

Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter
Band: - (1998)
Heft: 9: La restauration du portail occidental de la Cathédrale St-Nicolas de Fribourg

Artikel: L'iconographie et le style du Jugement dernier de Fribourg
Autor: Kurmann, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1035806>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.11.2024

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

L'ICONOGRAPHIE ET LE STYLE DU JUGEMENT DERNIER DE FRIBOURG

PETER KURMANN

Dans le dernier quart du XIV^e siècle, l'état d'avancement du chantier de la «cathédrale» de Fribourg, commencé par le chœur à l'est en 1283, permit à ses maîtres d'œuvre d'entreprendre la construction de l'extrémité occidentale de l'édifice. Il s'agissait de la première travée de la nef et, en avant de celle-ci, de la grande tour et de son porche. Dans cet espace, protégé par la saillie des contreforts, le tympan du portail est occupé par une représentation du Jugement dernier.

Les prétentions architecturales des commanditaires de St-Nicolas de Fribourg avaient toujours été très élevées¹. La meilleure preuve en est que l'église est loin à la ronde le seul édifice, à l'exception de Notre-Dame de Lausanne, dont l'élévation tripartite fut prévue dès l'origine et réalisée. En effet, un triforium se poursuit entre les arcades et les fenêtres hautes comme une véritable coursière sur toute la longueur primitive de l'édifice. Les triforiums sont extrêmement rares en dehors de la France. Le «message» de cet élément architectural est clair: avec cette construction, la ville de Fribourg prend pour modèles les grandes cathédrales gothiques françaises, dont l'élévation tripartite est incontestablement un signe distinctif. L'église paroissiale fribourgeoise se devait donc d'égalier l'église mère du diocèse de Lausanne par la richesse de ses motifs et le luxe de son architecture.

Cette église fut même surpassée, lorsque l'on construisit le grand portail occidental de Fribourg. Pour des raisons topographiques et donc aussi probablement liées à l'organisation du pèlerinage, le grand portail à figures de Lausanne fut installé dans un portique flanquant le côté sud de la nef. Le plan complexe du massif occidental avec son système de porches successifs ne permettait pas d'y placer encore un grand portail avec de nombreuses figures². Aussi manque-t-il à Lausanne la représentation monumentale du Jugement dernier que l'on retrouve souvent à l'entrée occidentale des cathédrales françaises. Les Fribourgeois étaient manifestement conscients de cette «lacune» de l'église-mère du diocèse. En concevant un portail occidental avec un Jugement dernier développé sur tout le tympan, ils se conformaient au modèle des grandes cathédrales françaises.

1 Pour l'histoire de la construction, voir : LUSSEY; STRUB 1956, 25-32; EGGENBERGER/STÖCKLI.

2 Jean-Charles BIAUDET et alii, La Cathédrale de Lausanne, Berne 1975 (Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3).

3 Willibald SAUERLÄNDER, La sculpture gothique en France 1140-1270, Paris 1972, 130-133, 140-142, 182, pl. 144-151, 292; Wolfgang MEDDING, Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister, Augsburg 1930, 20-29, pl. 5-12.

4 En dernier lieu: Friedrich KOBLER, Das Freiburger Münster – der Bau und seine Originalausstattung. Die Baugeschichte, dans: Heiko HAUMANN et Hans SCHADECK (éd.), Geschichte der Stadt Freiburg 1, Stuttgart 1996, 343-359.

DOSSIER

Il convient néanmoins de nuancer. Les Fribourgeois n'ont naturellement jamais envisagé une façade monumentale à deux tours et trois portails, où celui du centre aurait été dédié au thème de la fin des temps, à l'instar de Paris, d'Amiens ou de Bourges³. S'agissant de concevoir l'extrémité occidentale de St-Nicolas de Fribourg, on trouva, après un certain temps, plutôt un modèle dans l'église de la ville zaehringienne sœur de Fribourg-en-Brisgau, où se dressait, en avant de la nef, une unique et énorme tour (fig. 21), aussi large que la nef centrale, dont la largeur marque même une légère saillie dans le plan par rapport à celle-ci, du fait de l'énorme épaisseur des murs⁴ (fig. 24). La tour de Fribourg-en-Brisgau possède un portail, largement ouvert à l'ouest par un arc brisé. Le grand portail principal est rejeté sur le mur oriental du porche, autrement dit sur le mur mitoyen de la tour et de l'église. Cette disposition est modifiée de façon décisive à Fribourg: le portail ne se trouve pas sur le côté oriental mais occidental du porche, qui devient un vestibule intégré à l'église (fig. 23). Afin de ménager néanmoins un porche à ce portail, on utilisa la saillie des contreforts inscrits dans l'axe longitudinal de l'édifice, en les reliant par une voûte d'ogives. Dès lors, on gagna certes un porche extérieur, mais dont la profondeur est environ la moitié du rez-de-chaussée de la tour. Aussi, ne fut-il pas possible de développer dans le porche de notre église un programme figuré de la complexité de celui de Fribourg-en-Brisgau. En d'autres termes, des raisons liées à la conception architectonique ont-elles déjà déterminé le choix d'un programme nécessairement simplifié par rapport à son modèle allemand.

Le portail de Fribourg-en-Brisgau

Pour comprendre cette relation, il est par conséquent nécessaire de traiter brièvement du programme du portail de Fribourg-en-Brisgau, de son tympan (vers 1290-1320) qui associe le Jugement dernier à des moments particuliers de l'histoire du Salut. D'un point de vue architectonique, deux rangées de dais le divisent en trois zones bien distinctes (fig. 20). Dans le registre inférieur, sont illustrées l'Enfance du Christ, à droite, et sa Passion, à gauche. La Résurrection des morts le jour du Jugement dernier se déroule, d'une façon curieuse, juste au-dessus des têtes des protagonistes de ces épisodes de l'histoire de la Rédemption, sur toute la longueur du registre.

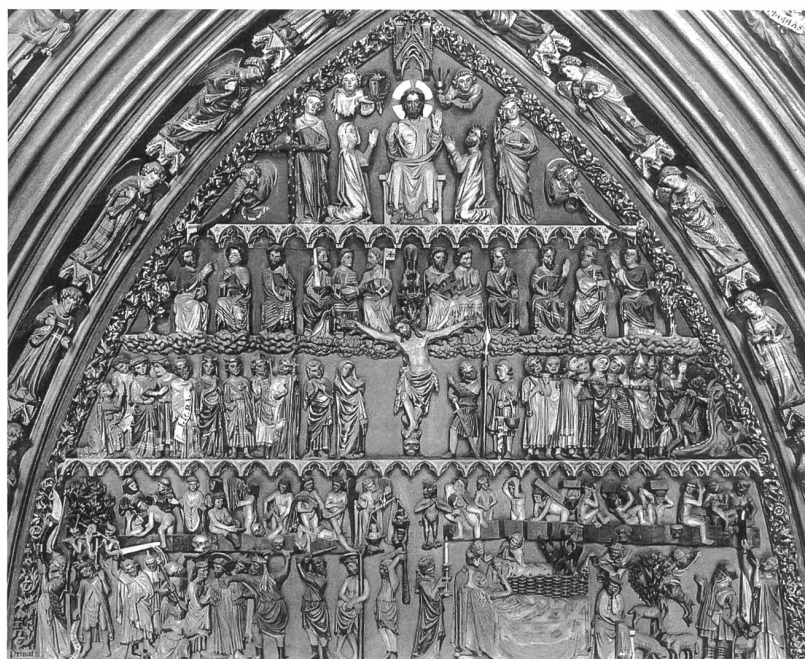


Fig. 20 Le Jugement dernier, 1290-1320, tympan du portail occidental du Münster de Fribourg-en-Brisgau.

Les Ressuscités, pour la plupart entièrement nus, sortent d'une rangée de sarcophages s'avancant en biais du fond du relief. La présence des deux anges qui encadrent l'Enfance et la Passion du Christ, leur trompette dirigée vers le haut, associant formellement aussi ces séquences, prouve à quel point l'imbrication de l'histoire de la Rédemption et du Jugement dernier relève des intentions des concepteurs du programme. Le sens plus profond de ce lien est révélé dans le registre médian. Là, ce n'est pas saint Michel qui sépare les Elus des Damnés – il est figuré avec la balance des âmes à gauche du milieu de la frise des Ressuscités –, mais le Christ en croix dressé au centre du registre. Ainsi est-il démontré que le salut n'est possible que par la miséricorde divine qui a conduit à la Passion, spécialement symbolisée par le pélican au-dessus du Crucifié. Les Elus sont placés à la droite du Crucifié, tandis qu'à sa gauche les Damnés, serrés les uns contre les autres, sont entraînés par un démon, au moyen d'une chaîne, dans la gueule du Léviathan. Dans la partie supérieure du registre central, les douze apôtres, assesseurs au Jugement dernier, sont assis au-dessus d'une bande de nuages. Dans la pointe du tympan trône le Christ-Juge montrant ses plaies, accompagné des intercesseurs agenouillés, Marie et saint Jean-Baptiste. Ce groupe est entouré par quatre anges portant les instruments de la Passion, auxquels s'ajoutent à nouveau deux anges buccinateurs jouxtant l'encadrement de la scène⁵.

5 En dernier lieu: Peter KURMANN, Die Monumentale Stein­skulptur des Freiburger Münsters und ihr ikonographisches Gesamtprogramm, dans: HAUMANN/SCHADECK (cf. n. 4), 367-375.

6 Peter KURMANN et Eckart Conrad LUTZ, Marienkrönungen in Wort und Bild, dans: Timothy R. JACKSON, Nigel F. PALMER, Almut SUERBAUM (éd.), Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter, Tübingen 1996, 23-54, particulièrement 41-46.

7 Bruno BOERNER, Par caritas per meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportal in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Fribourg 1998 (Scri­nium Friburgense 7).

8 Bruno BOERNER, Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e siècle, dans: Yves CHRISTE (éd.), De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique, Poitiers 1996 (Civilisation médiévale 3), 55-69.

9 BOERNER (cf. n. 7).

10 SAUERLÄNDER (cf. n. 3). A Bourges, la représentation des Vertus et des Vices est remplacée par des scènes illustrant la Genèse.

Le programme de l'histoire du Salut du tympan de Fribourg-en-Brisgau ne se confine pas à l'embrasement du portail, mais s'étend aux parois du porche et s'y actualise par le fait qu'il intègre le fidèle en le plaçant, comme spectateur, pour ainsi dire au milieu d'un système iconographique construit sur des diagonales. Ses figures angulaires sont celles de l'Annonciation, logées dans les deux niches intérieures droites de l'embrasement du portail. Jointes aux autres figures de l'ébrasement, soit celles de la Visitation et des trois Rois qui se dirigent vers la Vierge au trumeau du portail, elles ne correspondent pas seulement au début de l'histoire du Salut du Nouveau Testament: elles sont étroitement associées au message du programme du porche, qui symbolise le règne de la Grâce («sub gratiam»), durant lequel la libération des péchés est obtenue par les secours proposés par l'Eglise⁶.

Le modèle parisien

Les concepteurs du programme du grand portail occidental de St-Nicolas sont revenus à une conception traditionnelle du Jugement dernier gothique. La version en vigueur à cette époque en France, à partir du début du XIII^e siècle, a été créée au portail médian de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Comme l'a montré Bruno Boerner, ce programme iconographique est directement lié à la nouvelle théologie de la

Fig. 21 Le Münster de Fribourg-en-Brisgau, avec sa tour-porche.

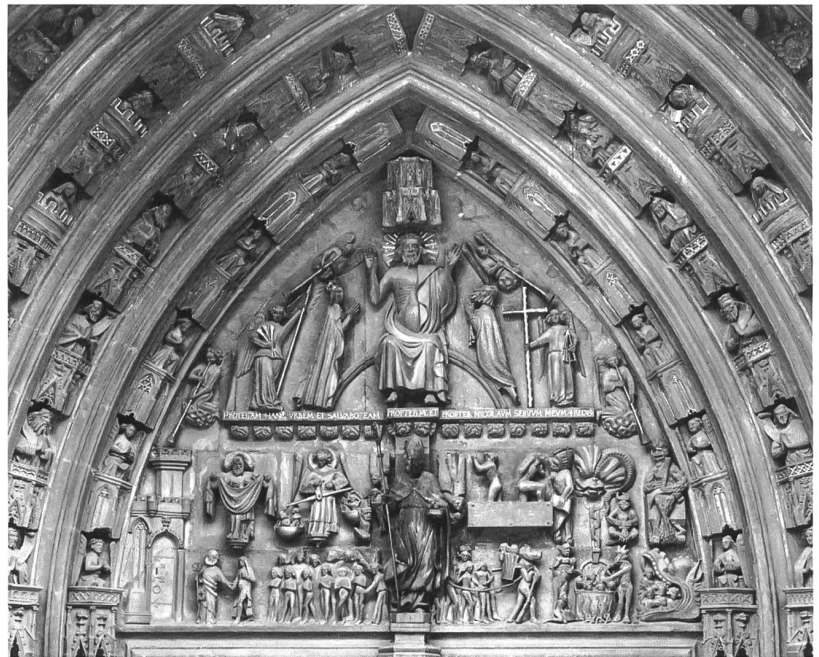
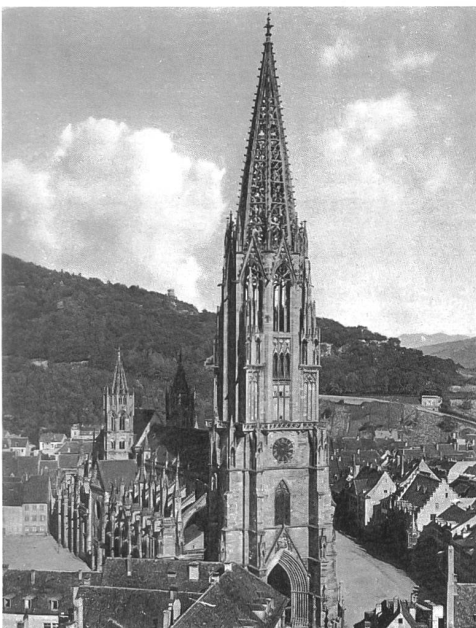


Fig. 22 Le Jugement dernier, vers 1400, tympan du portail occidental de la cathédrale St-Nicolas de Fribourg (photo des années 1930).

Rédemption, qui avait été d'abord développée, dans la seconde moitié du XII^e siècle, par les professeurs enseignant à l'école du chapitre cathédral de Paris⁷. Au centre du message figuré du Jugement dernier parisien se place l'idée de la miséricorde divine, qui fournit à l'homme pécheur les moyens par lesquels il peut obtenir son salut⁸. Sur ce point, le programme du portail occidental de Fribourg-en-Brisgau représente, du point de vue des idées, un développement ultérieur du modèle parisien. A Paris, le message théologique de l'intervention de la grâce divine n'est pas seulement incarné par le Christ montrant ses plaies, mais aussi par la représentation des Vices et des Vertus, sur le socle⁹. Le programme du Jugement dernier parisien, qui s'étend au portail entier, est repris dans toute sa complexité, quant à son contenu, à Chartres, à Amiens ou à Bourges¹⁰ (fig. 25), en offrant néanmoins à chaque fois des variantes dans les motifs et la composition. Mais à Reims déjà, les concepteurs du programme ont fait des retranchements, car ils renoncent à la représentation des Vices et des Vertus. Dans les portails français du Jugement dernier postérieurs, le message a été réduit ensuite à la partie narrative principale de la version parisienne, c'est-à-dire à la Résurrection des morts, figurée au tympan, encadrée d'anges buccinateurs, à la Séparation des Elus et des Damnés représentée par saint Michel pesant les âmes, aux Bienheureux en route vers le ciel (ce dernier symbolisé

11 Exemples dans: SAUERLÄNDER (cf. n. 3), pl. 236-243, 296, 297, 304-309. Une étude exhaustive sur les Jugements derniers de la sculpture française du Moyen Age fait défaut. Pour deux exemples intéressants voir: Hartmut KROHM, Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen, dans: Aachener Kunstblätter 40 (1971), 40-154, surtout 66-75; Peter KURMANN et Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux: Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund, dans: ZAK 43 (1986), 37-57, particulièrement 40-46. Pour une étude générale des représentations du châtement éternel, en majorité intégrées dans le contexte du Jugement dernier, voir: Jérôme BASCHET, Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle), Rome et Paris 1993 (Bibliothèques des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 279).

12 Jérôme BASCHET, Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie), dans: CHRISTE (cf. n. 8), 71-94.

en outre par le Sein d'Abraham), aux Réprouvés emmenés en Enfer, enfin au Christ-Juge trônant, entouré des intercesseurs, Marie et Jean l'Évangéliste, et d'anges portant les instruments de la Passion¹¹. Conformément à cette version parisienne, les apôtres n'entourent plus le Christ du tympan comme des assesseurs, mais bien davantage, debout à mi-hauteur contre les murs du porche, comme des intermédiaires entre les fidèles qui s'approchent et le Sauveur-Juge au sommet du tympan.

Les particularités du portail de Fribourg

Tous ces éléments se retrouvent à Fribourg en Suisse. La disposition d'une partie des figures est cependant extrêmement inhabituelle. Le fait que seuls huit des douze apôtres soient placés contre les murs du porche (fig. 85, 87) s'explique par un manque de place dans l'encadrement du portail. Mais c'est le tympan qui est divisé d'une façon vraiment curieuse (fig. 22). Il n'y a pas de division architectonique en trois bandes, comme à Paris et dans tous les exemples postérieurs, mais uniquement en deux, celle du bas étant occupée par deux rangées superposées de personnages sans aucune ligne de séparation horizontale. Comme l'axe médian du registre inférieur est formé par une lésène, devant laquelle se dresse la statue baroque de saint Nicolas, la figure de saint Michel (fig. 96) fut repoussée dans la partie supérieure gauche du registre inférieur, désormais à gauche de celle d'Abraham avec les Elus en son sein¹² (fig. 17). À droite de la lésène, la Résurrection des morts forme un pendant à saint Michel. Elle est réduite à un seul sarcophage, d'où émergent deux Ressuscités nus. L'un d'eux s'adresse au Christ en priant (fig. 97), tandis que l'autre est attrapé par un démon (fig. 18). On trouve curieusement l'entrée des Elus au ciel et le rassemblement des Damnés dans la rangée inférieure, par conséquent sous la Résurrection et le Pèsement des âmes, ce qui renverse la chronologie des événements. La présence, à gauche du sarcophage, de l'ange «en piqué» tenant une âme (fig. 95) est dépourvue de toute logique. S'apprête-t-il à larguer cette âme parmi les candidats à l'Enfer, représentés en-dessous, ou à l'emmener au ciel? L'ange correspondant, disposé symétriquement de l'autre côté de la lésène, a par contre une fonction déterminée: l'âme qu'il tient contre lui attend d'être pesée à son tour par

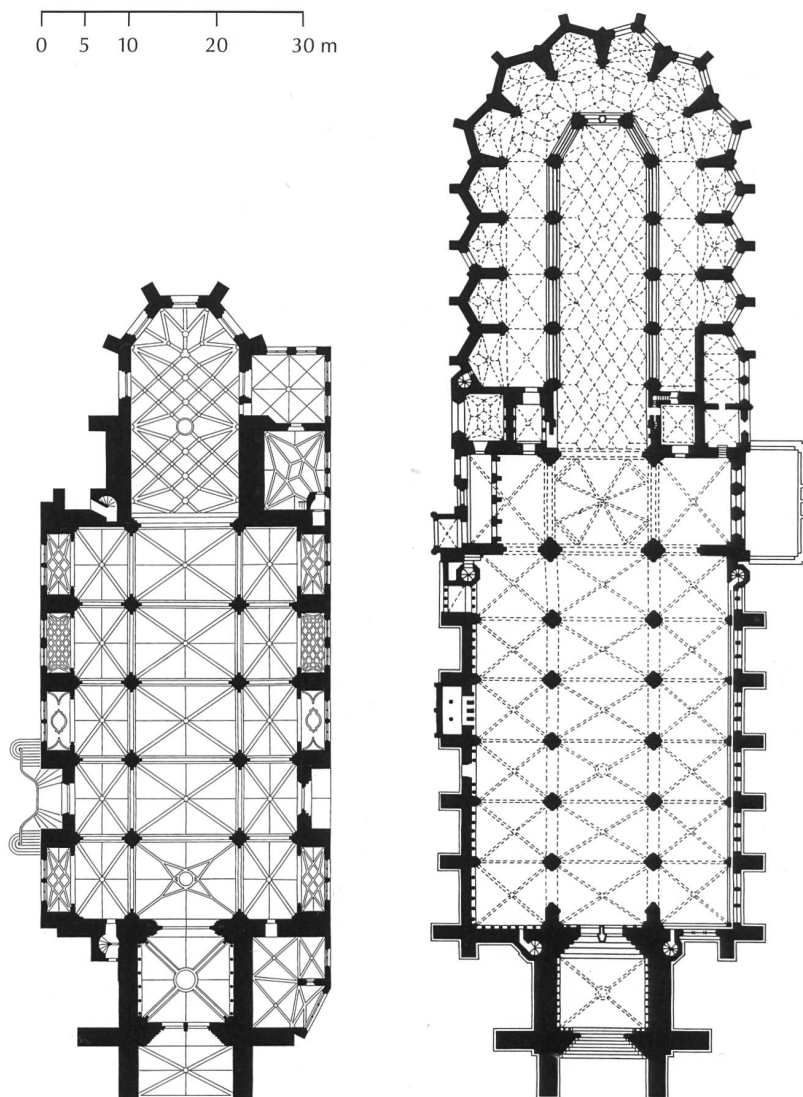


Fig. 23-24 Plans de la cathédrale St-Nicolas de Fribourg (à gauche) et du Münster de Fribourg-en-Brisgau (côté nord, au niveau du socle; côté sud, au niveau des fenêtres).

saint Michel. On ne peut guère objecter non plus au fait que l'Enfer occupe également la moitié supérieure droite du registre inférieur: là, la tête ailée d'un démon, dotée d'une queue de dragon, tient dans sa gueule la chaîne à laquelle pend la chaudière infernale (fig. 101), tandis qu'à la droite de cette tête trône le prince de l'Enfer, couronné¹³ (fig. 98), au-dessus de la gueule ouverte du Léviathan (fig. 99). L'ordre de la juxtaposition des scènes de la chaudière et de la gueule du Léviathan est néanmoins à nouveau interverti. En réalité, les Damnés devraient entrer dans la gueule, qui constitue la porte de l'Enfer, avant d'être bouillis. Enfin, la présence des anges à la trompette sur la ligne de séparation horizontale des deux registres est totalement insensée: l'un sonne dans la tour de la forteresse céleste (fig. 39) et l'autre pointe son instrument dans l'oreille de Satan.

13 Jusqu'à présent, on n'a pas trouvé les prototypes de quelques variantes du châtement éternel représenté à Fribourg en Suisse (à comparer avec BASCHET, cf. n. 11). Signalons les ailes du monstre qui tient dans sa gueule la chaîne, le diable à tête de porc portant un couple dans sa hotte (la luxure), le démon «qui inflige à quelque damné un supplice atroce et honteux» (STRUB 1956, 80), le Satan velu trônant et couronné. Ces formules furent-elles imaginées par le concepteur ou par les sculpteurs eux-mêmes? Ces derniers appartenant à un milieu de maçons spécialisés dans la taille de moulures et de chapiteaux (voir la conclusion de cet article), il est possible qu'ils aient puisé dans des carnets de dessins contenant des figures grotesques, comme on en voit à l'intérieur de l'église St-Nicolas, sur les chapiteaux de la première pile nord de la nef.

DOSSIER

Ainsi, d'une part règne-t-il un certain désordre du point de vue narratif, d'autre part apparaissent quelques particularités iconographiques à noter. Par exemple, il est tout à fait inhabituel que les Elus s'acheminant vers le ciel soient complètement nus comme les Damnés. Même la personne conduite par saint Pierre ne porte aucun vêtement; le voile jeté sur sa tête accentue encore sa nudité. Tout aussi étrange est le fait que le Sein d'Abraham soit un personnage debout (fig. 70), alors qu'il est sinon presque partout ailleurs assis¹⁴. En outre, Abraham se trouve curieusement situé en dehors du Paradis, autrement dit entre le peseur des âmes et la porte du ciel. S'agirait-il d'une allusion à la discussion théologique violemment enflammée du début du XIV^e siècle à propos de la «visio beatificata»¹⁵? Le concepteur fribourgeois a-t-il envisagé le Sein d'Abraham comme une sorte de lieu de séjour des justes entre leur mort et le Jugement dernier? A cette idée, on pourrait opposer l'opportunité de devoir encore peser l'âme d'un juste. Nous voyons une autre subtilité iconographique avec le plateau gauche de la balance des âmes, dans lequel on peut distinguer des blocs de pierre grossièrement équarris (fig. 29). Ainsi, ce ne sont pas les différentes âmes qui sont pesées les unes par rapport aux autres, mais le mérite et la faute. Le poids des péchés est symbolisé par les lourdes pierres¹⁶. L'intercesseur barbu à la gauche du Christ représente saint Jean-Baptiste. Sur ce point, le tympan de Fribourg se rattache à la tradition allemande et non à la tradition française qui donne normalement, à cet endroit, la préférence à saint Jean l'Évangéliste¹⁷. Si ce choix iconographique ne revêt pas un caractère inhabituel, la présence de la lésène séparative au registre inférieur du tympan est extraordinaire. Elle fut visiblement prévue dès l'origine comme dossier d'une statue, probablement le saint patron de l'église, soit saint Nicolas de Myre – la Vierge et saint Michel n'entrant pas en ligne de compte puisqu'ils figurent déjà sur le tympan. Par conséquent, la statue baroque de saint Nicolas (fig. 80) a dû avoir un antécédent gothique. Des saints patrons ont normalement leur place au trumeau des portails consacrés aux saints. Par contre, ils apparaissent beaucoup plus rarement au trumeau des portails du Jugement dernier. Cette place est réservée au Christ lui-même depuis la création du portail central de Notre-Dame de Paris. Cependant, on peut mentionner le portail de Saint-Loup de Naud (vers 1160), où saint Loup est représenté au trumeau, au-dessous du Christ de l'Apocalypse¹⁸.

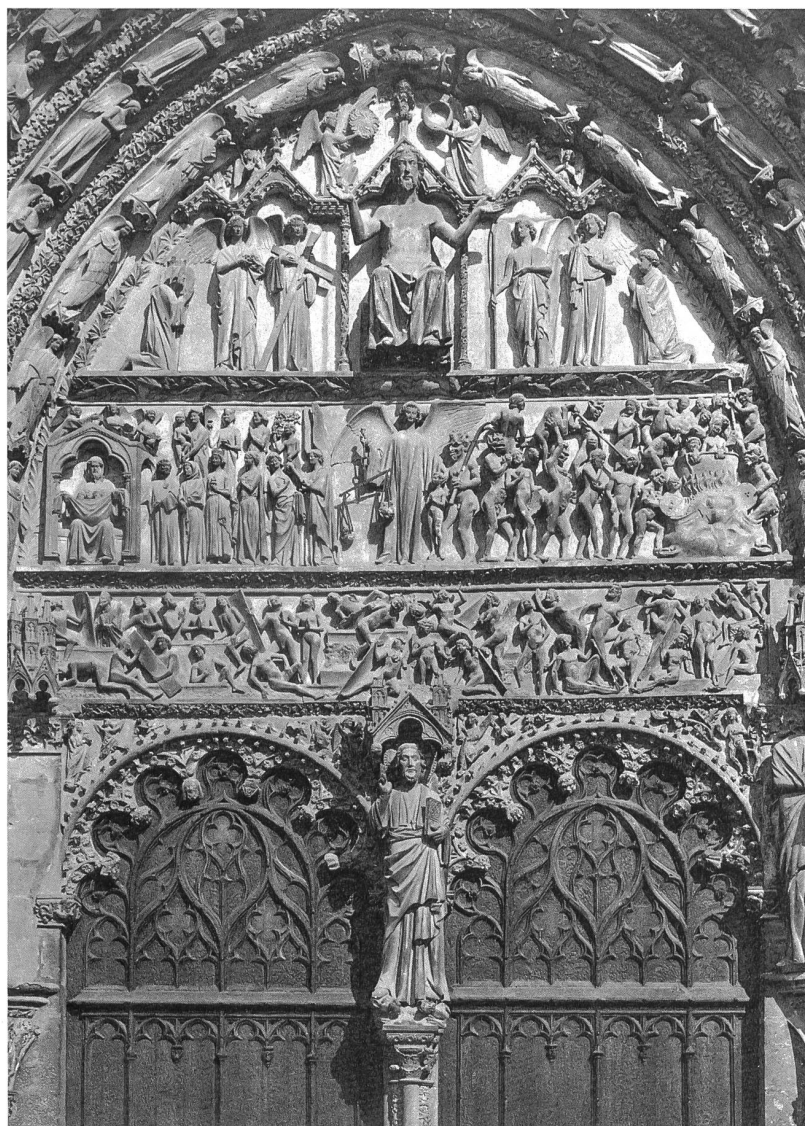


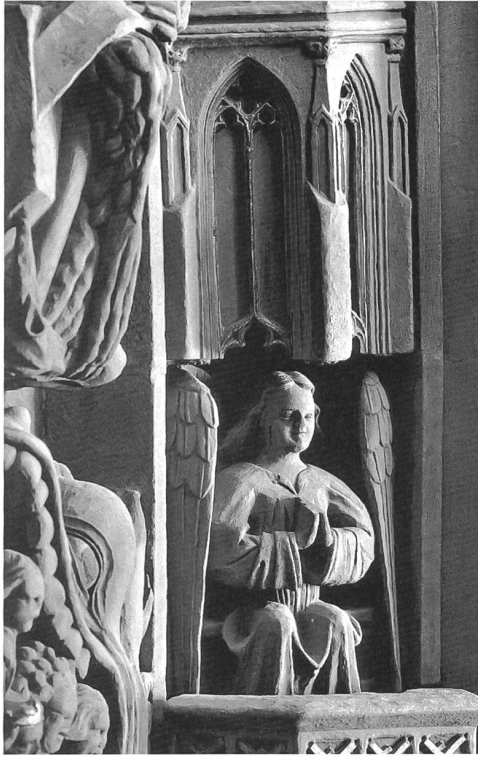
Fig. 25 Le Jugement dernier, vers 1250, tympan du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges.

Dans ce cas, on peut supposer une dimension eschatologique du fait de la présence des apôtres et de la Vierge sur le linteau¹⁹. Plus évident encore est le cas du portail médian de la façade occidentale de l'église abbatiale de St-Denis (peu avant 1140). On trouvait jusqu'en 1770/71 la figure de saint Denis au trumeau²⁰, sous le tympan représentant des scènes du Jugement dernier. Dans le portail central de Sens également (vers 1200), devait se placer, avant les réparations des années 1270, une représentation du Jugement dernier dans le tympan, là où l'on voit aujourd'hui encore une représentation de saint Etienne au trumeau²¹. Sous le Jugement dernier de Bazas (vers 1250) devait également se trouver dès l'origine une figure de saint Jean-Baptiste²². Néanmoins, tous ces exemples français montrent une

14 A gauche des Ressuscités du tympan du portail central de Notre-Dame d'Amiens, on trouve la statue d'Abraham debout, tenant des âmes dans son manteau et les montrant au Seigneur. D'après Wilhelm SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt am Main et Leipzig 1991, 92, cette figure serait une représentation précoce du Purgatoire.

15 KURMANN/KURMANN-SCHWARZ (cf. n. 11), 44-46 (avec bibliographie dans les notes).

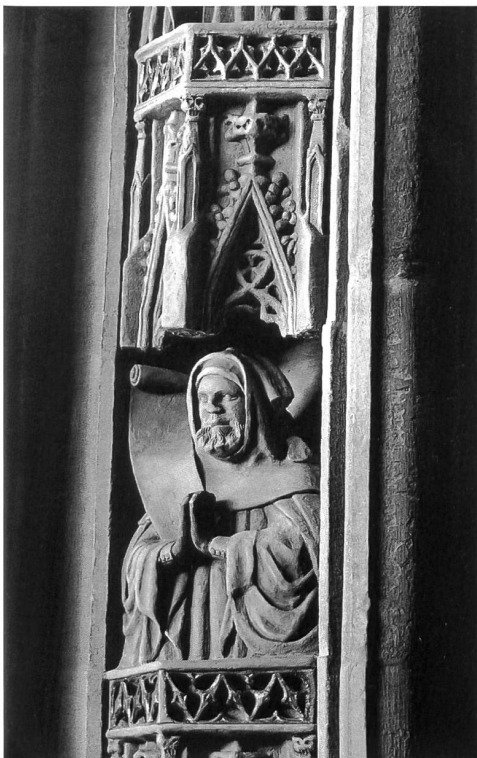
16 Bruno BOERNER, Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte, dans: *Art + Architecture en Suisse* 45(1993), 238-246, particulièrement 242.



division spatiale entre la figure en pied du patron au trumeau et le Jugement dernier développé au-dessus: à nulle part voit-on le patron de l'église s'immiscer dans les événements des Derniers Jours. A Fribourg, cette particularité est bel et bien originelle du fait de la division bipartite de la

composition en relief de la moitié inférieure du tympan, déterminée par la présence de la lésène²³ dont la surface lisse devait aussi nécessairement être cachée par une statue. Les bourgeois de Fribourg attribuaient donc une vertu salvatrice particulière à leur patron et l'instituaient comme

DOSSIER



intercesseur dans le contexte du Jugement dernier, ce qu'atteste aussi clairement l'inscription baroque au pied du Christ-Juge²⁴. Jusqu'à un certain point, le portail du bras sud de l'église de Colmar (années 1260) constitue un exemple comparable. Là, une lunette illustrant la légende

de saint Nicolas est surmontée d'un tympan en arc brisé, qui montre le Jugement dernier. Le rapprochement se limite toutefois à la superposition centrale du saint Nicolas et du Christ-Juge dans un seul et même tympan²⁵. Les deux représentations se démarquent l'une de l'autre sur le plan thématique et spatial. Mais une idée fondamentale est commune à Colmar et à Fribourg: celle de l'invocation de saint Nicolas comme principal intercesseur au Jugement dernier.

Comment expliquer les particularités du portail occidental de St-Nicolas de Fribourg? Au vu de la relative homogénéité des représentations monumentales du Jugement dernier en France, qui suivent toutes le prototype parisien, on est tenté d'élargir l'éventail des comparaisons à l'Europe centrale²⁶. Dans le domaine de la sculpture monumentale, le thème n'y a connu ni formulation homogène ni évolution. En témoignent déjà rien que les divisions de la composition. A partir du portail des princes de la cathédrale de Bamberg (vers 1225)²⁷, les concepteurs du programme ont souvent renoncé à la division architectonique du tympan en registres subdivisés, comme c'est le cas au portail occidental sud de St-Sebalde de Nuremberg (vers 1310)²⁸, au portail occidental de la tour de la Chapelle de Rottweil (vers 1340-50)²⁹, au portail sud de la grande église paroissiale d'Ulm (vers 1360-70)³⁰ et au portail occidental de St-Jean de Saalfeld (vers 1390-1400)³¹. Parallèlement, on constate une « architectonisation » de la surface du tympan par un alignement des dais, qui détermine des registres et confère en même temps un cadre spatial aux scènes. On peut citer comme exemples, outre celui déjà mentionné de Fribourg-en-Brigau (fig. 78), le portail sud du chœur de l'église Ste-Croix de Schwäbisch Gmünd (1351-56)³², le portail occidental de St-Laurent de Nuremberg (entre 1352 et 1362)³³ et le portail sud-ouest de Notre-Dame d'Esslingen (vers 1400, celui-ci sans dais mais avec un encadrement architectonique séparant les scènes)³⁴. Le choix des épisodes ne suit pas non plus de règle. Le portail de St-Laurent de Nuremberg associe, comme celui de Fribourg-en-Brigau, le Jugement dernier avec un cycle de l'Enfance du Christ et un autre de la Passion. Nous retrouvons là aussi, comme assesseurs du Jugement dernier, les apôtres placés dans l'archivolte. A Schwäbisch Gmünd, à Langensalza (entre 1360 et 1380) et à St-Jean de Saalfeld, les apôtres sont par contre à nouveau au tympan comme à Fribourg-en-Brigau, tandis qu'ils sont placés contre le mur surmontant le portail à la

Fig. 26-29 Quatre des dix anges, en prière sous un dais, étagés dans la première voussure de l'archivolte.

Fig. 30-33 Quatre des douze rois et prophètes, en prière sous un dais, étagés dans la deuxième voussure de l'archivolte.

17 Engelbert KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4, Rom/Freiburg i. Br./Basel/Wien 1972, sub verbo «Weltgericht», col. 519-520.

18 SAUERLÄNDER (cf. n. 3), 75, pl. 24.

19 Le Christ en majesté entouré du tétramorphe n'est pas a priori un sujet eschatologique. Voir Guy LOBRICHON, *Jugement dernier et Apocalypse*, dans: CHRISTE (cf. n. 8), 9-18, et surtout Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 15).

20 Pamela Z. BLUM, *Early Gothic Saint-Denis. Restorations and Survivals*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, 7.

21 SAUERLÄNDER (cf. n. 3), 97-99, pl. 59-62. Je ne partage pas l'opinion de l'auteur au sujet de la présence, dès l'origine, de la légende de saint Etienne sur le tympan.

22 SAUERLÄNDER (cf. n. 3), 188-189, pl. 307.

23 La frise de feuilles décorant la base de la corniche qui sert de support à la Déisis, contournant la lésène (fig. 63), prouve que cette dernière appartient au concept initial.



Fig. 34-37 Quatre des quatorze sibylles (?) et patriarches, en prière sous un dais, étagés dans la troisième voussure de l'archivolte. – Le motif des bustes placés sous un dais est extrêmement rare dans la sculpture gothique. Faisant preuve d'un certain archaïsme, les artistes œuvrant à Fribourg ont dû s'inspirer du portail occidental de la cathédrale de Bâle (vers 1270), lui-même dérivé des portails occidentaux de Notre-Dame de Paris (1210-1220).

tour de la Chapelle de Rottweil. La disposition française des apôtres, dans les ébrasements, n'a presque jamais été reprise en Allemagne³⁵.

C'est donc en vain que l'on cherche du côté de l'Europe centrale un modèle au Jugement dernier de Fribourg. On n'y trouve en tout cas nulle part aucune des inversions dans l'ordre de la narration, qui caractérisent notre cas fribourgeois³⁶. Elles suggèrent, comme les reliefs qui ont l'air de pièces rapportées (nous pensons aux Ressuscités, à saint Michel et à Abraham), qu'un ensemble hétérogène de modèles a servi à l'élaboration de cette composition. D'une manière générale, ce matériel appartient à l'art du Haut-Rhin. Il s'agit maintenant d'étayer cette hypothèse par une série d'indices.

L'exemple bâlois

Les trois voussures de l'archivolte du portail fribourgeois sont peuplées d'anges assis dans la voussure intérieure (fig. 26-29), de prophètes, de rois et de patriarches dans celles extérieures (fig. 30-37). A ces derniers, se mêlent des figures féminines, qui représentent probablement des sibylles (fig. 34-35). Les figures des deux voussures extérieures sont représentées à mi-corps et, dans la plus excentrée, ces bustes sont large-

ment cachés par les créneaux des couronnements des dais, qui servent de socles. Des figures à mi-corps aux voussures se retrouvent dans un seul exemple français: au portail du Couronnement de la Vierge à Notre-Dame de Paris (1210-20), où l'iconographie des voussures est d'ailleurs identique à celles des demi-figures de notre portail occidental³⁷. Néanmoins, le modèle auquel se réfère le concepteur du programme fribourgeois n'est pas parisien. Un important intermédiaire est constitué par le portail occidental de la cathédrale de Bâle (vers 1270). Là, l'archivolte intérieure est peuplée d'anges assis et agenouillés, tandis que la plus excentrée comporte des demi-figures d'anges en prière, des rois et des prophètes, qui apparaissent au-dessus des créneaux³⁸. Cette manière de représenter ne peut s'expliquer que par l'antécédent du portail parisien du Couronnement de la Vierge, que l'on connaissait dans le Haut-Rhin grâce au chantier de la cathédrale de Strasbourg. Comme il n'y a pas, à ma connaissance, d'autres exemples de figures de voussures à mi-corps sous des dais dans toute la sculpture allemande des XIII^e et XIV^e siècles, la probabilité est grande que ce motif ait été développé à partir d'un modèle dessiné provenant de Bâle. Ceci vaut sans doute aussi pour des parties importantes de la composition du tympan, car celui de Bâle, détruit en 1529, représentait justement un Jugement dernier. En faveur de cette

24 4 Rois: 19, 34: «Protegamque urbem hanc, et salvabo eam propter me, et propter David servum meum» (Biblia sacra iuxta Vulgatum Clementinam, 4^e éd., Madrid 1965, – 317 le passage se rapporte à Jérusalem est devenu à Fribourg: «Protegam hanc urbem et salvabo eam propter me et propter Nicolaum servum meum». La mise sur un pied d'égalité de la Fribourg catholique et de Jérusalem a été faite à dessein.

25 Wolfgang KLEIMINGER, Die Plastik im Elsass 1260-1360, Freiburg i. Br. 1939, 2-4, pl. 1-2; pour la chronologie voir: Peter ANSTETT, Das Martinmünster zu Colmar, Berlin 1966. Monique FUCHS, Les portails gothiques en Alsace, dans: Saisons d'Alsace 27(1984), 167-198, n'a pas pu être consulté.

26 Pour une approche statistique et purement descriptive des portails allemands de l'époque concernée, voir l'étude très utile, mais malheureusement non illustrée: Gernot FISCHER, Figurenportale in Deutschland 1350-1530, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften, série 28, 100).

27 En dernier lieu: Manfred SCHULLER, Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993.

28 Kurt MARTIN, Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert, Berlin 1927, 13-18, pl. 71-77.



Fig. 38 Le roi Salomon, vers 1270, à l'archivolte du portail occidental de la cathédrale de Bâle.

hypothèse, l'on peut citer le Sein d'Abraham et l'ange aux instruments de la Passion, placés au sommet des deux archivoltes figurées, ainsi que les restes de petits pieds nus (?) sur le bord supérieur du linteau du portail³⁹. Ils indiquent qu'à Bâle, contrairement à la situation normale, ce n'est pas la Résurrection des morts sortant de leurs sarcophages qui était représentée au premier registre, mais le cortège des Elus, respectivement des Damnés, comme dans notre tympan fribourgeois. Il est très probable que la Déisis de Fribourg, avec les anges qui l'entourent, trouvait aussi un antécédent sur le portail occidental de Bâle. La partie supérieure du registre inférieur de notre tympan fribourgeois a-t-elle été d'une certaine manière inspirée par les exemples de la cathédrale haut-rhénane? On peut l'exclure, car le Sein d'Abraham apparaît au sommet de l'archivolte et la question d'une figure de saint en pied devant le tympan ne se posait sûrement pas, attendu qu'un saint Michel occupait probablement l'axe central du registre inférieur. Au vu de la faible hauteur du tympan bâlois, son Jugement dernier ne devait pas se composer de plus de deux compartiments. Comme à St-Sebalde de Nuremberg⁴⁰ et à Notre-Dame d'Esslingen⁴¹, on n'avait probablement représenté sous la Déisis de Bâle que la Séparation des Elus et des Damnés et, liés à cet épisode, respectivement l'entrée au Paradis et l'expulsion en Enfer.

Dans notre cas fribourgeois, on disposait probablement d'un choix de modèles non seulement bâlois mais aussi de Fribourg-en-Brigau. Trois épisodes nous renvoient à cette dernière provenance. D'abord, saint Michel se trouve sur notre portail à peu près au même endroit que sur le tympan allemand, c'est-à-dire à gauche de l'axe central, dans la deuxième rangée de personnages depuis le bas. Ensuite, on trouve à chaque fois la Résurrection des morts dans cette deuxième bande de personnages, avec un seul sarcophage dans le cas de notre tympan. A Fribourg-en-Brigau, le thème occupe toute la largeur de la bande. Là, cet emplacement possède une logique théologique, car la Résurrection des morts se comprend comme une suite directe de l'Enfance et de la Passion du Christ, représentés en dessous. Par contre, le sarcophage est évidemment à la mauvaise place dans le contexte de notre tympan. D'où la supposition que le concepteur du programme avait devant lui à la fois un dessin du Jugement dernier bâlois et de celui du tympan allemand. Son choix l'a conduit à éliminer tous les éléments d'ecclésiologie et de théologie de la Passion de cette dernière composition, de telle sorte qu'il ne reste que saint Michel et l'un des sarcophages. Il a tiré ensuite ses éléments de la version bâloise et rempli l'espace resté libre avec le Sein d'Abraham. Enfin, la présence de l'Annonciation dans l'embrasure de notre portail

29 FISCHER (cf. n. 26), 376-382; bien illustré dans: Wilhelm PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Berlin-Neubabelsberg 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft), 1.

30 FISCHER (cf. n. 26), 449-451; bien illustré dans: Hermann BAUMHAUER, *Das Ulmer Münster und seine Kunstwerke*, Stuttgart et Aalen 1977, pl. 31.

31 FISCHER (cf. n. 26), 386-387; bien illustré dans: Hermann BAUMHAUER, *Die Stadtkirchen in Thüringen*, Berlin (RDA) 1984 (2^e éd.), pl. 111.

32 FISCHER (cf. n. 26), 404-406; bien illustré dans: Richard SCHMIDT, *Schwäbisch Gmünd, München*/Berlin 1969 (2^e éd.), pl. 20.

33 FISCHER (cf. n. 26), 331-336; illustré dans: MARTIN (cf. n. 28), pl. 145-165.

34 FISCHER (cf. n. 26), 179-180; illustré dans: Hans KOEPF, *Schwäbische Kunstgeschichte*, t. 3, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1963, pl. 49.

35 Le portail du Jugement dernier de l'église paroissiale de Korbach (vers 1420) montre des apôtres dans les ébrasements, mais aussi dans l'archivolte. Voir: FISCHER (cf. n. 26), 262-263.

fait supposer l'utilisation du modèle de Fribourg-en-Brigau. Le groupe de notre tympan ne date certes que de 1474, mais il peut néanmoins avoir été prévu dès l'origine⁴². L'Adoration des Mages, qui fait pendant à l'Annonciation dans l'exemple allemand, a été représentée au portail sud de St-Nicolas dans les années 1340⁴³. Par conséquent, l'allusion répétée à l'incarnation du Christ comme condition du Salut, présente sur le portail occidental de Fribourg-en-Brigau, se trouve-t-elle répartie sur deux portails dans le cas de St-Nicolas.

Les modèles dessinés utilisés lors de la formulation définitive du programme iconographique de notre portail devaient être déjà très anciens. Le style de la sculpture des figures de son tympan et de ses archivoltas l'indique. Ce n'est pas un hasard si l'on n'est pas parvenu jusqu'ici à situer cet ensemble du point de vue stylistique. Si l'on s'appuie sur l'histoire de la construction de l'édifice, le portail occidental a dû être réalisé en même temps que le rez-de-chaussée de la tour et la première travée de la nef qui s'y rattache, peu avant ou vers 1400. La chronologie actuelle étant mal fondée, nous sommes d'avis qu'il faut compter avec une marge d'environ 40 ans (1380-1420)⁴⁴. Le portail occidental n'est en tout cas pas un témoin du « gothique international », qui fascinait pendant ces décennies l'Europe entière par ses formes adoucies, élégantes et mouvementées⁴⁵. Les plis tubulaires, raides et verticaux, des vêtements des figures en relief ne sont alors plus du tout de mode. Ils se rattachent beaucoup plus

Fig. 39 Ange à la trompette, agenouillé sur un nuage, au tympan de St-Nicolas.



à la tradition de la seconde moitié du XIII^e siècle. De même, le plissé arrondi des étoffes, aux retombées légèrement adoucies (à l'exemple du voile dans lequel Abraham tient les âmes ou de l'accumulation d'étoffe aux manches de quelques figures des archivoltas), ainsi que la ligne assez rarement sinueuse des ourlets (le manteau à gauche du Christ) n'ont rien de commun avec le style « vers 1400 ». On les rencontre en France et en Allemagne dès le milieu du XIII^e siècle. Il serait cependant erroné de considérer cet ensemble comme une copie historicisante des deux prototypes mentionnés, de la fin du XIII^e siècle. Les têtes masculines, dont certaines avec une coiffure à pans largement écartés (fig. 57), la fréquente accentuation des détails physiologiques, les boucles des barbes et des chevelures, parfois tire-bouchonnées, s'écartant diagonalement des visages (fig. 50-51) – tous ces éléments supposent l'intervention de sculpteurs fidèles aux formes en vogue à l'époque des Parler (1350-1400) et s'évertuant à les transposer.

Un jugement nuancé

Zemp et Reiners ont déjà fait allusion, avec raison, à la médiocre qualité de l'ensemble⁴⁶. Cependant, le jugement appelle ici aussi des nuances. Bien des têtes des archivoltas sont très expressives et délicatement modelées dans les détails. C'est précisément dans les parties les plus représentatives du tympan (les visages et les vêtements des anges, ainsi que les visages des Ressuscités nus – et pas seulement ceux des Damnés !) que se rencontre la sculpture la moins soignée et dont la simplification confine parfois presque à la caricature. Mais, en même temps, ce sont justement les attitudes de ces figures debout, en marche, entremêlées, qui sont remarquablement traduites (fig. 37). On peut presque suivre le pas, rendu avec un grand naturel, de l'âme que saint Pierre tient par la main (fig. 29) ! La représentation des motifs architecturaux fait montre d'un grand savoir faire. A témoin, la forteresse céleste avec sa porte garnie de pentures, ses créneaux et son donjon, de même que l'ensemble des dais des figures. Ces motifs architecturaux se révèlent être, avec leurs fenêtres à remplages, respectivement leurs gâbles, la miniaturisation très précise d'architectures réelles. Les petits contreforts aux arêtes des architectures polygonales (fig. 26,40,47-51,52-55) adoptent un détail que l'on retrouve sur un monument universellement

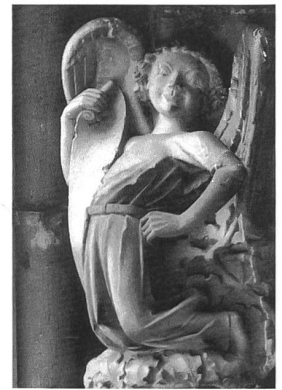
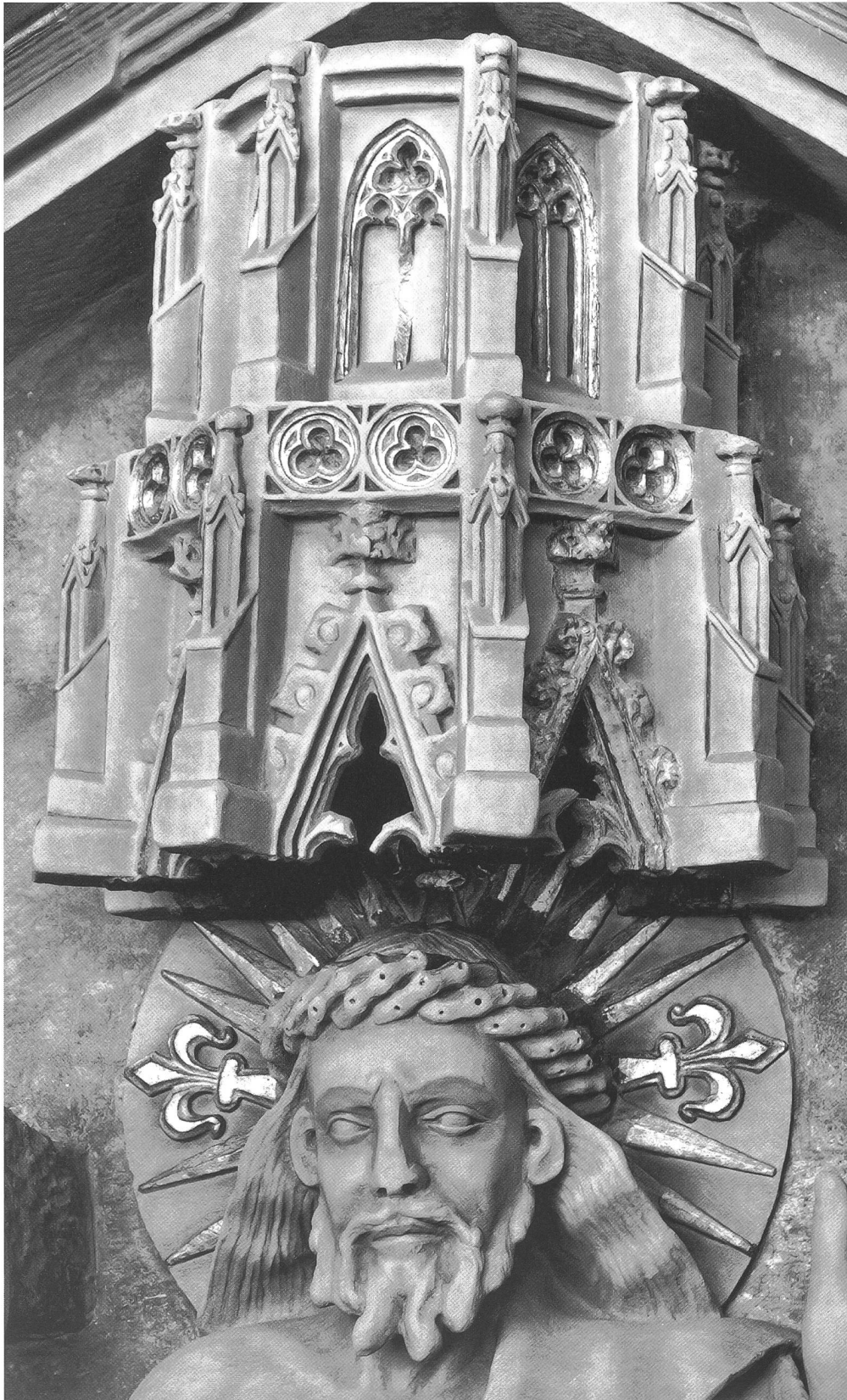


Fig. 40 Ange dansant, vers 1270, à l'archivolte du portail occidental de la cathédrale de Bâle. – Cette figure pourrait être à l'origine du motif de l'ange agenouillé de Fribourg.

36 Sur le tympan du portail sud-ouest de St-Sebalde à Nuremberg, la Résurrection des morts semble être placée également au-dessus de la Séparation des Elus et des Damnés. Mais, conformément au principe de composition de ce tympan, complètement différent de celui du Jugement dernier des deux Fribourg, ce qui est « dessus » indique la profondeur dans l'espace; si la Résurrection a donc lieu « derrière » la Séparation, cela veut dire que, dans l'ordre de la narration, elle a lieu avant cette dernière.

37 SAUERLÄNDER (cf. n. 3), 133-135, pl. 152/153/155. Il faut signaler que les deux premiers cordons des voussures du portail du Jugement dernier de Notre-Dame de Paris comportent à leur tour des bustes d'anges, mais, contrairement aux figures de l'archivolte du portail du Couronnement de la Vierge, ces bustes ne sont pas posés tangentiellement par rapport à l'arc, mais concentriquement (ibid., pl. 147-150).

38 Hans REINHARDT, *Das Basler Münster*, Basel 1961 (3^e éd.), 27-29, pl. 98-109; Achim HUBEL, *Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts*, dans: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 8(1974), 53-241, particulièrement 146-158, pl. 1-13.



connu du XIV^e siècle: tous évoquent les contreforts des chapelles rayonnantes de la cathédrale de Prague, qui se caractérisent par le retrait, au-dessus du larmier, de la partie rectangulaire des

piliers, destiné à faire place à un pinacle élancé, placé diagonalement sur le devant⁴⁷ (fig. 26 bis). Aussi, devait-on disposer sur le chantier fribourgeois d'un dessin ayant retenu cette solution.

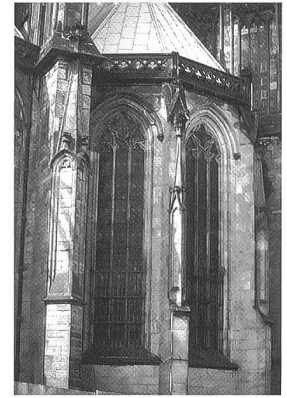


Fig. 42 L'une des chapelles rayonnantes de la cathédrale St-Guy de Prague, 1344-1352.

Fig. 41 Le Christ-Juge, couronné d'un dais, où l'on a repris, en miniature, l'un des motifs des chapelles rayonnantes de la cathédrale St-Guy de Prague: les contreforts sommés de pinacles posés en diagonale. Le traitement du visage du Christ montre bien le principe du «badigeon animé», appliqué par les restaurateurs sur la plupart des figures sculptées: le gris foncé marquant les ombres doit renforcer à distance l'impression de modelé.

Tradition locale et ouverture internationale

Le mélange de tradition locale et d'ouverture internationale, la juxtaposition d'une qualité plastique médiocre et, ou partie, d'une habileté accrue dans la « mise en scène » ne peut s'expliquer que par l'hypothèse qui vient d'être évoquée. Nous allons la reprendre ici plus longuement en guise de conclusion. Nous supposons que la fabrique de Fribourg n'a envisagé la construction d'une grande et unique tour occidentale que vers 1330, sur le modèle de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau⁴⁸. Ceci signifiait un changement radical de plan, car on n'avait probablement prévu jusqu'alors qu'un simple mur de façade avec un portail. On est presque obligé d'admettre un changement de plan, si l'on songe à la coûteuse tour sur la première travée occidentale du chœur. Il nous paraît exclu qu'on ait déjà envisagé au début de la construction à la fois une tour sur le chœur et, en concurrence, une tour colossale à l'ouest. Dans les années 1330, la ville pousse ses ambitions plus loin. Afin de planifier le nouveau massif occidental, la fabrique se procure au moins des esquisses

Fig. 43 Fragment de la quatrième voussure, avec pampre de vigne (photo de 1947).



sinon de véritables plans⁴⁹. Il s'y trouvait sans doute un dessin de la grande rose de la cathédrale de Strasbourg, alors parfaitement d'actualité. A la fin du XIV^e siècle sa forme était complètement démodée. La copie de la rose de Strasbourg au premier étage de la tour de Fribourg (fig. 20) suppose donc l'usage de dessins déjà anciens. Dans notre hypothèse, le fonds de plans du début du XIV^e siècle comprenait aussi des dessins d'après les tympans de Bâle et de Fribourg-en-Brisgau. Ils devaient être suffisamment précis pour être transposés du point de vue des motifs et parfois même du style. Aussi, les anges à la trompette de Fribourg, agenouillés de façon absurde sur des nuages, et dont les plis sont visiblement calqués sur un dessin schématisé, représentent une version involontairement estropiée des anges agenouillés de l'archivolte du portail occidental de Bâle (fig. 76). Peu expert, le concepteur du programme fribourgeois a mélangé le programme iconographique du portail bâlois avec des éléments de celui de Fribourg-en-Brisgau. Les sculpteurs se sont conformés aux directives du concepteur. En outre, ils se sont montrés incapables de traduire un véritable effet de relief, que la sculpture avait aussi appris à maîtriser au cours du XIV^e siècle. Là où ils disposaient déjà d'une assise – au dessus du linteau –, ces sculpteurs furent en mesure de suggérer l'espace d'un arrière-plan. Par contre, plus haut, ils ont pour ainsi dire collé les reliefs sur le mur nu. Pour donner une assise à la Déisis, ils ont dû insérer une « poutre de pierre » (fig. 24). Par leurs procédés, ils ne démontrent pas une grande aptitude à concevoir une composition d'ensemble. En même temps, ils sont à la pointe de leur temps pour différents détails et surtout pour la représentation des architectures. Ceci nous fait supposer que la fabrique a fait appel pour la sculpture du portail aux mêmes tailleurs de pierre qui réalisaient alors la partie occidentale de l'église. Aidés par des dessins et aussi d'éventuels modèles, ils furent tout à fait à même de tailler des figures en relief susceptibles de satisfaire aux exigences qualitatives relativement peu élevées des commanditaires en matière de sculpture⁵⁰. Les tailleurs de pierre-sculpteurs du portail fribourgeois ont placé en bordure de son archivolte, comme une « signature », des feuilles modelées en forme de fleurs (fig. 60), que l'on retrouve à l'intérieur de l'église sur quelques chapiteaux des piliers⁵¹.

Adaptation française: Marc-Henri Jordan

39 REINHARDT (cf. n. 38), 29.

40 Cf. n. 28 et 36.

41 Cf. n. 34.

42 STRUB 1956, 84.

43 Stefan GASSER, *Das Südportal der Kathedrale von Freiburg i. Üe. Geschichte. Stil. Ikonografie, mémoire de licence, Université de Fribourg (Suisse), 1998 (ms.)*.

44 Cf. n. 1.

45 Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, catalogue d'exposition, Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1975; Gerhard SCHMIDT, *Kunst um 1400, Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, dans: Götz POCHAT et Brigitte WAGNER (éd.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, 34-47; Sergio BETTINI, *Il gotico internazionale*, Vicenza 1996.

46 ZEMP, pl. IV; REINERS 80.

47 Les parties basses du chœur de St-Guy de Prague furent construites de 1344 à 1352. Les contreforts des chapelles rayonnantes furent copiés aux chœurs de la cathédrale d'Augsbourg (commencé en 1356) et de St-Sebald à Nuremberg (commencé en 1361). Voir: Norbert NUSSBAUM, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Köln 1985, 160-161, 164-165, 173-181. 48 J'ai justifié cette hypothèse en 1993 dans ma leçon inaugurale tenue à l'Université de Fribourg, dont je prépare la publication. Pour la chronologie proposée jusqu'à maintenant, cf. n. 1.

49 Les deux dessins conservés aux Archives de l'Etat (GS 546) n'entrent pas en ligne de compte, puisqu'ils datent de la seconde moitié du XIV^e siècle. Cf. Roland RECHT, dans: *les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catalogue de l'exposition de Strasbourg 1989, 414; Reinhard LIESS, *Der Rahnsche Riss A des Freiburger Münsterturns und seine Strassburger Herkunft*, dans: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 45 (1991), 7-66.

50 A mon avis, les sculpteurs du Jugement dernier ont puisé dans le même fonds de modèles que ceux qui ont taillé les chapiteaux figurés dans les parties occidentales de l'église St-Nicolas; voir Heribert REINERS, *Das malerische alte Freiburg-Schweiz*, Augsburg 1930, pl. 22; STRUB, fig. 56, 58, 59, 61.

51 A comparer surtout les feuilles disposées de façon concentrique sur les chapiteaux des piles engagées du côté nord du mur (face tournée vers l'intérieur de l'église) qui sépare la nef de la tour. Ces chapiteaux appartiennent à la même campagne de construction que le portail (cf. n. 1).

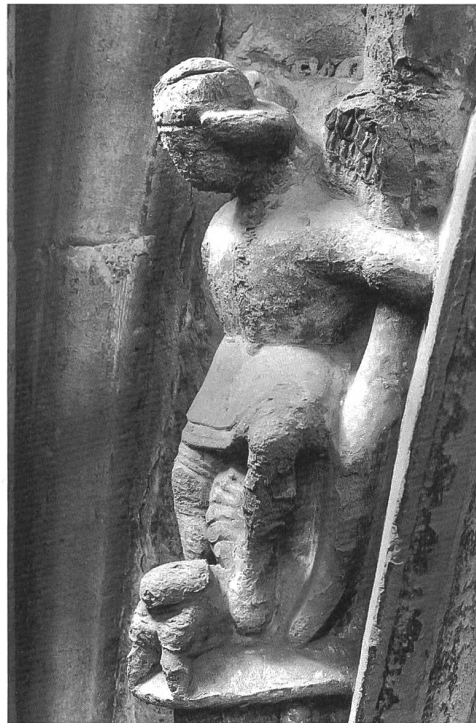


Fig. 44-45 Saint Georges et saint Michel, placés à la retombée de la quatrième voussure (photos de 1947).

Zusammenfassung

Seit dem Baubeginn im späten 13. Jahrhundert legten die für unser Münster Verantwortlichen stets ein besonders hohes Anspruchsniveau an den Tag. Das zeigt sich vor allem an der Wahl eines dreigeschossigen Aufrisses im Mittelschiff. Dessen Triforium ist ein Kennzeichen der gotischen Kathedralen Frankreichs. Auch die Anlage eines repräsentativen Westportals mit einem Jüngsten Gericht im Tympanon wurde im Hinblick auf französische Vorbilder realisiert. Andererseits war das architektonische Leitbild für den kurz vor 1380 begonnenen westlichsten Teil unseres Münsters der berühmte Turm an der Liebfrauenkirche zu Freiburg im Breisgau. Dessen Vorhalle wurde im Üchtland kopiert, jedoch vom Vorbilde abweichend zum Inneren des Münsters geschlagen, so dass ein überdachter Portalvorbau nur noch zwischen die westlichen Turmstreben eingespannt werden konnte. Die architektonische Situation führte zwangsläufig zu einer «klassischeren» Lösung der Portalikonographie, wie man sie im breisgauischen Freiburg vorfindet. Trotz seiner Themenwahl, die letztlich auf den um 1210 an Notre-Dame in Paris konzipierten Prototyp zurückgeht, zeigt das Jüngste Gericht unseres Münsters ein paar Besonderheiten, die eine genaue Kenntnis des ebenfalls den Letzten Dingen gewidmeten Westportals des breisgauischen Vorbildes voraussetzen. Die insgesamt

aber als französisch zu bezeichnende Ikonographie des üchtländischen Tympanons wurde wohl nicht durch ein westliches Zwischenglied vermittelt. Vermutlich war es die um 1270 für das 1529 zerstörte Tympanon des Westeingangs am Basler Münster getroffene Bildredaktion, welche den Programmmentwerfer des Nikolausmünsters inspirierte. Dort fand er in den Archivolten auch die Halbfiguren vor, die für die Bogenläufe unseres Portals so charakteristisch sind.

Stilistisch fällt das Jüngste Gericht unseres Münsters völlig aus seiner Zeit heraus, die dem sogenannten «Weichen» oder «Schönen Stil» verpflichtet war. Man kann das Phänomen durch folgende Hypothese erklären: Die Bildhauer arbeiteten anhand zeichnerischer Vorlagen, die in die Zeit um 1300 zurückgingen. Diese gehörten also zum Planmaterial, über welches die Bauhütte der Nikolauskirche seit langem verfügte. Hätte man kurz vor der Errichtung des Portals neue Zeichnungen angefertigt, so wären diese und damit deren plastische Umsetzung wohl zeittypischer ausgefallen. Bei den Künstlern unseres Portals handelte es sich wahrscheinlich um Steinmetzen, die normalerweise Kapitelle und profilierte Architekturteile ausführten. Sie waren aber durchaus in der Lage, anhand eines vorgegebenen Fundus von Zeichnungen Relieffiguren zu meisseln, wobei sie bis zu einem gewissen Grade auch zeitgerechte Motive einbrachten.