de Cologne, éd. par Anton Legner, Cologne, 1985, p. 357-362.
4. Westermann-Angerhausen (Hiltrud), « "Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn"-Der Wandel eines mittelalterlichen Künstlerbildes zwischen Alois Fuchs und Eckhard Freise », *Helmarshausen und das Evangelium Heinrichs des Löwen*, éd. par Martin Gosebruch und Frank N. Steigerwald (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 4), Göttingen, 1992, p. 63-78. Plus développé encore dans Speer (Andreas)-Westermann-Angerhausen (Hiltrud), « Ein Handbuch mittelalterlicher Kunst ? Zu einer relecture der «*Schedula diversarum artium*», *Schatzkunst am Aufgang der Romanik- Der Paderborner Tragaltar und sein Umkreis*, manuscrit non encore publié. Je remercie les auteurs, qui ont bien voulu partager leurs recherches avec moi avant leur publication.
5. L'intérêt des prologues a été montré par John van Engen, « Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz », *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 11, 1980, p. 147-163 et Conrad Rudolph, « Things of Greater Importance », *Bernhard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphie, 1990, p. 104-124.
6. Reudenbach (Bruno), « Ornatus materialis domus Dei », *Die theologische Legitimation der handwerklichen Künste bei Theophilus », *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert*, éd. par Herbert Beck et Kerstin Hengevoss-Dürkop, vol. 1, Francfort, 1994, p. 1-16 ; Schuler (Stefan), « Campum artium perscrutari ». Aspekte der Werkstoffbehandlung in mittelalterlichen texten zu den künstlerischen artes mechanicae », *Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe, ihre Gestaltung und ihre Funktion*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1995, p. 45-55 ; Reudenbach (Bruno), « Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in *De diversis artibus* des Theophilus Presbyter », *Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, éd. par Ingrid Baumgärtner, Cassel, 2003, p. 199-218.*
7. Westermann-Angerhausen (Hiltrud), « Glasmalerei und Himmelslicht-Metapher, Farbe, Stoff », *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)*, Catalogue de l'exposition éd. par Hiltrud Westermann-Angerhausen, en collaboration avec Carola Hagnau, Claudia Schumacher et Gudrun Sporbeck, Cologne, 1998, p. 95-102.
8. Bischoff (Bernhard), « Die Überlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3/4, 1952-1953, p. 145-149.
9. Scholtka (Annette), « Theophilus Presbyter. Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 6, 1992, p. 1-53 ; Oltrogge (Doris), « Cum Sesto et rigula », L'organisation du savoir technologique dans le *Liber Diversarum Artium* de Montpellier et dans le « *De Diversis Artibus* de Théophile », *Discours et savoirs : encyclopédies médiévales*, Textes rassemblés et édités par Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hue (*Cahiers Diderot*, n° 10) 2004. Pour le vitrail, voir Ivo Rauch, « Anmerkungen zur Werkstattpraxis in der Glasmalerei der Hochgotik », « Glasmalerei und Himmelslicht-Metapher, Farbe, Stoff », *Himmelslicht* (voir note 7), 1998, p. 103-110, surtout p. 104-105.

Frank Martin

Cennino Cennini und die Glasmalerei

In der Glasmalereiforschung ist der *Libro dell'arte* deshalb schon lange ein Referenzwerk, weil er in zwei von insgesamt über 150 Kapiteln auch die Entstehung von Glasmalereien beschreibt und zwar aus der seltenen Perspektive des entwerfenden Künstlers. Sein Autor, Cennino Cennini, hat dabei im ausgehenden 14. Jahrhundert wahrscheinlich Beobachtungen zu Papier gebracht, die er während seiner Tätigkeit in der Florentiner Wand- und Tafelmalereiwerkstatt Agnolo Gaddis angestellt hat, aus der auch Entwürfe für einige Fenster des Florentiner Doms hervorgegangen sind. Mit diesem Blickwinkel auf die Glasmalerei unterscheidet sich der *Libro dell'arte* Cennino Cenninis von Antonio da Pisas um 1400 entstandenem *L'arte di dipingere il vetro*, das die Herstellung von Glasmalereien ebenso aus der Sicht des Glasmalers beschreibt wie der weitgehend zeitgleich im Siener Raum verfasste Text eines anonymen Glasmalers. Für Italien zeichnen die drei Texte in der Zusammenschau ein Bild der Entstehungsbedingungen figürlicher oder szenischer Glasmalereien, das sehr viel komplexer und detaillierter ausfällt als in Theophilus Presbyters *De diversis artibus* aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, das für den nordalpinen Raum das Mittelalter hindurch die wesentliche Textquelle bleiben sollte.

Die Besonderheit von Cennino Cenninis *Libro dell'arte* liegt aber nicht allein darin, dass er den Anteil des Entwurfs in der Glasmalerei erstmals aus der Sicht des entwerfenden Künstlers beschreibt, er markiert in der reichen Kunstliteraturlandschaft Italiens grundsätzlich auch den Übergang vom mittelalterlichen Werkstattbuch zu jenen kunsttheoretischen Traktaten, die kaum vierzig Jahre später mit Leon Battista Albertis *De pictura* die neue Epoche endgültig begründen sollten. Vor diesem Hintergrund ist die Frage interessant, ob Cennino Cennini, für den der Begriff des *disegno* über den entwurfstechnischen Wortsinn hinaus nachweisbar auch eine kunsttheoretische Implikation hatte, nicht deshalb den Anteil des Malers an figürlichen oder szenischen Glasmalereien thematisiert hat, weil die Bedeutung des *disegno* im Rahmen der Entstehung eines Bildes nirgends anschaulicher gemacht werden konnte als in der Glasmalerei mit ihrer (für Italien) typischen Arbeitsteilung zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Glasmaler. Durch die Betonung des *disegno* in der Glasmalerei hätte Cennino Cennini damit nicht zuletzt auch dem Suprematieanspruch der *artes liberales* gegenüber der *artes mechanicae* Vorschub geleistet.

Renée K. Burnam

Glazing the « Occhio di Duccio » : Preliminary Observations about Theory and Practice in Italian Stained-Glass Production

The *occhio*, or round window, installed high in the apse of Siena Cathedral and dated ca. 1287-1288, is popularly known as the *Occhio di Duccio* - though documents make no mention of the window's author (Fig. 1). Over the last half-century, attributing the window's designs to the Siennese painter Duccio di Buoninsegna has been the focus of scholarship¹, and though some scholars have recognized the window as the fruit of a collaborative venture², it has yet to be systematically investigated from that vantage point. This paper proposes to shed light on the admittedly thorny problem of collaboration, by approaching Siena's window as the product of a multi-phase process that engaged the skills of not one, but two, principal individuals : a designer and a master glazier. The identification of Duccio as the author of the *Occhio*'s designs will not be brought into question, nor will attention be directed to specifically identifying the window's master glazier, though an exploration of his possible origins will function as a segue to the primary objective : to rediscover the cathedral's window by focusing on its production. With the completed restoration of Siena's window, and the numerous studies spawned by it, together with the unprecedented accessibility of the window, now permanently on exhibition in a museum setting, it seems an opportune time to reconsider the question of collaboration. Moreover, recent archaeological research and a renewed interest in stained-glass treatises assists in re-evaluating the master glazier's participation in Siena's project and re-examining some

common preconceptions about Italian glazing. These latter shall be tackled very briefly, beginning with the misguided notion that Italy did not have a thriving stained glass industry until the fourteenth century, and therefore had to import glass masters from northern Europe in order to carry out important glazing projects³. The other misconception to be explored is the idea that glaziers in Italy were unskilled as painters, a myth that stems from Cennino Cennini's fourteenth-century treatise on painting⁴. Specific questions to be addressed about « Duccio's window » include : how explicit were Duccio's designs ? Did Duccio design the decorative borders that frame the window's nine scenes ? and, did he plan the overall format of the window ? Who influenced, to the greatest extent, the window's final appearance, the painter Duccio or the window's master glazier ? If the *cartoni* for Siena's *Occhio* were still in existence, understanding the dynamics of this joint venture might be more straightforward. In the absence of these, this paper relies on a careful examination of the commission and close analysis of the window itself in order to reconstruct some of the challenges that the production of Siena's window posed to the designing artist and master glazier alike.

1. The attribution to Duccio, made by Enzo Carli, *Vetrata duccesca*, Florence, 1946, has been reconfirmed by Luciano Bellosi. See Bagnoli (Alessandro), Bartalini (Roberto), Bellosi (Luciano), Laclotte (Michel) éd., *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Milan, 2003, esp. p. 128-130 and 166-170. I am indebted to my American colleagues, Evelyn Staudinger Lane, Elizabeth Carson Pastan, and Ellen Shortell, for their support and advice, and also acknowledge Caterina Pirina, President, Corpus Vitrearum Medii Aevi - Italia (CVMA-Italia), for her invaluable insights.

2. Grodecki (Louis) and Brisac (Catherine), *Gothic Stained Glass 1200-1300*, Fribourg, 1984, p. 224-227 et 265, n°. 104 ; Castelnovo (Enrico), *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Turin, 1994, p. 89-91 ; Martin (Frank) and Ruf (Gerhard), *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, Assisi, 1998, p. 141-142.

3. This viewpoint continues to be reiterated ; for example, Camillo Tarozzi recently stated that Siena's *Occhio* was « obviously executed by a skilful artisan (...) maybe a glass master from the area north of the Alps » (in Bagnoli et al., *Duccio* [note 1], p. 35).

4. Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook «Il Libro dell'Arte»* trad. Daniel V. Thompson, New York, 1960 ; *Il libro dell'arte*, Franco Brunello éd., Vicenza, 1971, p. 181.

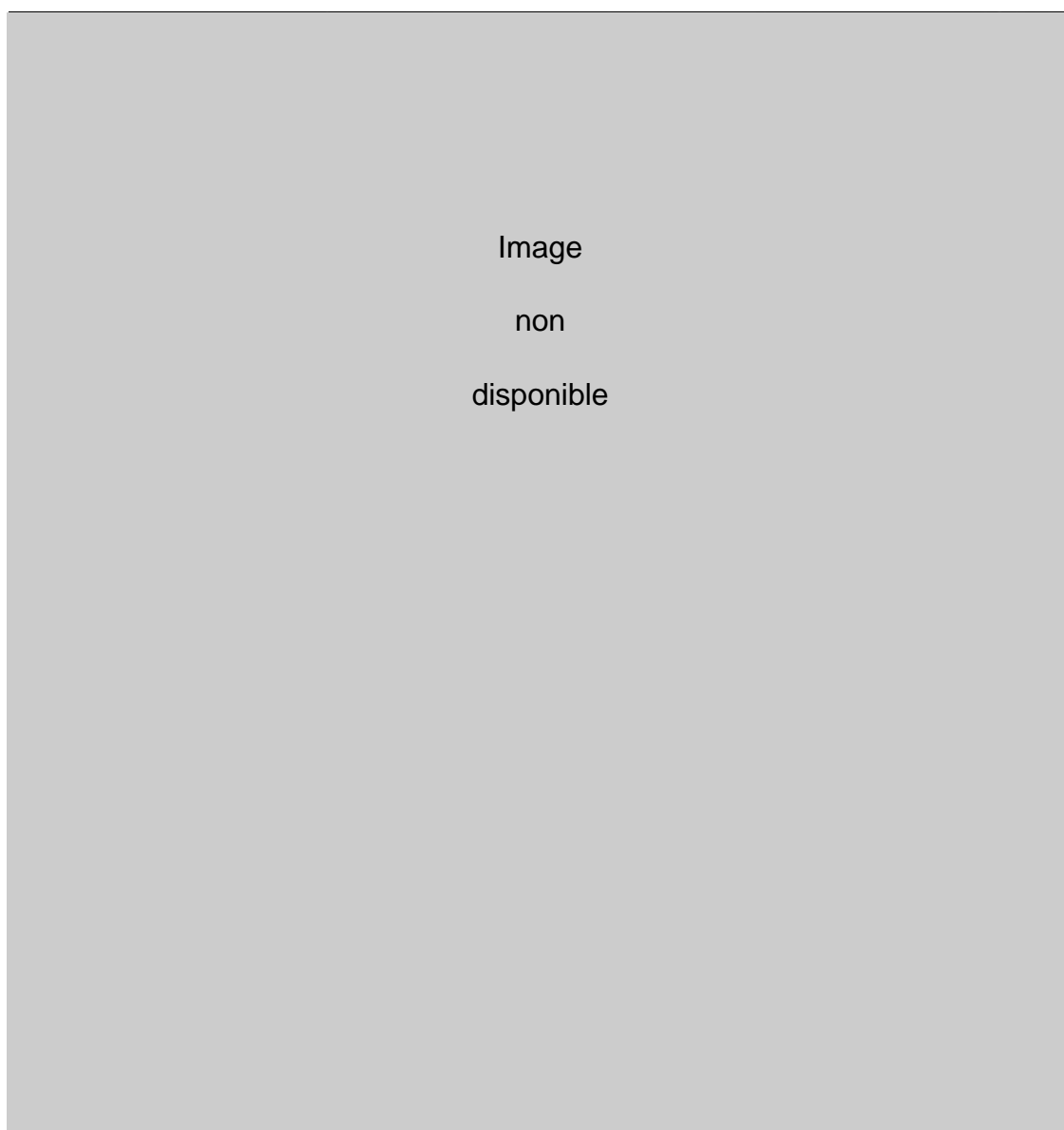


Fig. 1. Siena Cathedral : stained-glass window executed by an anonymous glazier on designs attributed to Duccio di Buoninsegna ; ca. 1287-1288.

Claudine Lautier

L'apport de l'expérimentation du traité d'Antoine de Pise à la connaissance du vitrail médiéval

Le traité d'Antoine de Pise, connu en un unique exemplaire¹, a été mis au jour par G. Fratini lorsqu'il édita en 1882 une étude sur l'église et le couvent de Saint-François d'Assise où le manuscrit est conservé². Son intérêt fut rapidement reconnu en Italie puis en Allemagne. Dès 1885 H. Thode³, dans sa publication sur les débuts de la Renaissance en Italie, identifia l'auteur du texte comme étant un peintre verrier qui avait réalisé en 1395 un vitrail pour le bas-côté nord de la nef du *Duomo* de Florence, sur un carton du peintre Agnolo Gaddi (Fig. 1).

Malgré les publications italiennes et allemandes qui se sont succédées entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, le manuscrit fut pourtant un peu oublié, puisqu'il fallut attendre 1976 pour que S. Pezzella en fasse une nouvelle édition⁴, suivie par une seconde en 1991, comprenant un fac-simile⁵.

Si l'attention portée au traité d'Antoine de Pise n'a jamais égalé l'intérêt porté aux chapitres de Théophile consacrés à l'art du vitrail⁶, c'est notamment parce que ce petit manuel de savoir-faire paraissait, aux yeux de certains historiens, mal structuré mais aussi peu crédible en ce qui concerne quelques recettes, caractères qui semblaient oblitérer la fiabilité de l'ensemble. Pourtant, ce traité est l'œuvre d'un peintre verrier et non celle d'un compilateur, voire d'un observateur attentif. Il diffère en cela de la *Schedula* de Théophile, mais aussi de plusieurs écrits du XV^e siècle; citons les chapitres consacrés au vitrail attribués à Formica⁷, dans un manuscrit encyclopédique conservé à Sienne, ou encore les chapitres inclus dans le *Kunstabuch*, ouvrage essen-

tiellement consacré au textile et provenant du couvent Sainte-Catherine de Nuremberg⁸. La concordance, unique au Moyen Âge, d'un traité signé et d'une œuvre attestée par le même artiste, nous a incité à entreprendre un programme de recherche pluridisciplinaire associant historiens de l'art, praticiens du vitrail et ingénieurs en physique-chimie. Une partie importante de ce programme a été consacrée à l'expérimentation quasi exhaustive des recettes livrées par Antoine. Si le projet scientifique s'inspire de l'archéologie expérimentale, il s'en écarte néanmoins, car ce n'est pas tant l'œuvre d'art elle-même qui est la source documentaire de l'expérimentation, mais un texte. Nous avons considéré celui-ci de la façon la plus littérale et sans a priori, en essayant de faire abstraction autant que possible de nos connaissances sur la technique du vitrail ancien ou moderne, afin d'éviter toute interprétation abusive. En quelque sorte, nous avons voulu être les apprentis de « Mastro Antonio da Pisa », puisque c'est ainsi qu'il se nomme lui-même dans son traité.

Le projet a pris naissance après une première expérimentation consacrée au jaune d'argent⁹, car le procédé de fabrication décrit par Antoine était fort différent de ce que l'on affirmait généralement pour cette couleur. Les résultats révélèrent une technique étonnante mais efficace, et ajoutèrent des arguments pour l'apparition du jaune d'argent à Paris vers 1300. En revanche, le jaune d'argent, peu présent dans les vitraux florentins autour de 1400, est absent du vitrail qu'Antoine réalisa pour le *Duomo* de Florence.

Dans le domaine de la peinture encore, l'utilisation par Antoine de l'oxyde de cuivre pour la grisaille confirme un usage courant et déjà ancien. Mais celle d'une *tempera* à l'œuf et au lait de figue comme liant, inattendue dans le domaine de la peinture sur verre, montre des liens avec d'autres techniques artistiques comme la peinture sur panneaux. De plus, l'expérimentation a montré que la *tempera* est particulièrement bien adaptée au type d'enlèvements visibles sur le vitrail d'Antoine. Il décrit aussi la fabrication de peintures à froid, de couleur jaune ou verte. Or les chercheurs ont constaté la présence de peintures comparables, parfois en larges surfaces, sur un certain nombre de vitraux de plusieurs pays d'Europe,



Fig. 1 Florence, *Duomo*, nef (nl) : sainte Anne tenant la ville de Florence dans ses mains : détail du vitrail d'Antoine de Pise, 1395.



Fig. 2 Expérimentation de la coupe au fer chaud.

entre la fin du XIII^e siècle et le XVI^e siècle. Antoine de Pise accorde une place importante à la coupe du verre plat, décrivant deux techniques complémentaires, la coupe à la pierre dure (de la plus rare - le diamant, à la plus commune - le silex) et la coupe au fer chaud. Presque toutes les pierres dures citées conviennent à la coupe du verre. Quant au fer chaud, son utilisation expérimentale a révélé des propriétés particulières qui permettent de comprendre comment ont pu être réalisées certaines coupes complexes, quasi impossibles avec un diamant (Fig. 2). La description conjointe, dans le traité, des deux procédés prouve aussi deux choses : d'une part qu'il n'est pas impossible que la pierre dure ait pu trouver un usage très précoce, puisqu'un simple silex peut convenir, d'autre part que les deux techniques de coupe ont pu être utilisées simultanément, au Moyen Âge ou à la Renaissance.

D'autres techniques ont été testées, comme la fabrication d'un moule à plombs en pierre et le coulage des plombs, la composition des soudures ou encore la gravure à l'acide des verres rouges testée sur des fragments de verres anciens, type de gravure qui est reconnaissable sur le vitrail d'Antoine à Florence, ce qui permet de repousser la date d'apparition de cette technique antérieurement à 1395 (Fig. 3). En ce qui concerne la gravure, comme nos collègues allemands qui en firent l'expérimentation il y a quelques années¹⁰, nous avons réussi avec certains verres et échoué avec d'autres, ce qui nous a conduit à entreprendre l'analyse

physico-chimique des échantillons pour mieux comprendre les phénomènes.

Nous avons également construit un four de cuisson en grès et terre, après avoir mis au point la terre réfractaire avec les ingrédients cités dans le traité. Puis nous avons réalisé une cuisson de verres peints en respectant scrupuleusement les instructions d'Antoine quant à la façon de conduire le feu et de mener la cuisson (Fig. 4). En mesurant à l'aide d'un pyromètre la température à l'intérieur de la poêle contenant les verres peints, nous avons constaté que la courbe des températures correspondait à peu près à celle d'une cuisson idéale dans un four moderne.

Ainsi, au terme de cette expérimentation, bien des préjugés semblent voler en éclats. Le traité décrit bien les techniques pratiquées à la fin du XIV^e siècle et faire un vitrail en suivant strictement les recettes d'Antoine de Pise est tout à fait possible, y compris construire un four et mener une cuisson. En outre, puisque nous avons la chance qu'une de ses œuvres soit conservée, nous pouvons affirmer qu'il était un excellent peintre verrier comme le montrent les qualités du vitrail qu'il réalisa pour le *Duomo* de Florence.



Fig. 3 Florence, *Duomo* : détail de gravure à l'acide sur le vitrail d'Antoine de Pise, 1395.



Fig. 4 Expérimentation de la cuisson des verres peints dans un four construit selon le traité d'Antoine de Pise.

1. Assise, Biblioteca del Sacro Convento, ms 692.
2. Fratini (Giuseppe), *Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882, p. 213-234.
3. Thode (Henry), *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, p. 547.
4. Pezzella (Salvatore), *Il trattato di Antonio da Pisa sulla fabbricazione delle vetrate artistiche*, Pérouse, 1976.
5. *Vetrate. Arte e Restauro. Dal trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, Milan, 1991.
6. Pour une étude comparative des traités médiévaux sur l'art du vitrail, voir Karine Boulanger, « Les traités médiévaux de peinture sur verre », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 162, janv.-juin 2004, p. 9-33.
7. Sienna, Biblioteca Comunale, ms L XI. 41, publié par Alessandro Lisini, *Della pratica di comporre finestre a vetri colorati, trattatello del secolo XV ora edito per la prima volta*, Sienna, 1885.
8. Nuremberg, Stadtbibliothek, ms cent.VI, 89, édité par Emil Ernst Ploss, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben*, Heidelberg-Berlin, 1962, p. 122-124.
9. Lautier (Claudine), « Les débuts du jaune d'argent dans l'art du vitrail ou le jaune d'argent à la manière d'Antoine de Pise », *Bulletin monumental*, t.158-II, 2000, p. 89-107.
10. Scholz (Hartmut), Hess (Daniel), Rauch (Ivo), Kölzer (Norbert) et Windelen (Barbara), « Beobachtungen zur Ätztechnik an Übergangsläsern des 15. Jahrhunderts », *Corpus Vitrearum News letter*, 46, 1999, p. 19-23.

Lisa Pilosi, Mark Wypyski,
Sarah Barack and Drew Anderson

Early Acid-Etching of Stained Glass : the Written Evidence



Fig. 1 New York, The Metropolitan Museum of Art (accession number 1996.262. Ruth and Victoria Blumka Memorial Fund and The Cloisters Collection, 1996) : Adoration of the Magi, circle of the Strassburger Werkstattgemeinschaft ; 1507.

The selective removal of the colored layer of flashed glass by etching with nitric acid is described in the early fourteenth century treatise of Antonio da Pisa¹ and in the fifteenth century Bologna Manuscript². To a modern reader, this seems like an impossibility since only hydrofluoric acid will etch modern glass. Nevertheless, a number of acid-etched panels have been identified throughout Europe, which predate the « official » discovery of hydrofluoric acid in the late seventeenth-eighteenth century. A sixteenth century southern German donor's letter specifically calls for the use of etching in the coats of arms, suggesting that the technique was known amongst stained glass craftsmen of the time³. This gives rise to two (not necessarily mutually exclusive) possibilities - that nitric acid will etch glass and/or that hydrofluoric acid was used much earlier than previously thought. In fact, several informal experiments have shown that nitric acid will etch glass with a relatively low silica and relatively high lime content⁴. In addition, from the seventeenth century on, numerous texts describe the

dissolution of the mineral fluorite in sulfuric acid and its corrosive effect on glass⁵. The exploitation of fluorite mines in central Europe from the fifteenth century and the contemporary use of fluorite as an artist's pigment, coupled with the occurrence of acid-etching in stained glass panels from the same region suggests some sort of connection.

This study investigates the techniques of etching glass described in the historic treatises. Model glasses were produced with specific compositions to mimic an average potash glass typically encountered in medieval windows and a high lime potash glass (that corresponds to the etched glass on a panel depicting the Adoration of the Magi, by an artist of the circle of the Strassburger Werkstattgemeinschaft, dated 1507 in The Metropolitan Museum of Art) (Fig. 1). Etching trials using nitric acid and fluorite/sulfuric acid were conducted in a controlled laboratory environment. Scanning electron microscopy and X-ray microanalysis were used to characterize the effectiveness of the process (i.e. the depth of etching), the morphology and any chemical changes evident on the etched surfaces.

1. *Vetrare Arte e Restauro : dal Trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, Milan, Silvana Editoriale, 1991.
2. Merrifield (Mary P.), *Original Treatises on the Arts of Painting*, vol. 2, New York, Dover Publications Inc., 1967, chapter 217, p. 494-495.
3. Schleif (Corine) and Schier (Volker), « Views and Voices from Within : Sister Katerina Lemmel on the Glazing of the Cloister at Maria Mai », *Glasmalerei in Kontext : Bildprogramme und Raumbfunktionen : Akten des XXII Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg 29. August-September 2004* (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, wissenschaftlicher Beiband 25), éd. Rüdiger Becksmann, Nürnberg, 2005, p. 6.
4. Verità (Marco), « Commento Tecnico al Trattato di Antonio da Pisa », *Vetrare Arte e Restauro*, op. cit note 1, p. 99-100 ; Scholz (Hartmut), Hess (Daniel), Rauch (Ivo), Kölzer (Norbert) and Windelen (Barbara), « Beobachtungen zur Ätztechnik an Überfanggläsern des 15. Jahrhunderts », *Corpus Vitrearum News letter*, 46, 1999, p. 19-23.
5. Charleston (Robert J.), « Part 5-Acid Etching on Glass », *The Glass Circle*, no. 3, 1979, p. 31-39 ; Cassebaum (Heinz), « Neue Aspekte zur Entdeckung des Ätzens von Glas », *Silikattechnik*, 34, Heft 7, 1983, p. 213-215.

Jean-Pierre Delande et Isabelle Lecocq

Les traités techniques : formalisation, codification, transmission et actualisation des croyances, des savoirs et savoir-faire ancestraux

La connaissance et la compréhension de la technique du vitrail ancien passent par l'analyse des traités, notamment le fameux *Diversarum artium schedula* du prêtre Théophile, le traité d'Antoine de Pise, le traité sur la peinture de Cennino Cennini, et le manuscrit de Bologne¹. Les historiens du vitrail qui sont surtout familiarisés avec le livre quatre de la *Diversarum artium schedula* seraient peut-être surpris d'apprendre que ce passage-ci est également de Théophile : « Il y a aussi l'or qui est appelé espagnol, et qui est fait avec du cuivre rouge, de la poudre de basilic, du sang humain et du vinaigre. Les païens, dont l'habileté en cet art mérite l'approbation, se font des basilics de la façon suivante. Ils ont sous la terre une habitation qui est en pierre en haut, en bas et de tous côtés, avec deux petites fenêtres si étroites qu'à peine un peu de lumière y passe ; ils y mettent deux vieux coqs de douze ou quinze ans, et ils leur donnent une nourriture suffisante. Quand ils sont engraisés, à cause de la chaleur de la graisse ils copulent entre eux et pondent des œufs [...] »². Les recettes de ce genre sont légion. Elles sont bien connues des historiens des techniques qui nous ont offerts de précieuses observations méthodologiques³. Robert Halleux et Camélia Opsomer, qui se sont penchés sur celles-ci, ont montré qu'il s'agit d'un des premiers témoignages de l'alchimie en Occident. Ils soutiennent fermement l'hypothèse de l'identification de Théophile avec l'orfèvre Roger de Helmarshausen⁴ qui était manifestement en étroite relation avec l'abbé Wibald de Stavelot (1098-1158) et le théologien Rupert de Deutz (vers 1075-1129).

Cette identification expliquerait la présence à Stavelot vers 1200 d'un abrégé de la *Schedula*.

À son tour, le texte de Théophile a suscité et nourri des compilations où l'on retrouve le même mélange curieux entre relation d'un savoir-faire et recettes ésotériques. Parmi celles-ci, citons le *Tresorier de philosophie naturelle des pierres précieuses* du liégeois Jean d'Outremeuse⁵ et un texte du « moine de Zagan »⁶.

Ces deux sources témoignent de deux usages différents du traité du moine Théophile, pour la partie consacrée à la technique du vitrail proprement dite : simple compilation d'une part, et approche raisonnée de l'autre, avec intégration de nouveaux passages sur la pratique du métier, d'une importance capitale pour la compréhension de la technique du vitrail ancien.

La discussion autour de ces deux traités sera l'occasion d'examiner le bien fondé aux points de vue physique et chimique de certaines recettes et modes opératoires.

1. Pour un aperçu du contenu et de l'apport de ces traités, voir notamment Strobl (Sebastian), *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart, 1990.

2. Halleux (Robert) et Opsomer (Camélia), « L'alchimie de Théophile et l'abbaye de Stavelot », *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge, Mélanges d'histoire offerts à Guy Beaujouan* (École pratique des hautes études - IV^e section, Sciences historiques et philologiques), *Hautes études médiévales et modernes*, 73, Genève, 1994, p. 436-460.

3. Depuis 1989, le Centre d'Histoire des Sciences et des Techniques de l'Université de Liège, dirigé par Robert Halleux, a entrepris de constituer une grande base de toutes les données de toutes les recettes techniques du Moyen Âge : pour chaque technique, les différentes formules sont classées par ordre de ressemblance décroissante et pour chaque substance, les utilisations dans les divers arts et métiers regroupées. Voir Robert Halleux, « Les techniques du verre dans les anciens manuscrits de recettes », *Technique et science. Les arts du verre, Actes du Colloque de Namur 1991, 20-21 octobre 1989*, Namur, 1991, p. 19-30.

4. L'identification de Théophile à Roger de Helmarshausen, vivement débattue, n'est pas acquise (voir Madeline Caviness, *Stained glass windows*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 76, Turnhout, 1996, p. 46, note 2 et Ehrard Brepohl, *Theophilus Presbyter und mittelalterliche Kunsthandwerk, I, Malerei und Glas*, Cologne-Weimar-Vienne, 1999, p. 22-31).

5. Cannella (Anne-Françoise), *Gemmes, verre coloré et fausses pierres précieuses au Moyen Âge, Le quatrième livre du Tresorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses de Jean d'Outremeuse*, Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, Liège, 2001.

6. Wackernagel (Wilhelm), *Die deutsche Glasmalerei*, Leipzig, 1855, p. 172-176 et Strobl, op. cit., p. 218.

Roland Sanfaçon

Le sacré et le vitrail dans les traités du Moyen Âge

Dans les six traités du Moyen Âge abordant le vitrail¹, seul celui rédigé au début du XII^e siècle par le moine Théophile, probablement identifiable à Roger de Helmarshausen, présente des considérations religieuses importantes. Ces passages ont été souvent cités par les historiens d'art². Nous reprenons la question sous l'angle le plus vaste. Comment y apparaît le rôle du vitrail et des images dans la vie religieuse de l'Occident médiéval ? Quelle est la situation de l'artiste par rapport aux images ?

Le traité du moine Théophile est divisé en trois parties : la peinture, le verre et le vitrail, l'orfèvrerie. Chacune des parties est introduite par des considérations largement religieuses. Théophile montre une confiance très grande en l'homme, malgré la faute originelle. L'homme en effet reste doté d'intelligence et il peut compter sur l'aide de Dieu. Du coup, Théophile peut apparaître comme un modèle toujours valable de l'homme de science. Il a conscience d'avoir rassemblé une information considérable sur les techniques artistiques, qu'il dit tenir de la Grèce antique, de l'Arabie, de l'Italie, de la France qui est surtout citée pour le vitrail, de la Germanie, etc. Il serait visiblement tenté de garder plus ou moins secrète cette science, mais il veut dans un esprit de partage chrétien la mettre à la disposition de tous pour la plus grande gloire de Dieu. C'est le sens de l'introduction à la première partie. L'introduction au chapitre sur le verre et le vitrail est assez générale. Il faut travailler ardemment, éviter l'oisiveté et les vices. Puis il passe à des

considérations techniques : il va, dit-il, montrer notamment comment « peindre le verre sans repousser la lumière ». En fait, l'introduction à la troisième partie fait vraiment le bilan des arts sacrés. Il résume en effet l'apport de la peinture et du vitrail traités dans les deux premières parties. Les images peintes sur les murs ou dans les vitraux aideront les hommes à aimer Dieu et à mener une vie meilleure. Puis Théophile demande à l'artiste de s'enflammer d'une « ardeur plus laborieuse » pour les objets d'orfèvrerie, mais comme les objets mentionnés, très variés, comprennent non seulement les calices qui toucheront le corps du Christ, mais même des burettes, il s'agit sans doute surtout d'une figure de style. De même, il est plus facile de voir un agencement logique des techniques artistiques plutôt qu'une gradation vers le sacré, allant de la peinture, puis du vitrail pour aboutir à l'orfèvrerie. En fait, les hommes ont toujours cherché à établir des liens aussi concrets que possible avec le divin qu'ils ont pu concevoir. Pour les Grecs par exemple, les dieux habitaient vraiment les statues qu'on enchaînait au besoin pour s'assurer qu'elles ne partent pas ailleurs. Pour les Juifs, il y avait au moins l'Arche d'alliance. Si l'histoire doit proposer des interprétations et non seulement rapporter des faits, on pourrait avancer l'idée que, dans l'Occident médiéval, même si on savait bien que Dieu était au-delà du monde concret, on a recherché le plus possible ses manifestations et même sa présence sur terre. Les éléments de preuve autour de cette idée sont nombreux. Bien plus que dans les images, Dieu pouvait être réellement présent dans l'eucharistie. Avec les Clunisiens déjà, puis dans les cathédrales gothiques, les autels ont été multipliés partout³. Des dizaines de messes pouvaient être célébrées tous les jours simultanément. On a voulu conserver Dieu en permanence dans les réserves eucharistiques. Par contraste, dans la chrétienté orthodoxe, l'incarnation divine restait toujours un mystère pour un Dieu perçu comme très grand, si bien qu'il n'y avait qu'un autel dans l'église, qu'une messe à la fois et que les saintes espèces étaient consommées immédiatement. Ce sont aussi les Occidentaux qui ont voulu reconquérir les lieux de la Terre Sainte où Jésus avait



Fig. 1 Montréal, Musée des Beaux-Arts : sainte Winnifred, provenant de Hampton Court (Hereford) : vers 1410.

vécu. C'est en Occident qu'on a surtout médité sur les aspects terrestres de la vie de Jésus. Les reliques de la vie du Christ et des saints étaient autant de présences sacrées sur terre. En se basant sur des passages du Nouveau Testament, même les prêtres pouvaient sur terre prendre des décisions au nom de Dieu. Ils pouvaient consacrer le pain et le vin, pardonner les fautes, accorder des indulgences pour l'Au-delà. Là encore, dans le monde orthodoxe, le rôle du clergé était surtout d'implorer le Saint-Esprit résidant dans l'Au-delà, pour qu'il agisse lui-même, par exemple pour la consécration à la messe ou pour la rémission des péchés⁴. On repassera finalement d'autres traités, tant en Occident que dans le monde orthodoxe. Dieu étant moins sur terre dans le monde orthodoxe, l'image y a été ressentie comme un intermédiaire important entre l'homme et le divin. En Occident, il est vrai, la piété populaire a pu accorder parfois des pouvoirs miraculeux aux images⁵ et les images visaient à inciter à aller vers Dieu et les saints, de sorte qu'on pouvait exiger, par exemple en Angleterre⁶ (Fig. 1), une attitude religieuse particulière chez les artistes. Mais globalement, il n'est pas impossible de penser que la présence divine importante en dehors des images a pu rendre possible l'éclosion d'une pensée scientifique et la multiplication des traités à caractère technique pour la fabrication même des images. Des théoriciens chinois pensent que la religion chrétienne, en enlevant à la nature son caractère mystérieux, a favorisé l'éclosion de la science. C'est sans doute ce qui peut être observé chez le moine Théophile déjà.

1. Boulanger (Karine), « Les traités médiévaux de peinture sur verre », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 162, janv.-juin 2004, p. 9-33.

2. Grodecki (Louis), « Fonctions spirituelles », *Le vitrail français*, Paris, 1958, p. 38-54.

3. Pour Chartres, voir Claudine Lautier, « Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images », *Bulletin monumental*, t. 161-1, 2003, 95 p. Voir aussi Eva Fitz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Halberstädter Dom*, Berlin, 2003, 655p. (*Corpus Vitrearum Deutschland*, XVII^e).

4. Meslin (Michel) éd., *Quand les hommes parlent aux dieux. Histoire de la prière dans les civilisations*, Paris, 2003, 858 p.

5. Camille (Michael), *The Gothic Idol : Ideology And Image-making in Medieval Art*, Cambridge, 1989, 439 p.

6. Marks (Richard), *Image and Devotion in Late Medieval England*, 2004, 344 p.

Joost Caen et Bert De Munck

Technical Prescriptions for the Production of Stained and Leaded Glass in Guilds' Ordinances and Recipe Books in the Southern Netherlands in the 15th, 16th, 17th and 18th Century

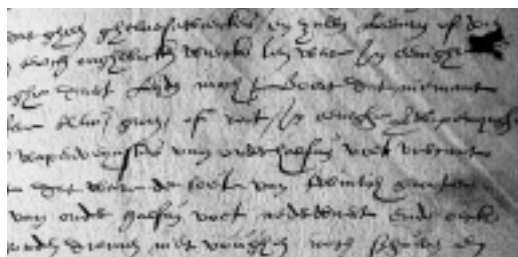


Fig. 1 Gent, Stadsarchief : Ordinance of 6 April 1541, Book of Membership (1338-1733), f° 17r°. One of the first references to enamel paint use in the Netherlands.

Historical research into crafts and guilds is all too often restricted to the confines of archival institutions. Rarely are research findings compared with preserved artefacts. The present research project strives to take a first step towards filling this void by taking a combined approach, involving the history of crafts and guilds on the one hand and material-technical research into the methods applied by craftsmen on the other. More in particular, we focus on the glaziers' and/or the stained-glass crafts. The confrontation of material-technical aspects of (stained) glass and rules and regulations issued by the guild is relevant to both the history of consumerism and material culture and to the history of the crafts and their attitude towards technological innovation on the other. As far as material culture is concerned, long gone are the days that only the art-historical value of archaeological and historical objects was considered important. The fact that everyday artefacts also have a historical and socio-cultural significance follows from a perfectly datable

historical evolution. By studying the glazing of homes and glass produced by anonymous craftsmen, one can gain insight into a development whereby prestigious luxury products gradually had to make way for cheap, fashion-sensitive and mass-produced items. This transition, which unfolded between 1500 and 1800, coincided with a changing attitude on the part of the guilds and craftsmen towards established and innovative techniques. From the perspective of this 'consumption revolution', the strategies of the numerous anonymous glassmakers and their corporatist institutions may well be more relevant than the household names in the history of art.

Over the past few years, we have studied guilds' ordinances, tracts, recipe books and other documents from across the former Southern Netherlands and identified a large number of technical prescriptions concerning the art and craft of stained and leaded glass. The ordinances provide a limited amount of information on glass painting and firing. However, we found many regulations concerning the quality of glass and lead, and pertaining to the leading and soldering as well as the placement of panels.

Other documents provide information about glass-paint production, glass painting and glass firing. Most of the 17th and 18th century treatises are well known and often quoted. Among these works are the Dutch translations of A. Neri's *L'Arte Vetraria* (1612) by S. Witgeest (*Het nieuw Toneel der Konsten*, 1679) and of A. Félibien's *Les principes de l'architecture* (1676) by F. Le Comte (*Het Konst-Cabinet der Bouw-Schilder-Beeldhouw-en Graveerkunde*, 1761). Other books were never translated into Dutch, but were nevertheless widely distributed in the Southern Netherlands, including J. Kunckel's *Ars Vitraria Experimentalis* (1689), Baron D'Holbach's *L'art de la verrerie* (1752) and P. Le Vieil's *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie* (1774). A very important and early source is a 16th century Southern Netherlandish recipe book from the Plantin-Moretus Museum in Antwerp. The manu-



Fig. 2 Leuven, Stedelijk Museum (inv.n° .B/III/75) : Masterpiece of J.-F. Bosmans ; Leuven, ca. 1790.

script was probably written around 1525, and is believed originally to have belonged to the private library of the Antwerp pharmacist and herbalist Pieter Coudenberg (1520-1594). This recipe book also provides quite accurate information on how to construct an oven for firing stained glass, complete with a nice illustration of a kiln. Furthermore, the manuscript contains an overview of recipes for preparing blue, purple, green and blue-green enamel and (probably) also for the production of silver stain. The latter process is also illustrated with a drawing in the margin of the manuscript. Where at all possible, these technical descriptions were confronted with the material and technical characteristics of different original panels and other archival documents, such as drawings and pattern sheets. Thanks to the quality of their products, crafts guilds were able to compete successfully for several centuries. They responded to the production of and trade in cheap and inferior items (often produced in rural areas) by issuing strict regulations regarding the materials to be used, the methods to be applied, the required quality of finishing and the training of producers. We propose that



Fig. 3 Brugge, Steinmetzkabinet (inv.n° .0.3110-f° 8) : Early 18th century pattern sheet with similar pattern.



Fig. 4 Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Ms. n° . 64, f° 33 : Drawing of a kiln to fire stained glass in a manuscript ; ca. 1525.

they were not so much concerned with safeguarding their trade against new labour-threatening technologies as with guaranteeing the quality and durability of their products and with protecting the consumer. They adapted to changing fashions and fluctuating demand by emphasising those skills and techniques that were most relevant to the market situation at any given time. In the 17th and 18th centuries, however, they were confronted with a fundamental problem. As a result of increasingly quickly changing tastes and growing demand for fashion-sensitive but cheaper products, the guilds soon found themselves on the back foot. The rise towards the end of the 17th century of casement windows with wooden glazing bars (« chassiraemen ») resulted in a sharp decline in demand for leaded glass. Consequently, demand for craftsmen possessing leaded-glass skills also declined. Competition from the countryside was fierce, as many town dwellers also had their glass cut more cheaply by rural craftsmen. The specific organisational form of the glaziers' and stained-glass crafts, which was geared entirely towards collective agreements, was unable to face up to this new challenge.

Victor Nieto Alcaide

Traité espagnols sur le vitrail. Théorie et pratique (XVI^e-XIX^e siècles)

En Espagne, au cours du XVI^e siècle, ont été érigées un grand nombre de cathédrales de style gothique et Renaissance, comme celles d'Astorga, de Salamanca, de Ségovie, de Grenade ou de Jaén. Ces édifices ont souvent reçu d'importants programmes vitrés, voulus par les chapitres respectifs. Quelques-uns d'entre eux, comme celui de la cathédrale de Ségovie, demeuraient incomplets à la fin du siècle. Son achèvement comme la restauration des vitraux des autres cathédrales ont montré que la technique du vitrail était une science alors oubliée et que sa pratique était perdue. Diverses recherches ont alors été engagées pour les retrouver et leurs résultats mis par écrit dans une série de traités. Entre les dernières décennies du XVII^e siècle et le XIX^e siècle ont été rédigés en Espagne divers traités sur la technique du vitrail, qui découlent des expériences faites dans les ateliers des cathédrales mentionnées. C'est le cas des traités de Francisco Herranz et de Juan Danis, de la cathédrale de Ségovie, de l'anonyme du monastère de Guadalupe (Cáceres) et des traités de Francisco Sanchez Martinez et du cardinal Lorenzana, de la cathédrale de Tolède. Tous ces traités ont un contenu pratique, sans aucun aspect théorique. La prétention des auteurs fut seulement de décrire un savoir oublié¹. À la fin du XVI^e siècle, le vitrail est de moins en moins considéré pour sa valeur artistique et religieuse, reconnu surtout comme une simple clôture translucide. Les réparations des vitraux anciens sont menées pour assurer la fermeture des baies et non pour les conserver comme œuvres d'art à part entière. C'est la raison pour laquelle on perd la connaissance de la pratique

et des « secrets » du vitrail. Un document de 1596 fait mention de ce problème à Barcelone : « (...) il y a quelques années que les peintures des vitraux sont fausses et mauvaises et qu'elles se perdent rapidement »². En 1674, le chapitre de la cathédrale de Ségovie décide de continuer le programme des vitraux commencé au siècle précédent. Le travail pose de nombreux problèmes techniques. Francisco Herranz, peintre chargé de réaliser le programme, et Juan Danis, fabricant de verre, rencontrent de grandes difficultés pour continuer la réalisation des nouveaux vitraux. Le chapitre les chargea alors d'écrire un traité sur la réalisation des vitraux et un autre sur la fabrication du verre et sur la question des couleurs. Ainsi, Antonio Palomino, parlant de la « pintura vitrea » dans son *El Museo pictórico y escala óptica (Le Musée de peinture et l'échelle optique)* publié en 1715, indique-t-il qu'en Espagne quelques églises « possèdent dans leurs archives le secret de son traitement »³. Cette mention se rapporte au *Tratado de la Fábrica del vidrio (Traité sur la fabrication du verre)* de Juan Danis et au *Modo de hacer vidrieras (La façon de faire des vitraux)* de Francisco Herranz, qui étaient achevés en 1690⁴. Ces traités initient, à la fin du XVII^e siècle, une récupération des secrets oubliés de la technique du vitrail. En Espagne, en moins d'un siècle, sont rédigés cinq traités avec le même but : l'exécution de vitraux, la cuisson de la peinture sur verre et la fabrication du verre. Ce sont les traités déjà mentionnés de Herranz et de Danis, du *Breve tratado de trazar vidrieras (Bref traité pour faire des vitraux)* du Monastère de Guadalupe, du *Tratado del Secreto de pintar a fuego las vidrieras (Traité du secret de la cuisson de la peinture sur verre)* écrit en 1718 par Francisco Sánchez Martinez, et de sa réédition, en 1765, par le cardinal Francisco Lorenzana sous le titre *Secreto de pintar al fuego las vidrieras (Secret pour la cuisson des vitraux)*⁵. Tous ces traités furent écrits pour répondre à des exigences immédiates et réunir les secrets découverts après une série d'expériences. Ils sont une compilation de solutions pour l'exécution des vitraux. Néanmoins, ces cinq traités constituent un

des premiers essais, avec un contenu systématique, pour récupérer la technique d'un art perdu, avant sa mise en valeur du XIX^e siècle. Les traités de Herranz et de Danis sont bien distincts, même s'ils sont réunis en un seul volume conservé dans les Archives de la cathédrale de Ségovie. Tous les deux furent écrits au même moment, commandés par le chapitre de la cathédrale. Le *Tratado de la fábrica del vidrio* de Juan Danis est fondé sur les expériences faites en 1676 par ce verrier dans les fours qu'il possédait dans la ville de Valdemaqueda (Avila), pour fabriquer les verres des nouveaux vitraux de la cathédrale de Ségovie. Dans les différents chapitres du livre, Danis analyse les outils, les matériaux et les proportions nécessaires pour faire du verre, comme les problèmes de sa coloration et de la construction des fours. Ce traité est donc issu d'une connaissance directe du métier et du verre. Danis cependant connaît *L'Arte vetraria* de Neri : il y ajoute le fruit de ses expériences. Le *Modo de hacer vidrieras* de Francisco Herranz présente les opérations nécessaires pour la fabrication d'un vitrail dans l'optique de la réalisation de la seconde partie du programme de la cathédrale de Ségovie. Herranz suit littéralement la tradition des travaux médiévaux contenus dans l'ancien traité du moine Théophile. Herranz décrit aussi des techniques postérieures, comme celle du jaune d'argent. Nous connaissons par ailleurs un traité plus simple, relatif au métier de vitrier : le *Breve tratado de trazar las vidrieras*, conservé aux archives du monastère de Guadalupe. Il fut écrit par un moine de l'ordre de Saint-Jérôme, peu après 1647. Le traité décrit seulement la coupe des verres et leur montage en plomb. Il contient aussi divers modèles de vitraux géométriques sans peinture ni couleur. C'est un type de vitraux très répandu du XVII^e au XIX^e siècle. L'objectif de l'auteur était de donner aux moines le savoir nécessaire pour la mise en place et la réparation de leurs vitraux. Comme le dit l'auteur, son travail trouve son utilité au regard du coût élevé du travail des peintres verriers professionnels. Les différents modèles forment un *corpus* de vitraux

géométriques appuyé sur une organisation de formes qui peuvent être répétées. Ces formes sont semblables à celles rencontrées dans d'autres arts comme la ferronnerie, ou comme le travail du bois des plafonds à caissons. L'auteur du traité s'inspire pour quelques-uns de ses modèles, d'exemples publiés par Sebastiano Serlio dans ses *Troisième* et *Quatrième livre d'Architecture*. Plus tard, au XVIII^e siècle, nous trouvons à Tolède deux traités sur la technique du vitrail. Le premier, le *Tratado del Secreto de pintar a fuego las vidrieras de colores de esta Santa Iglesia Primada de Toledo* (*Traité sur la cuisson de la peinture des vitraux de couleur de la Sainte église de Tolède*) fut écrit en 1718 par Francisco Sánchez Martínez, peintre verrier de la cathédrale. C'est un traité obscur, confus et difficile à comprendre. Ces défauts décidèrent le cardinal Lorenzana à écrire un autre traité. Ce traité, *Secreto de pintar a fuego las vidrieras*, fut remis au chapitre de la cathédrale de Tolède le 15 juillet de 1765. Le livre du cardinal Lorenzana, prélat influencé par les idées des Lumières, est beaucoup plus qu'une simple mise en ordre du traité de Sánchez Martínez sur les secrets techniques. Il s'agit d'une véritable mise en valeur du vitrail en Espagne, à la façon des écrivains espagnols du siècle des Lumières. Après ces œuvres, au XIX^e siècle, quand la technique du vitrail était une question à nouveau bien connue, les traités disparaissent, remplacés par les manuels imprimés des arts et métiers.

1. Nieto Alcaide (Victor), *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, 1998, p. 228 et suivantes.

2. Ainaud (Joan), « Cerámica y vidrio », *Ars Hispaniae*, Madrid, 1952, vol. X, p. 397.

3. Palomino de Castro y Velasco (Antonio), Madrid, 1988, vol. I, p. 136.

4. Nieto Alcaide (Victor), « El Tratado de la Fábrica del vidrio de Juan Danis » y « El Modo de hacer vidrieras de Francisco Herranz », *Archivo Español de Arte*, 1967, p. 273-303.

5. Gonzales Simancas (M. G.), « Documentos inéditos : « Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras de colores de esta Santa Iglesia Primada de Toledo » por Francisco Sánchez Martínez », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo*, 1926, p. 216-241 ; Porres Martín-Cleto (J.), « El Cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo », *Anales Toledanos*, 1975.

Uta Bergmann et Yves Jolidon

Das Reise-und Rezeptbüchlein des Speyrer Glasmalers Ulrich Daniel Metzger

Im Schweizerischen Museum für Glasmalerei in Romont wird heute ein bislang unbekanntes Reise- und Rezeptbüchlein für Glasmaler aufbewahrt¹. Das Titelblatt (Fig. 1) nennt in einem vom Engel gehaltenen Schild den Autoren des Traktätchens und den Beginn seiner Niederschrift: « Ulrich Daniel Metzger von Speyer am Rhein. Angefangen Anno 1708 zu Niederwesel ». Es handelt sich hier um ein sog. Gesellen- oder Wanderbüchlein, in dem der gelernte Glasmaler und spätere Meister auf seiner Wanderschaft seine Eindrücke, Rezepturen und gesammelten Erfahrungen eintrug. Der Meister führte die 1708 begonnenen Notizen noch bis in spätere Jahre fort und fügte auch schon früher vermittelte Rezepte in das Heft ein. Ulrich Daniel Metzger wird in der Literatur als Glasmaler von Speyer aufgeführt². Zu seinen Lebensdaten erfahren wir dort nichts. Im Museum der Pfalz in Speyer hat sich jedoch sein Werkstattsschild aus dem Jahr 1709 erhalten. Zudem finden wir im gleichen Museum sieben Wappenscheiben, welche 1709 von Odenheimer Stiftsherren und Speyrer Domherren nach Bruchsal gestiftet worden waren³. 1720 zog Ulrich Daniel Metzger nach Wien, wo er einige Monate in der Werkstatt des Kupferstechers und Hofglasmalers Gerhard Janssens arbeitete⁴. Noch 1725 weilte Metzger dort, wo er nach dem Tod Janssens (3. Juli 1725) mindestens zwei Porträts seines Lehrmeisters in der Amelior-Technik hinter Glas schuf⁵. Offenbar war Ulrich Daniel Metzger ein vielgereister Mann. 1708 und einen Teil des Jahres 1709 verbrachte der Speyrer Glasmaler am Niederrhein. In dieser Zeit fertigte Metzger in Köln, Xanten und Wesel mehrere Zeichnungen an. Im März 1709 war Metzger sicher wieder in Speyer. Im Wirtshaus zum Goldenen Löwen entstanden in dieser Zeit mehrere Zeichnungen. 1709 eröffnete der Glasmaler in Speyer seine Werkstatt, die er mit dem erwähnten Werkstattsschild zierte und wo er bekanntlich auch die Wappenscheiben der Speyrer Domherren schuf. Es hielt den Meister jedoch nicht lange an seinem Heimatort. Ende 1709 befand er sich in Bern, denn hier notierte er sich ein Rezept des « seeligen » Berner Glasmalers Hans Jakob Güder zur Fertigung von Rotlot (Fig. 2). Die nächste ausgedehntere Reise Metzgers führte nach Nordosteuropa. Wir können sie anhand seiner

Image
non
disponible

Fig. 1. Titelblatt des Reise-und Rezeptbüchleins Ulrich Daniel Metzgers von Speyer, begonnen 1708.

Einträge gut nachskizzieren. Vom Jahr 1710 datieren die Widmungen des Malers C. Falck in Frankfurt am Main (Fig. 3) und Jürgen Hollmeyers in Goslar. In Halberstadt offerierte Christian Faber dem Speyrer Glasmaler ein Rezept für grüne Schmelzfarben. Ulrich Daniel Metzger zog es daraufhin über Danzig und Elbing (4. Juni 1712) nach Königsberg, wo Georg Petersen zwei Erinnerungszeichnungen für Metzger anfertigte, deren eine vom 16. Juli 1712 datiert. Metzger reiste bis nach Mitau (heute Jalgava) in Lettland an der kurländischen Aa. Am 13. Februar 1713 war Metzger wieder in Königsberg. Offenbar führt ihn der gleiche Weg wieder in den Westen zurück nach Berlin /Dorotheenstadt (März 1713). Im gleichen Jahr war Metzger auch schon in Dänemark. In Kopenhagen entstand durch einen Kollegen am 27. November 1713 « zum guten Andenken » die Darstellung des hl. Evangelisten Lukas. Von Helsingor setzte Metzger nach Schweden über. Am 18. März 1714 nämlich zeichnete er in Christianstadt vier Tugenden nach Vorlagen des Malers Severin Dreier. Seine Rückkehr erfolgte am 4. Februar 1715 über Hamburg. Nächster Etappenort war offenbar Hannover, wo er bei der Fabrikation der Fenster im Kurfürstlichen Schloss half⁶. Das hier kurz vorgestellte Traktätlein ist in mehrfacher Hinsicht hochinteressant. Es klärt uns in mannigfacher Weise über die Techniken der Glas- und Hinterglasmalerei wie manch anderer Gattung auf. Wir finden hier : Rezepte für Firnis, Anleitungen für das Malen mit Wasserfarben oder Öl auf Glas, Anweisungen für hintermalte Spiegel, das Auflegen von Gold, für goldbemalte Trinkgläser, die Metzger als besonders subtile und kostbare Arbeit herausstellt. Besonders interessant sind sicher die Rezepte für das Amelieren (bzw. die Metallradierung), die Anlage von Gold oder Silber, das Radieren nach Zeichnungen oder Kupferstichen, die Abdeckung der Goldradierung mit dem sog. Firmis oder Grund, das Präparieren von Leinwänden, das Bemalen seidener Fahnen usw. Für den Glasmaler finden sich Rezepte für Rotlot, Silbergelb, Grisaille- und Emailfarben. Wir lesen auch die Anleitung zum Feuern des Glas-Ofens oder für die Verkittung von Fenstern, ein Rezept, das er selbst am Kurfürstlichen Schloss in Hannover anwendete. Das Ganze wird abgerundet mit einer Rezeptur, wie man Flecken aus den Kleidern entfernt, wie man Kopfweh und Koliken oder auch der bösen Luft in Pestzeiten begegnet. Die Sammlung Metzgers ist sicher kein Konglomerat aus Johann Kunckels *Ars Vitruvia*, sondern ein Erfahrungsschatz, den er sich bei seinen Kollegen sei es durch Freundschaft, durch Mitarbeit in diversen Werkstätten oder vielleicht mit finanziellen Mitteln erworben hat. Metzger notierte

Image
non
disponible

Fig. 2. Judas Makkabäus und Rezept zur Fertigung von Rotlot.

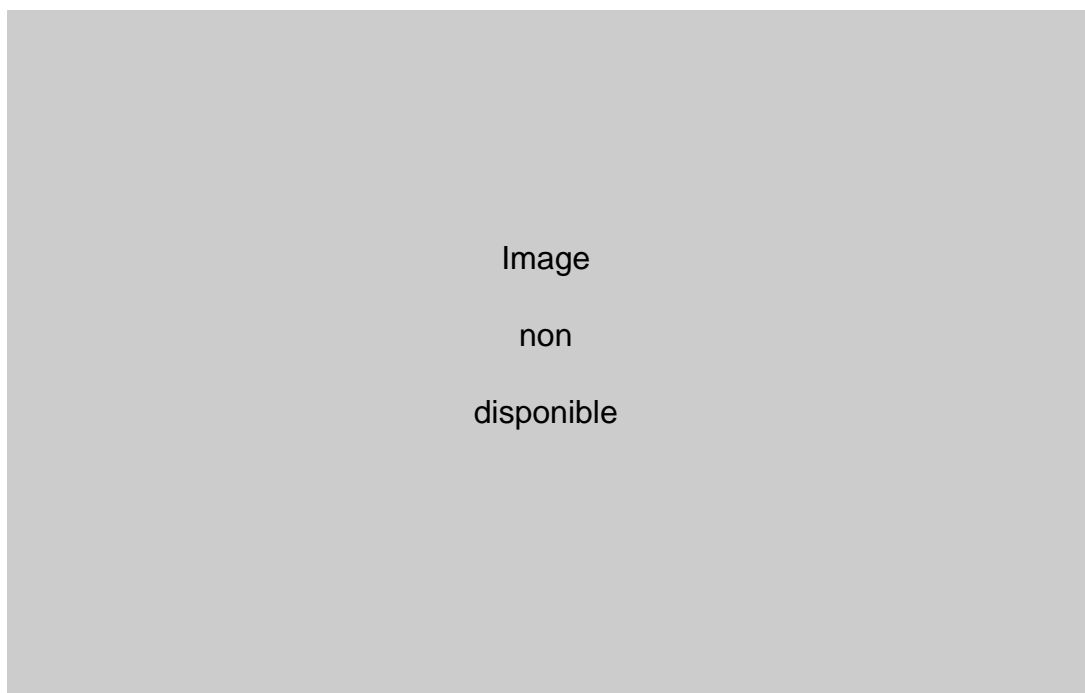


Fig. 3. Stammbucheintrag des Malers C. Falck in Frankfurt a.M, 1710. Chronos und Reiter.

sich öfters, wann und von wem er einzelne Rezepte erhalten hat, oder wer sie verwendete. Auch wurde manche Anleitung von fremder Hand in sein Buch geschrieben. Die Zeichnungen entstanden unabhängig von den Rezepturen und wurden bisweilen auch erst später vollendet oder beschriftet. Das Manuskript zeichnet zum einen die unglaubliche Mobilität und Reiselust des Handwerkers im frühen 18. Jahrhundert nach. Zum andern vereinigt es Rezepturen von Glasmalerei oder Hinterglasmalerei mit anderen künstlerischen Ratschlägen und praktischen häuslichen Rezepten ebenso wie stammbuchblattähnliche Einträge und Widmungen mit unterschiedlichsten Nachzeichnungen und Vorlagen. Besonders aufschlussreich ist sicher, dass sich die Anleitungen mit erhaltenen Originalen des Glas- und Hinterglasmalers vergleichen lassen. Die Transkription und die Edition des Traktates in Form eines kommentierten Faksimiles wie auch die vertieften Studien zum

Glasmaler und zu seiner Arbeit soll daher in absehbarer Zeit im Schweizerischen Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei und Hinterglasmalerei in Romont erfolgen.

1. Inv.-Nr. 1217. Bei dem Heftlein handelt es sich um 58, mehrheitlich lose zusammengefügte Blätter mit Zeichnungen und Texten.
2. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 24, 1930, S. 447.
3. *Die gräfl. W. Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde auf Schloss Langenstein*, Köln, 1897, S. 31-33 führt 12 Glasgemälde auf; Oidtmann (Heinrich), *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, Leipzig, 1905, S. 263.
4. Zu Janssen als Kupferstecher: Roettlisberger (Marcel), « *The prints of Gerhardt Janssen* », in *Print Quarterly* IV, 1987, 3, S. 288-295. Vgl. Ryser (Frieder), *Verzauberte Bilder*, München, 1991, S. 151-158.
5. *Osterreichische Kunsttopographie*, III, 1909, S. 479 (Abb.) und 489; *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Bd.V, 1896-99, S. 17-18. Aus der Wiener Zeit hat sich im Museum Speyer auch ein kalligraphisches Blatt von 1722 mit einem Lob Gottes erhalten.
6. Dieser Eintrag undatiert.

Rüdiger Becksmann

Die Denkschrift des Jean-Adolphe Dannegger oder die verpaßte Chance einer Wiedergeburt der monumentalen Glasmalerei in Straßburg um 1750

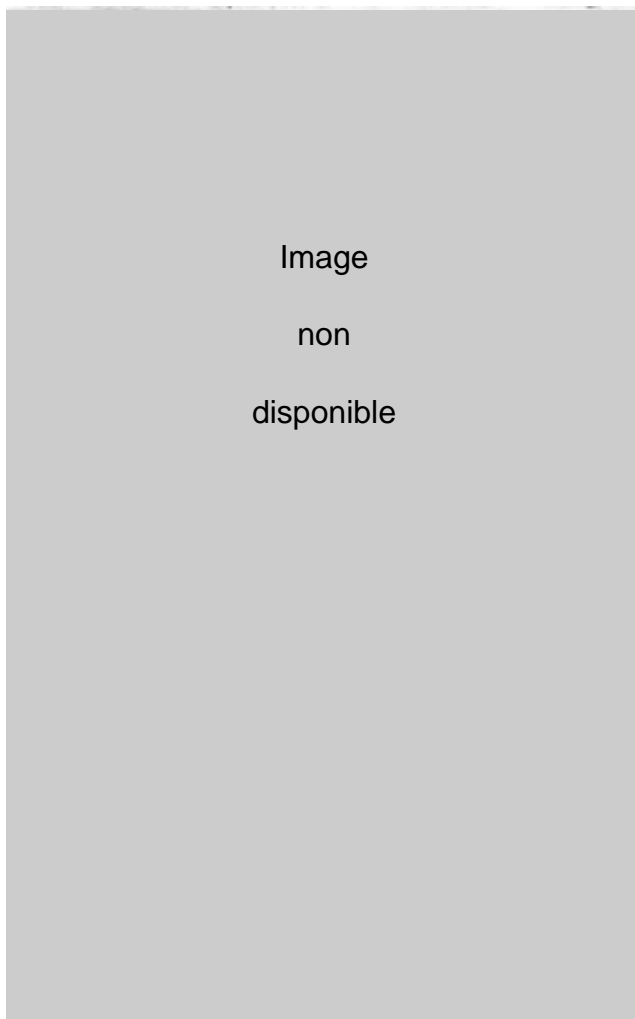


Fig 1 Jean-Adolphe Dannegger, Selbstporträt mit eigener Apotheose. Kupferstich, 1752 (erster Druck), 1770 (letzter Druck). Strasbourg, Cabinet des Estampes.

Das Zeitalter der Aufklärung war eine « dunkle » Zeit für die farben- und bedeutungsschwere monumentale Glasmalerei des Mittelalters. Mit dem Ruf nach mehr Licht entfernte man im späteren 18. Jahrhundert vielerorts in großem Umfang mittelalterliche Glasmalereien und ersetzte sie durch Blankverglasungen, um auch in mittelalterliche Bauten den Geist der Aufklärung einziehen zu lassen. Nicht so im Straßburger Münster. Hier hatte Jean-Adolphe Dannegger bereits 1756 für eine damals in einem Fenster des nördlichen Seitenschiffes befindliche, ursprünglich für ein nordwestliches Obergadenfenster des Langhauses geschaffene Darstellung der *Anbetung der Könige* aus dem frühen 14. Jahrhundert die verlorengegangene thronende Muttergottes (Fig. 2), also die zentrale Figur des Fensters, mit den Mitteln seiner Zeit im Sinne des Mittelalters ergänzt - ein ungewöhnlich frühes Beispiel für eine solche Wiederherstellung. Zu allen Zeiten sind mittelalterliche Glasmalereien ausgebessert und ergänzt worden. Im Laufe des 18. Jahrhunderts war jedoch das Handwerk der monumentalen Glasmalerei auch in Straßburg nicht nur zu einer « Flickschusterei » verkommen, es fehlten inzwischen selbst dort die zu umfangreicheren Ergänzungen notwendigen Farbgläser sowie Kenntnisse in der klassischen Maltechnik. Die Folge war, daß man bis ins frühe 19. Jahrhundert Fehlstellen in der Regel mit mehr oder weniger passenden Scherben aus anderen mittelalterlichen Farbverglasungen ausbesserte. Jean-Adolphe Dannegger beschritt einen anderen Weg : Er ließ sich entsprechend große Tafeln von in der Masse gefärbtem blauen und violetten Gläsern sowie rotem Überfangglas in einer Glashütte im Nordschwarzwald anfertigen ; die übrigen Farben gewann er dadurch, daß er farbloses Glas mit Silbergelb oder Schmelzfarben überzog. Diese Gläser schnitt er in mittelalterlicher Manier mit Hilfe von Bleiriß und Schablonen zu und konturierte sie mit Schwarzlot ; zur Modellierung verwendete er graublau oder rote Schmelzfarben. Nach dem Brand der Scherben verband er diese mit Bleiruten, die er verlötete und verzinnte. Dank der reichen Ornamentierung der Gewänder, des Thronsockels und des Fliesenbodens wie der Apfelbäckchen in den Gesichtern kann die Muttergottes weder den Zeitpunkt ihrer Entstehung - 1756 erhält Dannegger *für ein auf Glas gemaltes Fenster zu machen 30 lb* - noch den Umstand verleugnen, daß er auf diesem wie auf



Fig. 2 Thronende Muttergottes einer Anbetung der Könige aus dem Straßburger Münster. Jean-Adolphe Dannegger, 1756. Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv. MAD no XLV.24 (H. 205 cm, B. 87 cm).

allen anderen künstlerischen Gebieten, auf denen er sich betätigte, ein Autodidakt war. Mit entwaffnender Offenheit bekannte er dies auf einem von ihm selbst gefertigten, 1770 zum letzten Mal gedruckten Stich, der Porträt, Epitaph und Apotheose zugleich war (Fig. 1). Es heißt dort, daß er, im Jahre 1700 geboren und in jenem Jahr (1744) Zunftmeister der Bäcker war, als diese *unserem Gnädigsten König die Bretstellen* [gemeint sind: Brezeln] verehrten. Folgende Künste habe er u.a. praktiziert: 1731 *Glaßschneiden, Hohl u. flachspiegel belegen. Erfindet 1735 ein ahrt gemählt so sihet wie glaß und sich biegen lasset. [...] Erfande auch 1751 Schwartz auff beinweiß glaß und 1753 Blau und alle Farben auf milchfarb glaß geprent. Brachte wider 1752 zuwegen die schöne alte gebrente Kirchen u. Cabinet fenster gemählt. Und dies alles meistens ohne menschliche hülf und Lehrmeister.* Im gleichen Jahr, in dem er für das Straßburger Münster die Muttergottes fertigte, schuf er auch eine Wappenscheibe für Herzog Carl Eugen von Württemberg (Fig. 3), die sich auf Schloß Altshausen erhalten hat. Sie zeigt

die gleiche Schmelzfarbentechnik wie das monumentale Glasbild der Muttergottes. Dannegger soll damals viele solcher Wappenscheiben für Fürsten und Beamte gefertigt haben, um auf seine Kunst aufmerksam zu machen. 1764 richtete er an den Oberaufseher der königlichen Gebäude in Paris, Marquis de Marigny, eine *Denkschrift*, auf die er folgende denkwürdige Antwort von Nicolas Cochin, dem berühmten Stecher am Hofe Ludwigs XV. in Versailles erhielt: *Quoiqu'on ne puisse pas décider, à moins que d'avoir vu, si ce que le Sr Dannecker annonce est en effet nouveau, je puis du moins assurer que l'art d'incorporer les émaux dans le verre n'est pas perdu, non plus que celui de peinture sur verre. À la vérité, on n'en fait plus d'usage, parce que ni dans les appartements, ni même dans les églises, on ne veut plus rien qui puisse diminuer la lumière. Ainsi, quand il serait bien prouvé qu'il eût été perdu et qu'on l'eût retrouvé, on ne saurait qu'en faire.* (Wörtlich übersetzt: Wenn gleich man - ohne es gesehen zu haben - nicht entscheiden kann, ob das, was Herr Dannegger anpreist, tatsächlich neu ist, so kann

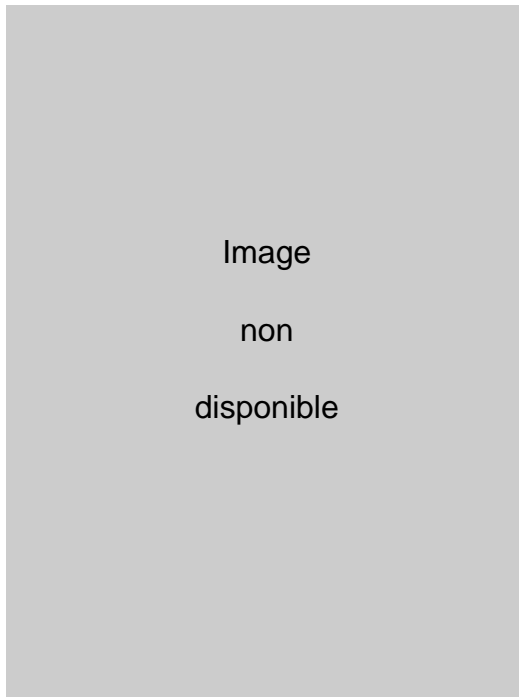


Fig. 3 Wappenscheibe Carl Eugen von Württemberg (1744–1793). Jean-Adolphe Dannegger, 1756. Altshausen, Schloß, Inv.-Nr. 43 (H. 83 cm, B. 56 cm).

ich doch wenigstens versichern, daß die Kunst, Emailfarben auf Glas aufzubringen, keine verlorene ist, ebenso wenig wie diejenige der Glasmalerei. Um die Wahrheit zu sagen, man macht keinen Gebrauch mehr davon, weil man in den Wohnungen, ja nicht einmal in den Kirchen, irgendetwas haben will, das den Lichteinfall verringert. Wenn es daher noch so schön bewiesen würde, daß diese Kunst verlorengegangen und wiedergefunden sei : man wüßte nicht, was man mit ihr anfangen sollte). Offenbar war man im Elsaß anderer Auffassung als in Paris. Jedenfalls erhielt Dannegger 1767 von Abt Anselme Chenin den ehrenvollen Auftrag, die große Achtpaßrose in dem damals in gotischen Formen neu errichteten Chor der Abteikirche von Marmoutier (Maurismünster) mit einer monumentalen Darstellung des flammenden Herzens Jesu mit Dornenkrone, Nägeln und Kreuz vor einem Kranz aus Wolken und Strahlen (Fig. 4) zu füllen. Im Elsaß setzte die Rückbesinnung auf die gotische Architektur just zu dem Zeitpunkt ein, da der junge Goethe in Straßburg weilte und in seinem 1772 erschienenen Essay *Von deutscher Baukunst* hymnisch Meister Erwin und die Kunst des Mittelalters verherrlichte. Bereits 1770 hatte das Domkapitel und die Fabrik des Straßburger Münsters beschlossen, jene Buden, die sich im Laufe der Zeit parasitenhaft an dessen Südseite angesiedelt hatten, abzureißen und den Bereich zwischen Westfassade und Südquerhaus



Fig. 4 Marmoutier, ehemalige Benediktinerabtei, Maßwerkrose im neu errichteten Chor der Kirche. Jean-Adolphe Dannegger, 1767 (Durchmesser ca. 2 m.).

durch Arkaden zu verblenden. Unter den ganz verschiedenartigen Entwürfen des Architekten Jean-Laurent Goetz wählte man nicht die « klassische », sondern die « gotische » Lösung. Die Umsetzung der neugotischen Entwürfe bereitete den Steinmetzen offensichtlich keine technischen Probleme. Die Glasmaler hingegen waren erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder einigermaßen imstande, Farbverglasungen in den Formen und in der Technik des Mittelalters anzufertigen. Den gewiß dilettantischen Versuchen Danneggers, die Glasmalerei im mittelalterlichen Sinne bereits um 1750 in Straßburg wiederzubeleben, war kein Erfolg beschieden. Sie kamen zu früh. Erst mit den unermeßlichen Verlusten an Farbverglasungen durch die Säkularisation der Klöster und deren Zerstörung oder Zweckentfremdung begann in der Zeit der Romantik eine neue, sehr gefühlsbetonte Wertschätzung dieser zutiefst mittelalterlichen Kunst. Sie beschränkte sich zunächst auf das Sammeln herrenlos gewordener Glasmalereien und deren Einfügung in neugotische Räume, um diese in ein mittelalterliches Dämmerlicht zu tauchen. Wie mühsam und fragwürdig es schließlich noch im Zeitalter des Historismus war, die mehr oder weniger lückenhaft überkommenen Farbverglasungen der großen Kathedralen im Geiste des Mittelalters zu vervollständigen, davon vermag das Straßburger Münster bereedtes Zeugnis abzulegen.

Daniel Parello

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Wiederbelebungsmythen im Zeitalter nationaler Selbstfindung

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Glasmalerei als Kunstgattung im Zeitalter des aufkeimenden Nationalismus auf breiter Ebene wiederentdeckt wurde. Mit dem Untergang des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation und dem Beginn politischer Fremdherrschaft besann sich das politisch zersplitterte Deutschland auf die gemeinsamen Wurzeln und fand seine Ideale in einer mittelalterlichen Gesellschaftsordnung verwirklicht. Diese Rückwendung beförderte die Erforschung und Entwicklung einer eigenen « vaterländischen » Kunst, die mit ihren Mitteln den nationalen Befreiungskampf fortführte, um die Kunst von den Fesseln jahrhundertelanger künstlerischer « Fremdherrschaft » zu befreien. Die Wiederentdeckung der Glasmalerei war zwar nur Teil eines regelrechten Wiedererweckungsprogramms, durch das auch andere Techniken wie etwa das Fresko in der Wandmalerei oder drucktechnische Verfahren zu neuer Blüte gelangten. Aber der Glasmalerei kam hier aus mehreren Gründen eine Sonderstellung zu : Sie schien mehr als andere Gattungen tief im religiösen Kontext verwurzelt und wurde zudem als eine genuin mittelalterliche Kunstform verstanden. Und schließlich entsprach der kontemplative Farbzauber von Glasmalereien der romantischen Grundstimmung in geradezu idealer Weise. Aufgrund dieser Wesensverwandtschaft neigen die kunsttheoretischen Texte zur Instrumentalisierung

der Gattung und stülpen der Glasmalerei und ihrer Geschichte jetzt die eigenen romantischen Wunschbilder über, die in einigen Bereichen zur Mythenbildung führt :

1. Das Konstrukt vom Untergang und der vollständigen Wiedererfindung der Glasmalerei. Die aufkommenden Entwicklungsmodelle erheben die Leistungen mittelalterlicher Glasmalerei zum Richtwert und brandmarken die Produkte der Neuzeit als Verfallserscheinungen. Schließlich wird der Untergang der Gattung postuliert, um die Leistungen der Gegenwart in einem umso helleren Licht erscheinen zu lassen. Der allgemeinen Mittelalterbegeisterung kam die Idee vom jahrhundertelangen Dornröschenschlaf und der phönixgleichen Wiedererweckung aus den genannten Gründen sehr gelegen. Entsprechend frenetisch hat man in der damaligen Kunstliteratur die Erfolge im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der Glasmalerei und ihrer technischen Voraussetzungen gefeiert, die in Wahrheit nie gänzlich verloren war. Bei genauerem Hinsehen werden hier die Anleihen an die Vasarische, zuvor auch schon von Winckelmann übernommene Entwicklungstheorie erkennbar. Der Gedanke vom Aufstieg, Höhepunkt und Verfall der Glasmalerei ist Bestandteil eines Erklärungsmodells zur Beschwörung eines Zeitalters der deutschen Renaissance, in welchem sich das neue Selbstverständnis der erwachenden Nation spiegelt.

Die Wiederbelebung der Glasmalerei war ein Paradebeispiel für die gelungene und auch in anderen Gattungen erhoffte Rückkehr des Sakralen in die Kunst. Denn in der Wiedererstarkung des Religiösen sah die Romantik eine Grundvoraussetzung zur Hervorbringung guter Kunst. Der Patriot F.H. Müller, Direktor der großherzoglichen Galerie in Darmstadt und Herausgeber der Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, sah wie Viele in der Kunst einen kulturellen Bildungsauftrag für die neu erwachte Nation und stellte in diesem Zusammenhang für die Glasmalerei ein Entwicklungsmodell vor, das ihren Untergang in der Neuzeit mit dem Verlust der Religiosität zu erklären versuchte. Die Idee von der religiös durchdrungenen



Fig. 1 Vue de Nassau et du château près d'Ems. Aquarellierte Umrißzeichnung, um 1830. Privatbesitz Graf von Kanitz. Repro aus : Gerhard Eimer, *Quellen zur politischen Ikonographie der Romantik*, Nassau-Frankfurt 1987, S. 14.



Fig. 2 Schloß Nassau, Neugotischer Turm, zum Andenken an die Napoleonischen Befreiungskriege von Johann Claudius von Lassaulx 1814 errichtet.

Kunst sollte später von den doktrinären Neugotikern übernommen werden und die künstlerische Entfaltung der Glasmalerei für Jahrzehnte blockieren.

2. Die Glasmalerei wird zusammen mit der gotischen Architektur als eine genuin deutsche Erfindung gefeiert. Schon in Schillers Württembergischen Repertorium für Litteratur von 1782 wird auf den deutschen Ursprung der Glasmalerei hingewiesen, ebenso argumentiert noch ein Rezensent von Brongniarts Mémoires 1830 im Kunst-Blatt (K.W), welcher zum Ärger des Rezensenten keine Deutschen unter den lebenden Glasmalereien nennt, und beansprucht im folgenden auch die Wiederentdeckung der Glasmalereikunst im 19. Jahrhundert für Deutschland. Noch 1914, dem Jahr des Kriegsbeginns gegen Frankreich, setzt J. L. Fischer der « Legende von Frankreich als Lehrmeister der Glasmalerei » eine qualitativ überlegene deutsche Glasmalerei



Fig. 3 Christus als Blüte der Wurzel Jesse aus dem Westchor der ehemaligen Prämonstratenserkirche Arnstein an der Lahn, Sachsen (?), nach 1172. Der Freiherr vom Stein ließ sämtliche damals noch in der Kirche vorhandenen Glasmalereien zur Ausstattung seines neugotischen Befreiungsturmes entfernen.

entgegen : « In der frühromanischen Zeit konnte Frankreich nichts bieten, da es nichts hatte ». Schließlich spinnt Fischer den Mythos fort, indem er auch unter den für St. Denis tätigen Meistern deutsche Glasmaler annimmt.

3. Die Glasmalerei ist eine geheimnisumwobene und kostspielige Kunst. Dabei folgt sie doch nur den kapitalistischen Gesetzen von Angebot und Nachfrage. Die Glasmaler des frühen 19. Jahrhunderts haben diese Chance erkannt und konnten horrenden Summen für ihre Arbeiten verlangen. Ihre Klientel sind der finanzkräftige Adel oder Regierungsvertreter, denen sie sich als Bittsteller anbieten. Geschickt umgeben sich die Tüftler mit einer alchimistischen Aura und sind im gleichen Atemzug natürlich darauf bedacht, ihr « Produktionsgeheimnis » vor der potentiellen Konkurrenz nicht preiszugeben, obschon das Wissen der Interessierte in der Fachliteratur jederzeit darüber verfügen konnte.

Michel Hérold

Les manuels de vitriers et de peintres sur verre (1828-1843), ou la bibliothèque de Bouvard et Pécuchet

« Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel et en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche près de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre ».

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1881.

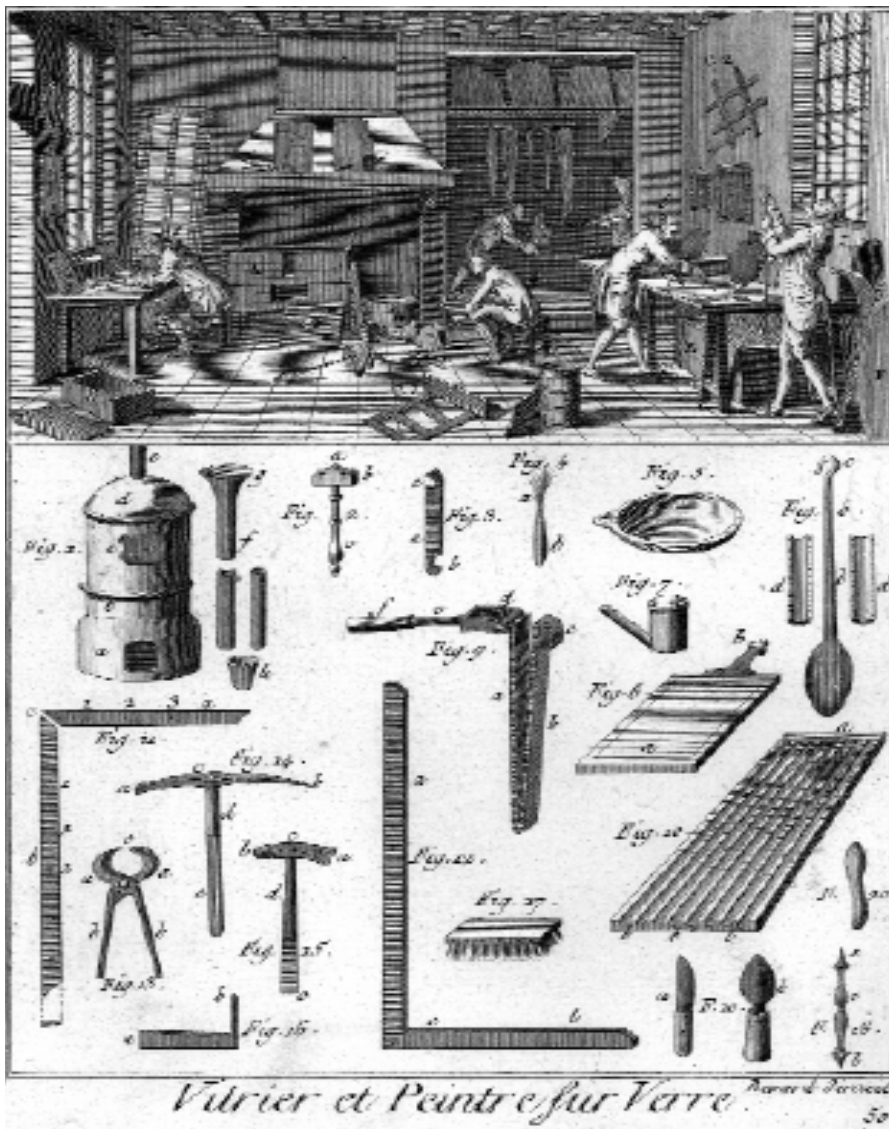


Fig. 1 « Vitrier et peintre sur verre », pl.VII tirée de Le Vieil, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, 1774.

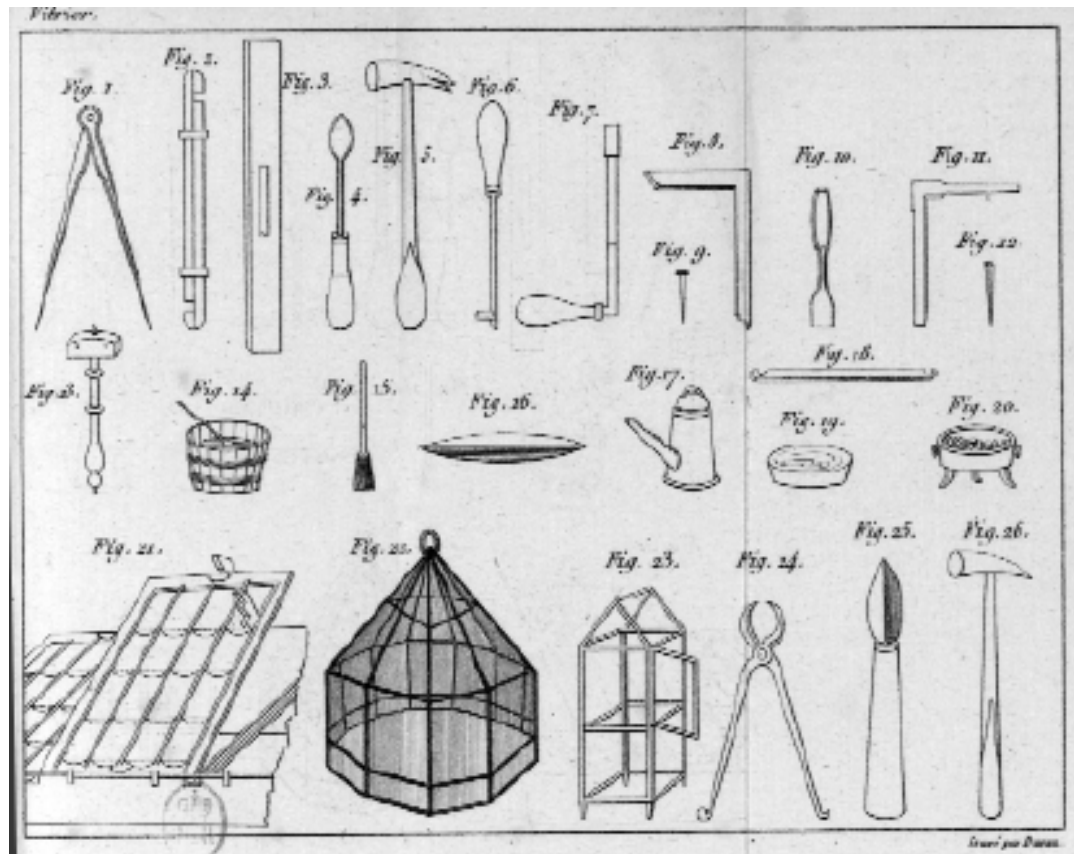


Fig. 2 Outils du vitrier, planche dépliant gravée par Duran, tirée de Doublette-Desbois, 1828.

Une série d'ouvrages techniques parus dans les deuxième et troisième décennies du XIX^e siècle concernent le sujet du colloque. Il ne s'agit pas à proprement parler de traités, mais de manuels, c'est-à-dire d'ouvrages faciles à tenir en main, pratiques. Ils concernent jusqu'au début des années 1840 le métier de vitrier seul (Doublette-Desbois, 1828) ou associé à celui de peintre en bâtiment (Vergnaud, 1834 ; Maviez, 1836). Certains s'adressent non pas aux praticiens, mais aux architectes qui les dirigent (Toussaint, 1826 ; Pernot, 1829).

Il y a matière à considérer avec prudence le sérieux de ces livres « commodes, plaisants, ou instructifs », dont beaucoup bénéficient d'un effet de mode. Cependant, il n'est pas un métier qui ne soit omis dans la célèbre collection des manuels lancés par le libraire Nicolas-Edme Roret à partir de 1822. Ils sont abordés dans un contexte nouveau en France, qui a perdu son organisation des métiers d'Ancien Régime et où s'épanouissent des courants de philosophie sociale très puissants, comme le Saint-simonisme. Audot, éditeur de l'ouvrage de Doublette-Desbois,

l'inscrit au format de poche in-18, dans son « Encyclopédie populaire, ou les sciences, les arts et métiers mis à la portée de toutes les classes ». Le caractère « professionnel » ou savant du contenu lui-même n'est donc pas nécessairement recherché : Maviez s'adresse aux peintres en bâtiment désireux de se tenir au courant des nouveautés, aux architectes, aux propriétaires.

Les auteurs des manuels à l'usage des vitriers possèdent-ils les compétences garantissant leur sérieux ? Doublette-Desbois et Maviez sont des praticiens, entrepreneurs en peinture et en vitrerie ; Vergnaud, polytechnicien et ancien capitaine d'artillerie, se prétend chimiste, mais il est aussi, chez Roret, auteur des manuels de perspective, du dessinateur et du peintre. Toussaint, qui écrit pour les architectes, est lui-même de la profession. Tous cependant puisent dans la source jugée alors insurpassable, « L'art du vitrier », troisième partie de *L'art de peindre sur verre* de Pierre Le Vieil (1774). Doublette-Desbois en copie des passages entiers ; le plagiat est avéré pour Vergnaud et Maviez, comme pour Pernot. Les plans des ouvrages

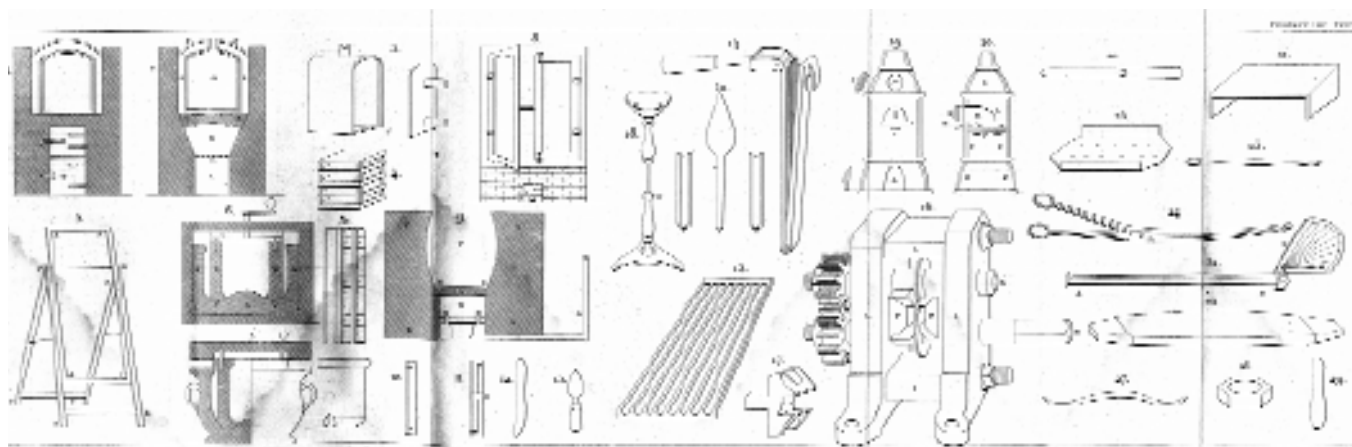


Fig. 3 Outils du vitrier, du peintre sur verre et du peintre sur porcelaine, planche dépliant gravée par Guiguet, tirée de Reboulleau, 1843.

n'en sont pas moins différents. Les informations les plus à jour concernent l'approvisionnement en verre. La description de l'outillage, planches gravées à l'appui, est particulièrement présente (Fig. 2) : elle diffère peu de celle de Le Vieil (Fig. 1), mais est expliquée de façon plus simple et plus concrète. La question des mastics est d'actualité ; Maviez donne ainsi la recette de Georges Dihl. D'autres « nouveautés » méritent l'attention, comme le double vitrage proposé par Maviez, mais les auteurs sont unanimes pour signaler le peu d'usage de la mise en plomb, ses difficultés et pourtant sa possible renaissance : la « léthargie » dans laquelle Pierre Le Vieil a laissé l'art de la peinture sur verre se serait-elle étendue à celui de la vitrerie ? Aucun ouvrage ne se fait l'écho des expérimentations menées en faveur de la Renaissance du vitrail : nos manuels sont pourtant contemporains de la pose des vitraux anglais de Sainte-Élisabeth (1825-1827), de la création de l'atelier de peinture sur verre de Sèvres (1827) et de Choisy-le-Roi (1829). C'est le parti éditorial retenu par Audot comme par Roret d'être avant tout pratique : il conduit au succès, dont le nombre de rééditions de chacun des manuels, régulièrement refondus et complétés, fait état.

La parution chez Roret en 1843 du *Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail* de Reboulleau se situe également dans cette « actualité pratique » (Fig. 3). En 1839, l'auteur a collaboré comme chimiste, avec Steinheil et Didron, à la réalisation du « prototype » du vitrail archéologique pour l'église Saint-Germain l'Auxerrois. De cette expérience l'auteur tire un véritable traité. « En révélant les procédés » de la peinture sur verre, Reboulleau espère contribuer à la renaissance du vit-

rail, alors effective. Il prend position pour se démarquer des « façons anciennes » : elles n'ont à ses yeux qu'une simple valeur historique. L'ouvrage de Le Vieil, tout remarquable qu'il soit est jugé dépassé en raison surtout de l'extrême insuffisance des connaissances chimiques qu'il contient. L'ouvrage qui était il y a peu la référence absolue est désormais renié. Avec des verres nouveaux d'une qualité encore jamais égalée, avec une maîtrise des couleurs vitrifiables jamais atteinte auparavant, le vitrail du XIX^e siècle ne sera-t-il pas différent de celui des siècles passés ?

Bibliographie

- Doublette-Desbois, *L'art du vitrier par Doublette-Desbois Peintre-vitrier et rédigé par M...*, Paris, Audot, 1828, 108p., 1 planche dépliant gravée par Duran.
- Vergnaud (Armand-Denis), *Manuel du peintre en bâtiments, du fabricant de couleurs, du vitrier, du doreur, du vernisseur et de l'argenteur*, Paris, Roret, 1834, 243 p.
- Maviez (R.), *Traité complet, théorique et pratique de la peinture en bâtiments, de la vitrerie, de la dorure, de la tenture de papiers*, Paris, Carillan-Goeury, 1836, 436 p., pl.
- Pernot (Louis-Théodore), *Le toisé des bâtiments, ou l'art de se rendre compte et de mettre à prix toute espèce de travaux*, Paris, Audot, 1829, 120 p.
- Toussaint (Claude-Jacques), *Memento des architectes et ingénieurs*, Paris, Carillan-Goeury, 1826, 593 p.
- Reboulleau (M.-E.-F.), *Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail*, Paris, Roret, 1843, VIII-288 p, fig. et pl.

Jean-François Luneau

À la recherche des secrets perdus. Les ouvrages sur le vitrail au XIX^e siècle et leurs sources historiques

« Peinture sur verre : les secrets en sont perdus »

Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

Les « secrets perdus » du vitrail sont un lieu commun présent dans tous textes sur le vitrail rédigés au XIX^e siècle. Le mode d'utilisation de ce leitmotiv permet de classer les auteurs en deux groupes : ceux qui ajoutent foi à cette affirmation et ceux qui n'y croient pas. Les premiers sont souvent des journalistes polygraphes ou des critiques d'art. Les seconds ont en revanche des ambitions scientifiques, et, s'ils énoncent ce lieu commun au début de leur texte, c'est pour mieux lui opposer une réfutation par l'exemple et se distinguer ainsi de l'ignorant stigmatisé par Flaubert dans son relevé des perles des conversations de salon et autres propos de table où la peinture sur verre rejoint les mosaïques. Parmi les auteurs qui cherchent ainsi à se distinguer du vulgaire, très peu écrivent des traités *stricto sensu*, que l'on suive la définition de Littré en 1872 (« ouvrage où l'on traite de quelque art, de quelque science, de quelque matière particulière »), ou celle plus récente du *Trésor de la langue française* (« ouvrage didactique qui expose de façon systématique un sujet ou une matière »). La plupart de ces écrits comportent en effet, soit en grande partie soit en totalité, une histoire du vitrail, dont l'importance varie du simple aperçu jusqu'à l'analyse chronologique exhaustive, présentant une évolution classée par siècle. D'un texte à l'autre cependant, alors que les informations pratiques sont souvent éludées, les renseignements historiques se ressemblent, donnant parfois l'impression que les auteurs se copient les uns les autres, les erreurs des plus anciens se retrouvant inchangées à la fin du siècle. Le palmarès des auteurs cités est à cet égard éloquent : le savoir des auteurs du XIX^e siècle en matière de vitrail est puisé à une source commune : le traité de Pierre Le Vieil (1774) et la traduction par le baron d'Holbach (1752) des traités de Neri (1612), Merret (1662) et Kunckel (1679). Le traité de Théophile, bien qu'ayant bénéficié d'une publication en allemand dès la fin du XVIII^e siècle, ne fut lu et cité par les auteurs français qu'à partir de la publication de la traduction de Charles de l'Escalopier en 1843.

Quelle est donc l'originalité de ces historiens ? Alors que certains émergent du lot en raison de leur précocité

(Langlois, 1823 et 1832) ou par la connaissance approfondie des œuvres qu'ils décrivent (Thévenot, 1837), c'est Ferdinand de Lasteyrie qui apparaît comme le plus sérieux d'entre tous. L'entreprise éditoriale de *L'histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, commencée dès 1837 et dont le premier et unique volume ne sera achevé qu'en 1857, montre un souci d'exactitude dans les reproductions dessinées et lithographiées au trait par ses soins, puis peintes à la main sous sa direction. L'ampleur de l'information et l'apparat critique qui accompagnent les planches font de son ouvrage un texte de référence, qui sera complété par la mise en évidence du vitrail roman par Lucien Magne (1885), mais ne sera vraiment dépassé que par la contribution d'Émile Mâle à *L'histoire générale de l'art* d'André Michel en 1905. Au siècle de l'Histoire, les auteurs cherchèrent donc les secrets perdus du vitrail dans les textes du passé dont l'existence même prouvait que les secrets n'étaient pas complètement perdus. Ce faisant, ils contribuèrent à la vitalité de ce mythe, tout en niant sa réalité, abandonnant hautainement cette croyance aux naïfs et aux sots. Il reste que les « secrets » transmis par les textes ne concernent que ce qui peut se transmettre par l'écrit. Les hommes du XIX^e siècle durent redécouvrir par eux-mêmes le savoir du geste, les tours de mains, en un mot le savoir-faire qu'aucun texte n'aurait pu leur enseigner.

Bibliographie

- Langlois (Eustache-Hyacinte), *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers, suivi de la biographie des plus célèbres peintres verriers*, Rouen, Édouard Frère, 1832.
- Lasteyrie (Ferdinand de), *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, Paris, Firmin Didot frères et fils, 1853-1857, 2 vol.
- Magne (Lucien), « Le vitrail », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 31, 1885, p. 138-163, p. 417-424, et t. 32, 1885, p. 53-60.
- Thévenot (Étienne Hormidas), « Essai historique sur le vitrail, ou observations historiques et critiques sur l'art de la peinture sur verre considérée dans ses rapports avec la décoration des monuments religieux, depuis sa naissance au XII^e siècle, jusqu'au XIX^e siècle inclusivement », *Annales scientifiques, littéraires et industrielles de l'Auvergne, publiées par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand*, t. X, 1837, p. 385-465 (tiré à part, Clermont-Ferrand, Thibaud-Landriot, 1837, 87 p.).

Sarah Brown

Recovering the Past - Claiming the Future : Writing About Stained Glass in Nineteenth-Century England

The revival of scholarly interest in medieval stained glass in England had begun by the mid eighteenth century, but it was only in the 1840s that the revival of production according to medieval principles was under way on a significant scale. Its design and manufacture was complemented by the publication of numerous works purporting to represent historical and technical accounts of the craft. These works of reference were widely read and undoubtedly fuelled the developing provincial stained glass industry. By 1844 an article in the influential journal *The Ecclesiologist* could claim that « the art of staining glass is now thoroughly understood »¹.

Some of these publications were unashamed attempts at commercial self-promotion ; William Warrington's *The History of Stained Glass from the Earliest Period of the Art to the Present Time* (London, 1848), for example, advocated the use of authentic medieval models, but was illustrated with coloured plates of the author's own work. Reviewers severely criticised the book accordingly. Among the few serious and disinterested nineteenth-century scholars of medieval stained glass, Charles Winston (1814-1865) is both the best known and the most important. His *An Inquiry into the Differences of Style Observable in Ancient Glass Painting, especially in England, with Hints on Glass-Painting* (Oxford, 1847), remains an informative work of reference to this day. His posthumously published collected historical articles on individual monuments also remains essential reading². Winston combined sound art-historical judgement with a sensitivity to materials and the glass-painting techniques of various periods, understanding the nuanced differences between them. He advised a number of commercial glass-painters, including Joseph Bell and the London firm of Ward & Hughes. His approach to stained glass restoration, at North Moreton and Gloucester Cathedral, for example, lay the foundations of a recognisable conservation ethos. He is also remembered as a pioneer in the revival of the manufacture of antique mouth-blown glasses for stained glass purposes, collaborating with the London glass



Fig. 1 Charles Winston's watercolour of glass in the thirteenth-century north rose window of Lincoln Cathedral, published in *Memoirs Illustrative of the Art of Glass Painting* (London 1865).



Fig. 2 Thomas Willement's 1845 window in St George's chapel, Windsor Castle (nll) depicting Edward IV and Elizabeth Woodville, based on the ca. 1482 « Royal Window » in Canterbury Cathedral (NXXVIII).

house of James Powell & Sons. His accurate water-colour drawings represent a watershed in the archaeological recording of medieval stained glass (Fig. 1). Far less well known to modern scholarship is a man with a foot in both the commercial and the scholarly camps. Thomas Willement (1786-1871) was the son of a Norwich decorator and coach-builder of Huguenot descent who moved to London in the 1780s. Willement's artistic training appears to have been in his father's business in the newly fashionable neighbourhood of Mayfair. His early work in stained glass was heraldic in character. His first was made in 1812, but it is not known how and where he first learned to work in stained glass. He is known to have supplied designs based on borders at Canterbury Cathedral to glass-painter William Raphael Eginton (1778-1834), for use in the Great Hall at William Beckford's Gothic fantasy house, Fonthill Abbey³. Willement was one of the most successful and prolific stained glass makers of the period ca. 1820-1850. His contemporary reputation was high and not confined to England: in 1847, for example, Adolphe Didron described him as « le premier pein-

tre sur verre de l'Angleterre. Ses fenêtres de l'église du Temple à Londres sont réellement remarquables »⁴. He was also a significant contributor to the antiquarian and scholarly rediscovery of the medieval past and received the recognition of his academic peers in 1832 when he was elected a Fellow of the Society of Antiquaries of London. His first book, *Regal Heraldry: The Armorial Insignia of the Kings and Queens of England from Coeval Authorities* (London 1821) derived several of its examples from stained glass sources and its coloured plates were widely copied (Fig. 2). His *Heraldic Notices of Canterbury Cathedral with Genealogical and Topographical Notes* followed in 1827. Canterbury's stained glass was the inspiration for a number of Willement's own stained glass designs (Fig. 3). In 1844, already engaged to make new windows for the choir clerestory of the chapel, he published *An Account of the Restorations of the College Chapel of St George, Windsor* (London 1844). He also contributed copies of authentic images for his friend Henry Shaw's influential books *Specimens of Ancient Furniture* (London 1836) *Specimens of the Details of Elizabethan*

Architecture (London 1837) and Shaw's edition of Walter Gidde's 1615 *Book of Sundry Draughtes* principally serving for Glaziers (London 1848). Throughout his career, Willement collected images of medieval and renaissance stained glass, carefully mounted in large albums. His study was not confined to England, for he had travelled in both France and Germany. His sketches are preserved in the British Library, together with his albums of designs for new stained glass⁵. In about 1834 Willement began work on « A Historical Essay on the Stained and Painting of Glass », in which he attempted a historical survey of glass painting, to be illustrated with specific examples drawn from his own collection⁶. It is exactly at this pointing his career that he abandons the pictorial styles of his early career and became a thorough exponent of the authentic Gothic Revival. It is not known why this work was never completed and prepared for publication, for Willement certainly had plenty of contacts in the London publishing world, and by 1840 was sufficiently well established and wealthy to have been able to fund the publication. By 1840, however, he was also immensely busy. His practice was diversifying and expanding and he had begun work on the first of his windows for St George's Chapel Windsor, a commission that was to last for over twenty years⁷. His Windsor work, executed not in Winston's superior new 'antique' glass, but in the relatively thin and brightly coloured glasses of the late Georgian period, is a triumph in terms of design and execution, revealing his mastery of both his sources and his materials. That his stained glass treatise remained unpublished is a matter for regret, for the breadth of his historical studies and his technical skill rivalled those of his friend and better-known contemporary, Charles Winston.



Fig. 3 The arms of Henry VI and Margaret of Anjou in the stained glass at Ockwells Manor, drawn by Thomas Willement and published in 1821 in *Regal Heraldry: The Armorial Insignia of the Kings and Queens of England*.

1. *The Ecclesiologist*, 3, 1844, p. 16-20.
2. *Memoirs Illustrative of the Art of Glass Painting*. London, 1865.
3. London, British Library, Add. Ms 34783, fol.27. For Fonthill see Clive Wainwright, *The Romantic Interior. The British Collector at Home 1750-1850*. New Haven and New York, 1989, p. 109-146.
4. *Annales Archéologiques*, t.VI, 1847, p. 66.
5. Brown (Sarah), « So Perfectly Satisfactory : The Stained Glass of Thomas Willement in St George's Chapel », *A History of the Stained Glass of St George's Chapel, Windsor Castle*, in Sarah Brown (ed.) Windsor, 2005, p. 109-145.
6. London, British Library Add. Ms 36588.
7. London, British Library, Add. Ms 34866-34873.

James Bugslag

The Revival and Resurgence of Stained Glass « Treatises » in the 19th Century and their Implications for the Study of Pre-Modern Stained Glass



Fig. 1 Ottawa, National Gallery of Art, Acq. no. 981 : Male Figure Set Against Grisaille, England, antiquarian based on a panel of grisaille glass from Salisbury Cathedral and a head piece from Stanton Harcourt ; both of the mid-13th century.

This paper will investigate the relationship between Medieval and Renaissance « treatises » involving stained glass, which began to be published in the mid-19th century, and the new generations of treatises that began to appear from that time, as glaziers became more and more knowledgeable about Pre-Modern stained glass and glazing practice. Few of these treatises, Medieval or Modern, actually take a theoretical perspective but are rather directed towards the practical, craft aspect of creating stained glass. The new « treatises » of the 19th century were used in essentially the same way as Medieval ones, but with an important shift in emphasis. Not only was the tradition of medieval modelbooks identified in important ways with the tradition of practical treatises, but this tradition of practical treatises was conflated, in important ways, with the more theoretical *treatato* tradition. This circumstance impacted directly on the understanding of Pre-Modern glazing practices, and on the restoration and manipulation of Pre-Modern panels of stained glass, as well as on the « recycling » of dislocated banks of Pre-Modern pieces. From the perspective of the experiences with Pre-Modern stained glass of the Canadian CVMA Committee, I will demonstrate in three different case studies some of the implications of this impact. Each case study will pair 19th century treatises with works of 19th century stained glass from Canadian collections that attempted to recreate Pre-Modern technique and style. In each case study, it will be shown how the treatise was used to create panels of stained glass that were subsequently considered as actual Pre-Modern works. A panel in the National Gallery of Art, Ottawa, depicting a standing figure

against a grisaille background (Fig. 1), will be shown to depend for its creation on Charles Winston, *An Inquiry into the Difference of Style observable in Ancient Glass Paintings, especially in England ; with Hints on Glass Painting* (Oxford and London, James Parker and Co., 1867). A panel in the Musée des Beaux-Arts, Montréal, depicting the Martyrdom of St Protasius (Fig. 2), will be related to Eugène Hucher, *Calques des vitraux de la cathédrale du Mans* (Paris and Le Mans, 1854-1864), N.-H.-J. Westlake, *A History of Design in Stained and Painted Glass*, 4 vols (London, 1879-1881) and to other works of stained glass, such as Léon-Auguste Ottin's reconstitution of the oldest work of French stained glass mentioned in documents, the Martyrdom of St Paschasius. And finally, two Kabinettsscheiben in the Musée du Québec, Quebec City (Fig. 3), will be related to cartoons illustrated in Fr. Warnecke, *Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende, insbesondere für Glasmaler* (Berlin, 1880-1883). All of these instances show that pioneering efforts to understand Pre-Modern stained glass resulted in « treatises » that not only illuminated the style and techniques of Pre-Modern stained glass but, like their medieval predecessors, were actively used in the creation of « Medieval » stained glass. A full realization of the various ways in which 19th century studies of stained glass were used as treatises is necessary both to account for the often very high-quality copies that found their way onto the art market in the late 19th and early 20th centuries, and also to explicate aspects of the contemporary restoration of Pre-Modern works.



Fig. 2 Montréal, Musée des Beaux-Arts, Inv. no. 936.Dg.2 : Martyrdom of St Protasius, France, antiquarian, based on the 12th century panel of the Martyrdom of St Protasius in Le Mans Cathedral.



Fig. 3 Québec, Musée du Québec, Inv. no. 58.206 : Kabinettsscheibe, Switzerland or southern Germany, antiquarian after a cartoon by Hans Jakob Plepp ; ca. 1576.

Silvia Silvestri

Tradition et innovation dans les traités italiens du XIX^e siècle

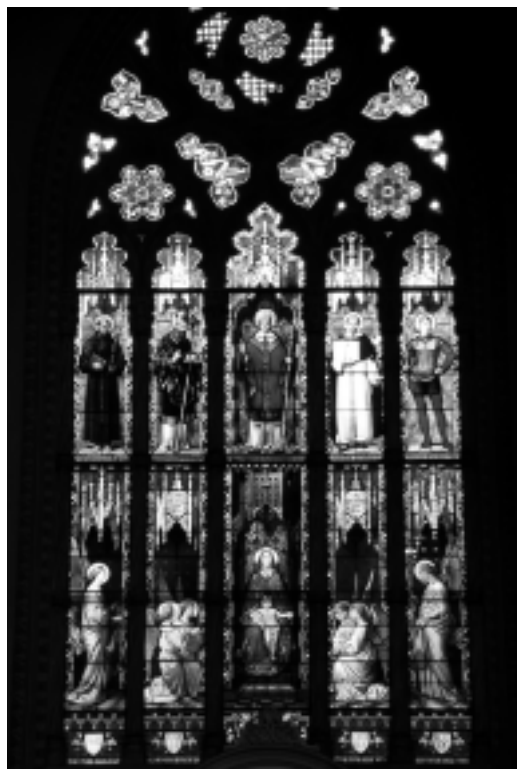


Fig. 1 Bologne, San Petronio : *Vierge à l'Enfant avec anges et saints*, par G. Bertini ; 1860.

Même si cela ne semble pas un avis très répandu parmi les chercheurs, il est vrai qu'au XIX^e siècle on produisit en Italie comme dans le reste de l'Europe une vaste gamme de vitraux, se distinguant entre eux par le style, la technique et l'iconographie. La redécouverte des sources anciennes est à l'origine de la naissance de ces œuvres et de la parution de textes sur l'histoire des vitraux. Comme il arrive souvent dans l'historiographie italienne, le lieu d'origine des écrivains a influencé les auteurs des ouvrages modernes, déterminant ainsi la persistance des traditions locales et l'opposition entre différentes écoles artistiques. Il faudra donc connaître la « géographie artistique » italienne pour repérer les centres où se développent le débat et la production de la peinture sur verre au

XIX^e siècle. Le renouveau du vitrail est parti du Nord de l'Italie, des régions, ou plutôt des états antérieurs à son Unité, les plus proches, géographiquement et culturellement, des nations frontalières : la France et l'Autriche, cette dernière possédant politiquement la Lombardie et la Vénétie. Ces pays sont, dès le début du siècle, les principaux acteurs de l'évolution de la peinture sur verre et ils deviennent un point de repère pour ceux qui en Italie se préparent à entreprendre le même parcours. Les articles publiés en 1826 et 1828 à Milan, centre de la presse historique et technologique, rapportent les prix du gouvernement autrichien assignés à la société de Giovanni Bertini et de Luigi Brenta, la seule à l'époque à pratiquer la peinture sur verre sur commande de l'aristocratie lombarde, en vue d'achever et de restaurer les vitraux de la cathédrale de Milan. C'est dans ces années-là que naît l'atelier de peinture sur verre à la Manufacture royale de Sèvres, dirigé par le chimiste Alexandre Brongniart. L'événement de la fondation, ainsi que le mémoire concernant la peinture sur verre lu par Brongniart à l'Académie en 1828 sont évoqués dans deux articles très denses publiés en Italie en 1832 et 1834 : le premier consiste en un compte-rendu de *l'Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* de Eustache-Hyacinthe Langlois, le second, signé par Achille Mauri, peut être considéré comme la première histoire de la peinture sur verre parue en Italie. On peut remarquer combien est forte, chez les deux auteurs, la conviction que les techniques de la peinture sur verre n'étaient oubliées ni en Italie ni en Europe, alors que le mémoire de Brongniart et toute la critique française, sauf, évidemment, Lenoir, se fondent sur l'affirmation contraire. L'idée du lien avec la tradition technique antérieure aux évolutions « modernes » françaises, en particulier celles de Sèvres, se retrouve aussi dans un manuscrit attribué à Giovanni Bertini et joint aux archives de la restauration des vitraux de la basilique Saint-François à Assise. Dans ce petit texte il est dit que « l'Italie, la France et les Pays-Bas regorgent de tableaux peints sur verre » et que l'art du verre était « assoupi depuis longtemps », jusqu'au moment où il s'est réveillé en ayant acquis la perfection de dessin de la peinture contemporaine. L'atelier de Sèvres, visité « très fréquemment » par l'auteur du manuscrit, est



Fig. 2 Pise, baptistère : *Saint Laurent*, par G. Botti ; 1855.



Fig. 3 Todi, cathédrale : *Baptême du Christ*, par E. Fattorini ; 1860.

citée comme exemple de cette « nouvelle vague ». Les vitraux de l'atelier de Bertini se conformeront toujours à l'idée de traduire sur verre l'éclectisme et la monumentalité de la peinture académique du XIX^e siècle, en suivant les différents courants : du goût « troubadour », au purisme d'imitation de la Renaissance, jusqu'au baroque le plus fastueux (Fig. 1). Aussi, dans les états de la maison de Savoie, les vitraux de la première moitié du siècle seront essentiellement une traduction sur verre de la peinture contemporaine et réa-lisés par des peintres spécialistes de l'émail sur la base de cartons donnés par les artistes académiques.

En Toscane, au contraire, dans la première moitié du XIX^e siècle, les historiens et les artistes redécouvrent la tradition technique décrite par Giorgio Vasari, mais elle est appliquée à la restauration des vitraux anciens d'Arezzo et de Pise. Le premier article sur le sujet est le *Mémoire* d'Antonio Fabroni, de 1830, dans lequel on trouve les premiers renseignements sur la création de l'atelier de peinture sur verre de Sèvres. Les peintres verriers de Toscane

feront particulièrement attention aux œuvres anciennes et étudieront les techniques du Moyen Âge, en optant pour la création de vitraux dans le style des monuments à restaurer. À l'occasion de la restauration et de l'achèvement des fenêtres de l'église de San Paolo a Ripa d'Arno à Pise en 1854, une commission de l'Académie des Arts et Manufactures de Toscane est nommée pour examiner la qualité de l'émail noir employé comme grisaille par Guglielmo Botti, dans le sillage d'une série d'expériences en vue de réaliser « la condition exceptionnelle pour obtenir aujourd'hui un produit spécifique de l'art ancien ». La tradition prise comme modèle est celle des ateliers des frères « Ingesuati », actifs en Toscane au XV^e siècle.

La création de vitraux « dans le style » résulte de cette attention philologique, proche du courant français du vitrail archéologique. Au milieu du XIX^e siècle le baptistère de Pise devient l'édifice possédant le plus grand nombre de vitraux d'origines et de styles différents, et aujourd'hui encore il représente l'ensemble le plus significatif pour la comparaison entre l'école lombarde représentée par Bertini, l'école toscane avec Botti et Gordini, et l'école française avec le double exemple de Maréchal de Metz et de l'artiste dominicain Paul Leforestier (Fig.2). Le texte de la fin du XIV^e siècle d'Antoine de Pise est la dernière grande redécouverte d'un traité ancien, conservé dans les archives du Sacré Couvent d'Assise, et transcrit par le maître verrier Francesco Moretti, élément précieux pour comprendre son parcours d'acquisition de connaissances techniques et de sensibilisation au style. Sa particularité sera l'imitation de l'art du XV^e siècle, imitation typique de l'école d'Ombrie (Fig. 3).

Dans la restauration des vitraux anciens, Moretti sera le premier à réaliser une imitation parfaite des parties originales, reconnaissables grâce à son monogramme. Dans la bibliothèque de son atelier, encore en état, est gardé le secret d'une telle connaissance : l'inventaire de ses livres est une adaptation fidèle de la liste de la « bibliothèque du peintre verrier », décrite par Ferdinand de Lasteyrie en 1852, contenant les manuels techniques de Théophile, d'Antonio Neri, de Brongniart, ou de Rebouleau.