

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 44 (1987)

Heft: 2: Konrad Witz

Artikel: Le retable du miroir du salut : quelques remarques sur sa compositions

Autor: Châtelet, Albert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168859>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

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

Le retable du miroir du salut: quelques remarques sur sa composition

par ALBERT CHÂTELET*

Depuis que DANIEL BURCKHARDT a publié en 1901, dans la Festschrift commémorant le quatrième centenaire de l'association de Bâle à la Confédération suisse, son mémorable article sur Konrad Witz et son retable démembré auquel il a été le premier à donner le nom de *Heilsspiegelaltar – retable du Miroir du Salut* –¹, les études se sont multipliées qui ont tenté de préciser la nature de l'ensemble primitif. Le professeur JOSEPH GANTNER ne lui a pas consacré moins de trois analyses: un article en 1940 du Jahresbericht du musée de Bâle, d'importants passages de la monographie sur le peintre, publiée aux éditions Schroll en 1942 et enrichie dans la deuxième édition de 1943, enfin une petite monographie dans la collection des éditions Reclam en 1969.²

Devant des travaux si nombreux et de si haute qualité, il peut paraître vain de vouloir reprendre la question. Le professeur GANTNER lui-même nous y invite quelque peu: les variations de ses analyses sont des témoignages éclatants de la complexité des problèmes posés et de la rareté des indices utilisables comme de leur difficulté d'interprétation. J'espère qu'il ne m'en voudra pas de ne pas tenir pour définitive sa dernière publication et qu'il acceptera l'hommage d'une nouvelle tentative qui veut s'inscrire dans le sillage des siennes, comme une poursuite de sa démarche.

Essayons d'abord de faire le point des données acquises et de l'état de la recherche. Depuis BURCKHARDT, il est à peu près admis qu'un ensemble de panneaux provenant des collections du margrave de Bade et rassemblés aujourd'hui au musée de Bâle, à l'exception de l'un d'entre eux conservé au musée de Berlin, sont des éléments des volets d'un retable démembré.³ En 1922 est venu s'adjoindre un panneau de plus, le seul parvenu non dédoublé – mais dédoublé depuis – celui du musée de Dijon.⁴ DANIEL BURCKHARDT a été le premier à mettre en rapport les scènes avec le traité typologique connu sous le nom de *Speculum Humanae salvationis*, de *Miroir du Salut* dans la version française de JEAN MIÉLOT.⁵ Bien que reniée en partie par son auteur dans son dernier article de 1943⁶, cette idée est admise par la majorité des historiens d'art et a valu au retable d'être désormais dénommé par le titre du traité. Après différentes tentatives, dues à des auteurs variés, HANS WENDLAND a proposé en 1924⁷, une reconstitution des volets qui est admise aujourd'hui presque unanimement. Un seul détail a encore suscité des controverses: l'insertion sur la face extérieure du volet droit du saint Christophe du musée de Bâle. La solution avait été pourtant exclue – dès 1925 – par HANS WENDLAND qui avait constaté que les planches

composant ce panneau n'étaient pas de même largeur que celles du David qui avait pourtant les mêmes dimensions extérieures.⁸

L'origine du retable semble paraître encore problématique pour quelques uns. Pourtant, c'est encore HANS WENDLAND qui avait proposé l'église Saint-Léonard parce que ce sanctuaire n'était pas dédié au seul moine qui lui vaut son nom actuel mais également à saint Barthélémy qui est représenté sur l'un des panneaux.⁹ OTTO FISCHER en 1938 a introduit dans la discussion un élément nouveau qui semble avoir moins convaincu que troublé¹⁰: il rapprochait le retable de Saint-Léonard d'un texte, republié deux ans plus tôt par HANS ROTT dans ses précieux recueils, qui faisait état d'un différent survenu entre les moines de Saint-Léonard et l'Architecte Matthäus Ensinger en 1450, à propos d'un retable livré par ce dernier.¹¹ Le texte concerne clairement un ensemble comportant des sculptures et des peintures («werkklute von schnetzer und molern»). Il n'y a donc pas d'impossibilité à penser que l'architecte – et sculpteur – ait pu faire appel à Konrad Witz pour une commande à lui faite et nécessitant l'intervention d'un peintre. Je voudrais ajouter ici une petite remarque qui tend à confirmer la vraisemblance d'une telle collaboration. Dans l'encadrement architectural du saint Barthélémy apparaissent deux marques de tâcherons (Fig. 1). FRANÇOIS MAURER a proposé d'y voir une signature cryptographique de Konrad Witz, ce qui ne fait guère de doutes pour celle de droite qui a la forme d'un W.¹² Le rapprochement de celle de gauche d'un signe voisin qui figure sur l'une des planches gravées en 1621 par Merian de la Danse des morts, l'éloignerait au contraire du peintre, car le Dr. ULRICH BARTH a identifié cette dernière avec le motif des armes de la famille Merian.^{12a} Mais cette seconde marque est sensiblement identique de l'une de celles qui ont été relevées sur des appuis de fenêtres de la cathédrale de Berne, à l'extérieur du chœur (Fig. 2), dans une partie élevée par Matthäus Ensinger.¹³ Comme elle ne ressemble pas aux autres marques attribuées à l'architecte par LUC MOJON dans la monographie qu'il lui a consacrée¹⁴, il demeure une petite hésitation sur son attribution, mais on peut cependant la tenir pour un indice de plus sur la vrai-

* Cette étude a été élaborée notamment dans le cadre d'un séminaire de maîtrise de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg dirigé conjointement par Sergio de Castro, professeur associé, qui a bien voulu collaborer activement également, par ses précieux avis, à la mise au point actuelle.

semblance de la collaboration des deux Souabes, Ensinger et Witz, à la réalisation du retable.

Là s'arrêtent les données actuelles qui ont recueilli un consensus plus ou moins grand – plutôt restreint, jusqu'à maintenant, pour la dernière. Faut-il pour autant tenir pour acquis la reconstitution de WENDLAND? (Fig. 3 et 4) Il me semble que l'on en peut douter. Examinons d'abord la structure extérieure: deux anomalies demandent pour le moins une justification qu'aucun auteur n'a trouvé bon, jusqu'ici, d'apporter. Tel que le propose la disposition restituée, le retable suppose une organisation fortement symétrique: parallélisme des figures de l'église et de la synagogue, parallélisme probable de Gabriel et de Marie. Mais alors la position de Barthélémy au centre droit, tourné vers la droite, détone. On aimerait le reporter au centre gauche et lui trouver un pendant analogue au saint Léonard du vitrail du chœur de Saint-Léonard dans lequel FRANÇOIS MAURER a cru voir – à juste titre, me semble-t-il – un reflet de l'un des panneaux disparus du retable.¹⁵

Pourtant, il faut se rendre à l'évidence. Le saint Barthélémy était bien à la place à laquelle HANS WENDLAND l'avait assigné. Celui-ci l'avait établi en constatant la similitude des

dimensions des différentes planches constituant ce panneau et celui de Sabothai et Benaja. FRANÇOIS MAURER l'avait vérifié avec PAUL-HENRY BOERLIN et PAOLO CADORIN.¹⁶ Comme les radiographies publiées par HANS AULMANN laissent planer un doute¹⁷, je suis très reconnaissant au Dr. Boerlin et à M. Berkesch de m'avoir permis de refaire la vérification. Aucune hésitation n'est possible: un même nœud de bois se distingue clairement en radiographie dans la partie gauche, en haut du saint Barthélémy et la partie droite du Sabothai, ainsi que de curieux trous ronds, de nature indéterminée, qui se superposent très exactement, dans les parties basses des deux panneaux.

Dès lors, ceci veut dire que les quatre saints que l'on peut imaginer dans les quatre compartiments inférieurs étaient disposés non symétriquement par rapport à l'axe central, mais en deux couples se faisant face deux à deux et symétriques par rapport à l'axe, comme couples et non comme individus. On peut bien imaginer le saint évêque de gauche – est-ce bien saint Augustin? – associé à saint Léonard et saint Barthélémy à un second évêque, tel saint Théobald – saint Thibaut –, dont l'église Saint-Léonard conservait de précieuses reliques. Toutefois la chapelle Saint-Théobald est



Fig. 1 Saint-Barthélémy. Panneau du «Heilsspiegelaltar» de Konrad Witz (Kunstmuseum Basel).



Fig. 1a et b Les deux marques de tâcherons sur le panneau de Saint-Barthélémy.

justement à gauche du chœur: aussi pourrait-on penser que l'évêque conservé à Dijon représente ce saint peu connu dont l'iconographie n'est pas très fixée et que son pendant était le vrai père de l'église.¹⁸

Cette première remarque fait surgir – ou plutôt confirme une deuxième difficulté. Il serait très étrange que deux saints se tournant plus ou moins le dos soient placés en dessous des panneaux de l'Annonciation qui supposent une étroite liaison entre les figures de Gabriel et de la Vierge. La



Fig. 2 Marque de tâcheron de l'atelier de Matthäus Ensinger à la cathédrale de Berne (d'après LUC MOJON 1967, cf. note 14).

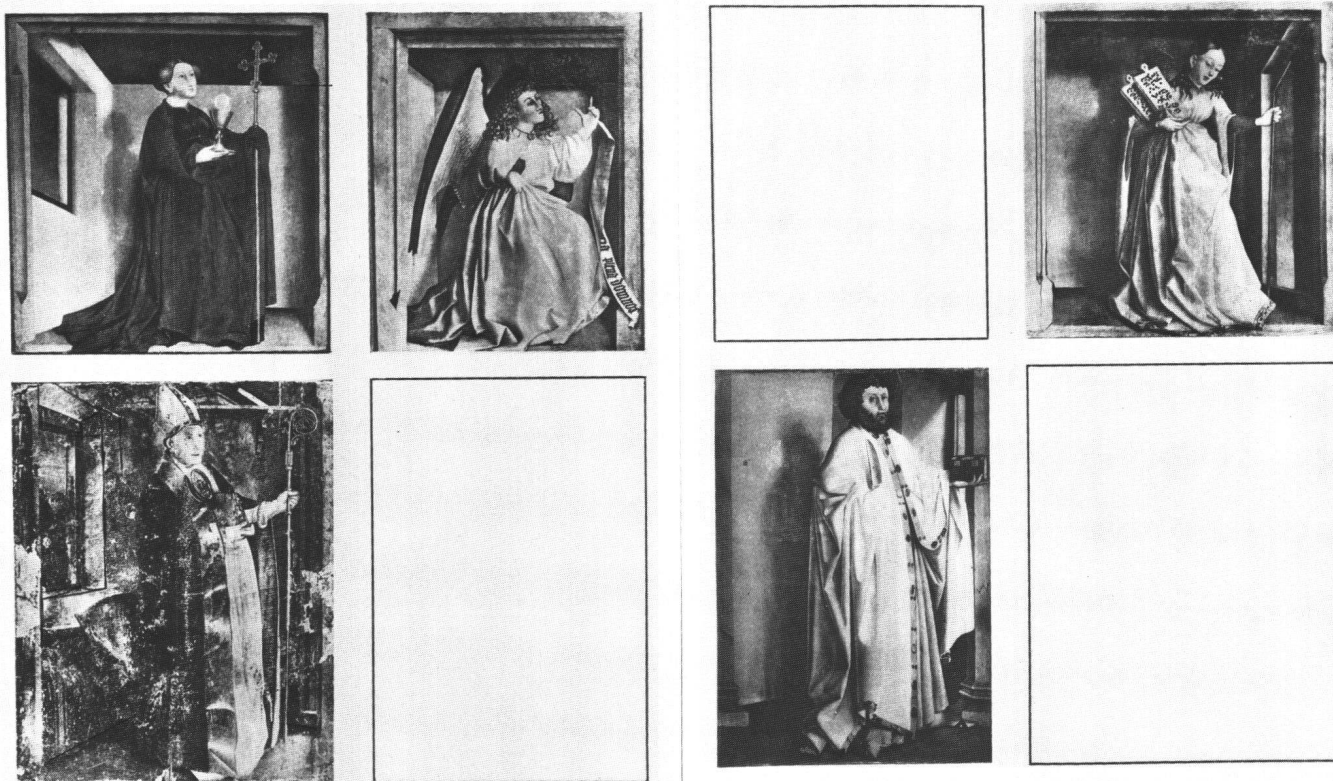


Fig. 3 Faces extérieures des volets du retable du Miroir du Salut. Reconstitution de HANS WENDLAND (1924).



Fig. 4 Faces intérieures des volets du retable du Miroir du Salut. Reconstitution de HANS WENDLAND (1924).

rigueur un peu abstraite et géométrique que laissent supposer les panneaux conservés en souffrirait. D'ailleurs, quand on regarde, dans les salles du Kunstmuseum le rapprochement de l'Eglise et de Gabriel que suppose la reconstitution de Wendland, deux éléments paraissent troublants: la lourdeur du cadre architectural de Gabriel par rapport à celui du panneau voisin, la taille de l'Archange par rapport à celle de la figure féminine. Sur ce second point on pourrait hésiter et faire remarquer que l'ange est agenouillé, ou plutôt s'agenouille, ce qui diminue sa taille. Mais il s'agit là moins d'une question de proportion humaine que de celle du motif pictural. Ce tassement central qui aurait été renforcé par la figure de la Vierge, certainement assise, a quelque chose de choquant.

Or la situation de Gabriel en ce lieu tient à des raisons très faibles: la largeur du panneau – 69 cm – est égale à peu de chose près à celle de celui de saint Barthélémy – 69,5 cm – et

de Sabothai – 70 cm, si l'on ne tient pas compte, pour celui-ci, des adjonctions modernes. Mais le panneau supérieur est conservé dans son intégralité, alors que ce n'est pas le cas des deux inférieurs. Le bord gauche du saint Barthélémy est intact et laisse voir des résidus de la barbe de la couche picturale, à droite il est coupé. L'importance du manque est difficile à évaluer. Le revers ne donne guère d'indications, puisque la peinture a été complétée par deux adjonctions à droite et à gauche. A droite, la superposition des radiographies des deux faces montre que la limite de la peinture originale correspond sensiblement au bord primitif. Par contre à gauche, la coupe de la peinture écorne un peu le vase de Sabothai, ce qui paraît peu vraisemblable, malgré le goût de Witz pour les découpes arbitraires: ce vase est, en effet un motif iconographique important. Il est donc logique de supposer un manque de 5 cm au moins – ce qui porterait à 75 cm la largeur de ces panneaux du centre, mais on ne



Fig. 5 Face extérieure des volets du retable de Saint-Léonard. Proposition de reconstitution de l'auteur.

peut exclure qu'ils aient eu également 81,5 cm comme ceux des extrémités. En tous cas, avec 75 cm de largeur au minimum, cela conduit à exclure une superposition directe des panneaux de l'Annonciation au dessus de ceux des saints. Ceci m'amène à conclure qu'il manque sans doute plus d'éléments du retable primitif qu'on ne le pensait et qu'il faut restituer sa forme primitive avec un troisième registre central plus étroit que les deux autres, selon une formule très fréquente. L'Annonciation prendrait alors une position dominante comme celle qu'elle occupe dans le retable de Beaune de Roger van der Weyden – au demeurant certainement postérieur à celui de Konrad Witz¹⁹ (Fig. 5).

Si l'on considère seulement la composition, la solution proposée présente un caractère plus équilibré. Il y a une progression décroissante des figures du registre bas au registre haut qui correspond à une pratique compositionnelle assez courante. Surtout l'architecture encadrant Gabriel ne forme plus ce curieux hiatus avec celle de l'église. Quant aux personnages qui manqueraient sous la Vierge et Gabriel, ils sont aisés à imaginer: ce seraient, bien entendu, les prophètes Isaïe et Jérémie, comme dans l'*Agneau Mystique*.

L'ensemble extérieur reconstitué ne pose guère de problèmes iconographiques. Il associerait l'Annonciation, annonce de l'avènement de la nouvelle loi, avec ses prophètes et les saints révéralés dans le sanctuaire auquel le retable était destiné. La présence de l'Eglise et de la Synagogue, avec ces éléments, est plus surprenante. Elles auraient normalement plus leur place avec des scènes évoquant la nouvelle loi elle-même, puisque la Synagogue est déjà présentée comme condamnée: l'Annonciation et les saints du sanctuaire peuvent être tenus pour tels, même si Marie et Gabriel annoncent plutôt l'avènement de la loi qu'ils ne la symbolisent.

La reconstitution de l'extérieur donne, en tout état de cause, des solutions picturales très originales. L'importance des encadrements architecturaux rappelle l'extérieur de l'*Agneau Mystique*, avec cette volonté sensible à Gand de vouloir associer la représentation au cadre de pierre dans lequel il se trouve. A Bâle, pourtant, la formule est assez différente. D'abord l'espace conserve beaucoup plus le caractère de boîte, au point que CHARLES STERLING a justement été frappé de l'extraordinaire ressemblance des figures féminines dans leur espace avec une enluminure du *Bréviaire de Renaud IV de Gueldre* de la Pierpont Morgan Library²⁰ (Fig. 6). Pourtant la comparaison fait bien sentir également la différence de vision des artistes. Pour le Néerlandais, le cadre n'est que secondaire à côté d'une figure encore toute imprégnée des grâces du gothique international. Au contraire, le Bâlois inscrit nettement son personnage dans un espace dont les bords sont nettement structurés. Or ces bords ne sont pas non plus quelconques: ce sont ceux des fenêtres des «hysli» bâloises, avec une cannelure coupant l'arête des pierres. La similitude ne saurait être accidentelle: c'est un choix volontaire du peintre qui cherche à donner un caractère plus familier, plus réaliste



Fig. 6 Sainte Dorothée. Enluminure du *Bréviaire de Renaud IV*, Pierpont Morgan Library Ms 82, f° 422. (Courtesy of The Pierpont Morgan Library, New York).

à son encadrement, mais en faisant référence, au delà de l'espace ecclésial, à la ville elle-même.

Cette nouvelle restitution ne pose pas, pour l'extérieur, de problèmes finalement très compliqués: elle en réserve d'autres pour envisager la reconstitution de l'intérieur sur ces nouvelles bases. Elle amène à placer à un troisième niveau, les deux panneaux de César et Antipater et de Melchisédech et Abraham (Fig. 7). Le premier n'a pratiquement pas été coupé et avec ses 69,5 cm de largeur est plus étroit que ne devaient l'être les éléments du premier registre. Par ailleurs l'examen radiographique des panneaux de Gabriel et de César et Antipater semble bien confirmer qu'ils proviennent d'un même ensemble scié dans l'épaisseur.²¹ Pour Melchisédech et Abraham, la vérification ne peut être faite, puisque le revers représentant la Vierge a disparu. Mais ses dimensions exigent une place identique à celle de son pendant.

Il faut donc essayer de deviner quelles pouvaient être les scènes manquantes au second registre. Et ceci ne peut être envisagé que dans une analyse des intentions iconographiques des commanditaires. Si l'on s'en tient à l'hypothèse première de BURCKHARDT, celle d'un lien avec le *Miroir du Salut*, il faudrait rechercher des scènes dont la portée typologique se rapproche de celle des panneaux conservés et qui



Fig. 7 Face intérieure des volets du retable de Saint-Léonard: proposition de reconstitution de l'auteur.

figurent également dans le traité. Cependant, dans sa dernière étude, DANIEL BURCKHARDT faisait son «*mea culpa*» et s'excusait d'avoir voulu lier si étroitement l'ensemble au seul *Speculum*.²² De fait il n'est pas de typologie que du *Miroir du Salut*. C'est une notion beaucoup plus répandue et pour n'en citer que d'autres traités aussi connus, il suffit de mentionner la *Biblia pauperum* et la *Concordia caritatis*. Bien plus, de nombreux autres textes y ont également recours, telle la *Légende dorée* et plus généralement de nombreux théologiens. Même si le *Miroir du Salut* est probablement né non loin de Bâle, il n'est pas nécessaire d'imaginer que le concepteur du programme iconographique ne se soit servi que de lui.

Si l'on s'en tient à une source unique, on est amené à concevoir un centre compliqué, avec plusieurs scènes. Le Professeur JOSEPH GANTNER trouve ainsi nécessaire l'Adoration des mages pour répondre à David et les preux, la Nativité pour Auguste, la Cène pour David et Melchisédech, le Christ montrant ses plaies avec César et Antipater, l'intercession de la Vierge avec Esther et enfin la Béatitude des élus pour Salomon et la Reine de Saba.²³

Dès lors, il faut concevoir un centre à scènes multiples et s'il s'agit, comme le laisse à penser le texte de 1450, d'un centre sculpté, d'un type de retable correspondant aux formules flamandes, comme le *Gronäuer Altar* de Lübeck ou celui de la Reinoldikirche de Dortmund.²⁴ Or Matthäus Ensinger vient de Ulm où Hans Multscher a déjà créé le retable *Karg* qui comporte un nombre réduit de figures et travaille peut-être déjà à celui de Landsberg, l'un des premiers comportant un nombre limité de figures de dévotion dans une caisse – in einem Schrein – importante.²⁵ Il est donc plus vraisemblable de penser que c'est une formule analogue à celle de son compatriote qu'il avait proposé. Peut-être même avait-il été choisi par un ecclésiastique qui connaissait Ulm et avait déjà vu des œuvres de ce genre.

De fait, si l'on renonce à lire le retable avec le seul *Miroir du Salut*, le nombre des scènes auxquelles font allusion les types représentés peut être notoirement réduit. Ainsi par exemple, dans un sermon prononcé en 1391, Gerson évoque à propos de l'Adoration des mages Octavien – Auguste.²⁶ La Nativité n'est donc pas nécessaire. Dans la *Biblia pauperum*, la visite de la reine de Saba à Salomon est encore un type de

l'Adoration des mages et l'autel de Klosterneuburg donne le même sens à la scène de Melchisédech et Abraham. Deux seulement des scènes conservées ne peuvent être directement rattachées à l'Adoration des mages. Si l'on s'en tient à la leçon qu'en retient le *Miroir du Salut*, elles se redoublent, puisqu'elles seraient l'une et l'autre types de l'intercession du Christ en faveur de l'humanité, il s'agit de César et Antipater et d'Esther et Assuérus.

Mais il est encore une autre possibilité d'envisager la question. Il ne faut pas oublier que le Moyen-âge n'hésite pas à donner plusieurs sens à une même scène. C'est un principe que GEERT GROOTE, le fondateur de la *Devotio moderna*, exposait clairement en parlant des textes sacrés: «Pour moi, j'y trouve à la fois plusieurs sens mystiques, l'un me fait passer insensiblement à l'autre, si bien que je n'éprouve aucun ennui pendant la récitation et je voudrais pouvoir m'arrêter plus longtemps à ses douces considérations.»²⁷ Partant de cette idée, il est aisé de constater que les deux scènes conservées du deuxième registre font également allusion à la Vierge. D'abord parce que l'une et l'autre comportant une femme, ensuite parce que la Vierge est couramment assimilée à Esther et que le couronnement de celle-ci est le type de celui de Marie, notamment pour la *Biblia pauperum*; quant à Salomon, il est justement tenu pour le type de la Vierge parce qu'il est l'incarnation de la Sagesse.²⁸

Dès lors on peut imaginer que ce second registre devait être consacré à Marie et que les deux scènes manquantes devaient être composées comme les deux autres de l'association d'un homme et d'une femme afin que les quatre ensemble forment comme une manière de litanies virginales: un peut et plus simplement, bien sûr, comme la traduction en image des litanies que constituent deux registres de l'*Albrechtsaltar* conservé à Klosterneuburg.²⁹ A partir d'une telle idée, l'identification est assez aisée. Il pourrait s'agir de Salomon et de sa mère, type du couronnement de la Vierge dans le *Miroir du Salut* et de David et Abigaïl, type de l'intercession de Marie pour l'humanité ou encore de la femme de Thecua intercédant auprès de David pour Absalon. L'illustration correspondant à cette dernière, comme celle de Salomon et sa mère dans l'édition bâloise du *Speculum* due à Bernhart Richel pourrait bien être fondée sur un souvenir lointain de tableaux de Konrad Witz.³⁰

Il resterait à préciser la nature de la scène dans le panneau manquant du premier registre. HANS WENDLAND avait pensé à deux seigneurs de la suite d'Auguste, comme il en apparaît dans le volet gauche du retable *Bladelin* par exemple. Dans les illustrations du *Speculum*, comme l'édition Richel, ils sont généralement absents. Pourtant l'idée demeure séduisante: elle donnerait une symétrie parfaite au premier registre en opposant deux scènes alliant trois personnages à un quatrième, David à droite, la Sibylle à gauche, c'est à dire constituant formellement aussi des équivalents de l'Adoration des mages. C'est une association qui pouvait aussi bien séduire un commanditaire théologien que le peintre lui-même. S'il se trouvait quelque raison de

rejeter cette belle hypothèse, la meilleure alternative me semblerait d'imaginer ici un deuxième type de la Nativité ne comportant qu'un personnage, le bouteiller du pharaon, retenu par le *Speculum* qui aurait redoublé le sens d'Auguste et la Sibylle (Fig. 8).

Par un tel raisonnement, on peut avancer plus clairement une hypothèse sur la nature de la représentation réservée à la caisse centrale. En fait un seul thème s'impose, l'Adoration des mages. Si l'on ne veut même pas retenir le lien que Gerson voyait entre la scène d'Auguste et de la Sibylle avec elle, le fait d'être un type de la Nativité suffit à justifier sa présence puisque la Nativité est implicitement liée à la présence des mages. Que deux scènes aient pu avoir la fonction de type du couronnement de la Vierge – Esther et Assuérus, Salomon et sa mère – n'exige pas non plus la présence d'une représentation du couronnement lui-même: l'Adoration des mages l'annonce également.

Il ne reste, dès lors qu'un second thème qui justifierait une autre représentation, celui de l'intercession du Christ. Or il est essentiellement présent par la scène de César et



Fig. 8 Le Bouteiller du Pharaon. Illustration du *Spiegel menschlicher Behaltis* de Bernhard Richel (Bâle 1476).

d'Antipater placée au troisième registre (et seulement redoublé par Esther et Assuérus qui a parallèlement un autre sens). C'est à dire que l'on peut imaginer la présence au dessus de la caisse, dans un couronnement (Gespreng), d'un Christ montrant ses plaies accompagné d'une Vierge qui justifierait l'évocation de son intercession personnelle par une scène comme celle de la femme de Thecua. Le thème venait d'être brillamment illustré par Hans Multscher, en 1429, au portail de la collégiale d'Ulm. Le commanditaire qui avait choisi un sculpteur architecte de cette ville devait connaître cette œuvre et pouvait aisément en demander un équivalent. Il n'est pas impossible, rappelons-le, que le même Multscher ait doté d'un couronnement semblable le retable de Sterzing, quelques années plus tard: c'est la restitution que proposait THEODOR MÜLLER en 1951 que ne conservent toutefois ni NICOLAS RÄSMO ni MANFRED TRIPPS qui préfèrent, l'un et l'autre, placer l'homme de douleurs seul au revers de la caisse.³¹ Le groupe de l'église de Tosters qui peut fort bien provenir d'un couronnement de retable – ses dimensions seraient compatibles avec celles du retable de Saint-Léonard – nous donne peut-être un reflet de l'ensemble conçu par Matthäus Ensinger (Fig. 9). La présence de Dieu le Père donne une signification nouvelle au groupe plus courant associant au Christ la Vierge et saint Jean, comme l'a justement souligné DAGOBERT FREY.³² S'il s'agit bien du choix retenu pour le retable bâlois, il aurait mis l'accent sur l'intercession du Christ et de la Vierge.

On peut encore s'étonner toutefois de la présence de la scène de Melchisédech et d'Abraham au troisième registre en pendant de celle de César et d'Antipater. Pour le *Specu-*

lum, c'est un type de la Cène, mais de la Cène comme institution de l'Eucharistie. C'est à dire qu'elle peut aussi bien évoquer le sacrifice du Christ, ou mieux encore l'apparition du Christ de douleurs à saint Grégoire. C'est donc dire qu'elle peut bien intervenir comme équivalent vétéro-testamentaire d'un groupe comme celui de Tosters.

Nous connaissons peu de choses de l'œuvre sculpté de Matthäus Ensinger: essentiellement deux statues à Neufchâtel.³⁴ Par contre son style d'architecte se distingue assez bien. Quand on pense au traitement qu'il donne à trois sièges dans le chœur de la cathédrale de Berne qu'il prolonge par un élancement prodigieux de trois pinacles groupés dans un mouvement pyramidant, on ne peut que penser qu'il avait dû doter également la caisse du retable de Bâle d'un jeu de fines membrures gothiques et on verrait volontiers un couronnement souligner encore l'élan vers le haut donné par la structure à décrochement central dont je propose la restitution. En fait nous ne connaissons pas encore autour de 1435 de couronnements semblables. MANFRED TRIPPS propose d'en restituer un au retable de Landsberg, de 1437.³⁵ Ce serait certainement l'un des premiers avec celui qui a pu exister à Bâle, mais la provenance commune des deux maîtres expliquerait bien le recours à une même formule.

On peut s'étonner aussi de voir proposer le thème de l'Adoration des mages pour une caisse à décrochement central, tant l'on pense instinctivement à une composition décentrée. Il existe pourtant des formules disposant les rois de part et d'autre de la Vierge qui, elle-même occupe le centre et qui peut être magnifiée par une architecture la surmontant ou accompagnée d'anges lui apportant une couronne. Cette dernière formule donnerait d'ailleurs une justification de plus à la présence de types du couronnement de la Vierge dans les volets. A l'aube du XVI^e siècle, un sculpteur probablement d'origine strasbourgeoise, mais installé à Fribourg en Brisgau, Hans Wydyz exécute pour le Basler Hof un groupe de ce type (Fig. 10) qui pourrait fort bien – en tenant compte de la différence de taille et de style – être un reflet lointain de celui de Bâle.³⁶ Le Dr. Eva Zimmermann pense également que les figures sculptées du retable de Lichtenenthal, partagées actuellement entre le couvent lui-même et le Metropolitan Museum avaient la même disposition et les a présentées ainsi dans le cadre de son importante exposition de 1970.³⁷ La formule existe donc dans la région du Rhin supérieur et pourrait avoir trouvé sa première expression dans le retable de Saint-Léonard.

Ces propositions de reconstitution ont donc pour première conséquence de faire de l'ensemble primitif une œuvre moderne, en ce sens qu'elle n'est plus attachée à la tradition flamande du retable sculpté mais s'inscrit parmi les premiers exemplaires de la formule germanique. Encore faut-il souligner que la structure à décrochement central est plus fréquente en Flandre que dans les domaines germaniques et que la nouveauté résiderait d'abord dans l'utilisation d'une caisse de ce type pour y insérer des sculptures de grand format. Le *Retable de Landsberg* que nous ne connaissons plus dans son intégrité mais qui est daté de 1437 est

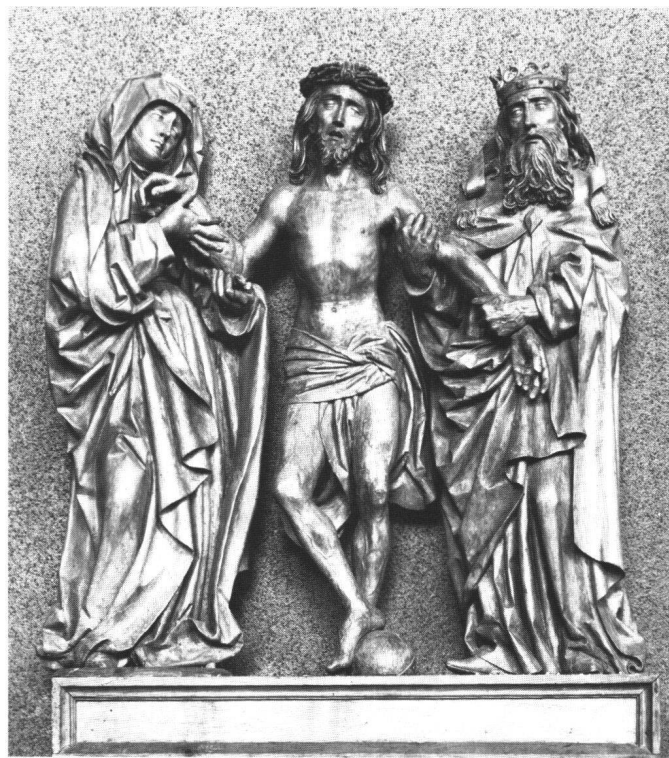


Fig. 9 Groupe sculpté de l'église de Tosters (Autriche).



Fig. 10 Hans Wydyz, Adoration des mages. Cathédrale de Fribourg en Brisgau, 1505.

sans doute l'exemple le plus ancien connu jusqu'à maintenant de la nouvelle conception. Il est, sans doute, sensiblement contemporain de celui de Bâle, que Konrad Witz a dû entreprendre, semble-t-il, peu après avoir acquis le droit de bourgeoisie, c'est à dire peu après 1434. Cette contemporanéité est plutôt un indice positif en faveur de l'hypothèse, car il paraîtrait singulier qu'un sculpteur-architecte venu d'Ulm ait pu proposer une solution autre que celle que Multscher développait dans cette ville.

La modernité formelle est sans doute dépassée par la modernité iconographique, ou plutôt par le caractère unique de l'ensemble qui ne se rattache véritablement à aucun précédent. Le commanditaire a certainement voulu faire une œuvre nouvelle et profondément originale. Il est vrai qu'il pensait probablement s'adresser par elle à l'élite de l'église, puisque le cardinal Cesarini avait fait sa demeure du couvent de Saint-Léonard et devait fréquenter régulièrement, en compagnie d'autres pères conciliaires, le chœur des chanoines.³⁸ L'originalité est d'abord d'avoir conçu un retable typologique et surtout d'avoir placé à l'intérieur les types de l'Ancien Testament. Le professeur GANTNER a bien montré ce caractère exceptionnel et souligné l'absence de

liens réels avec les autres retables typologiques connus.³⁹ La *Vierge du chanoine van Maelbecke* n'avait probablement pas, dans sa version originale que nous ne connaissons plus, les volets typologiques qui accompagnent la seule interprétation peinte qui nous soit parvenue.⁴⁰ Le retable *Bladelin* est de proportions trop restreintes et de programme trop simple – deux types associés à un antitype – pour être comparé à celui de Witz et de Ensinger. Seul le triptyque de la Cène de Bouts pourrait faire songer un peu à celui de Bâle – ne serait-ce que par la présence des types sur la face intérieure des volets – mais il est nettement postérieur et doit sans doute beaucoup à l'apparition des premiers exemplaires xylographiques du *Speculum*.⁴¹

L'interprétation que je propose du programme suppose également une recherche originale, celle de redoubler un même thème par la juxtaposition, à ses côtés, de plusieurs types. Elle aboutit à une conception d'ensemble plus simple, mais en même temps plus subtile que celle que l'on avait jusqu'alors imaginé qui se serait contenté de suivre les formules du *Speculum*. Dans cette direction, le choix du thème principal – celui de l'Adoration des mages – s'explique aisément par la présence du concile.⁴² Déjà dans un

sermon de 1391, Gerson voyait dans cette scène le symbole de l'unité de l'Eglise, c'est à dire la raison même de l'assemblée bâloise. Faut-il pousser plus loin et supposer, comme certains l'ont proposé⁴³, que le commanditaire voulait plus précisément évoquer l'union des églises grecques et latines? Je ne le pense pas, car aucun détail particulier ne fait directement référence à ce projet qui fut bien l'un des rêves des pères conciliaires. L'Adoration des mages est plus directement le symbole du concile qui réunit en un même lieu des prêtres de tous les pays autour de l'Eglise comme les mages autour de la Vierge.

Pour dépasser – cette étape de l'enquête, il faudrait mener une recherche sur le personnage de *Johannes Oflatter* qui fut abbé de Saint-Léonard de 1416 à 1450. Avait-il une personnalité assez forte et un esprit assez original pour que l'on

puisse voir en lui le commanditaire d'un retable si nouveau? Avait-il quelque lien personnel avec Ulm – ou avec Berne – qui ait pu guider son choix vers Matthäus Ensinger?

Mais peut-être faut-il également repenser la formation de Konrad Witz. Le texte de 1450 est clair sur un point: la commande du retable avait été faite à Matthäus Ensinger. C'est donc probablement lui qui a choisi Witz pour collaborateur. Tous les deux sont d'origine souabe et ce lien aurait pu suffire à guider l'un vers l'autre. Il demeure cependant plus vraisemblable que l'architecte qui fera venir d'Ulm à Berne Hans Acker a connu le peintre antérieurement soit sur le lieu du chantier sur lequel il travaillait – Strasbourg –, soit plus vraisemblablement dans sa ville d'origine, Ulm, avec laquelle il semble bien avoir gardé sans cesse des contacts. Peut-on envisager que Konrad Witz y ait accompli son apprentissage?

NOTE SUR LA RECONSTITUTION

Autant que faire se peut, les panneaux conservés ont été reproduits à la même échelle en faisant apparaître leurs bords. Pour suggérer l'aspect probable de l'ensemble, à la place des scènes manquantes ont été insérés des gravures ou des fragments de gravures empruntés aux illustrations de livres du XV^e siècle, presque toujours édités à Bâle (les références sont données à la publication de ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, t. VI, (*Die Drucke von Konrad Dinkmut in Ulm*), Leipzig, Hiersemann, 1923 et. XXI (*Die Drucke in Basel I*), id. 1938. Les panneaux conservés en italiques.

Volets extérieurs

1) Gauche

- *Gabriel*:
panneau quasi intact (Kunstmuseum Bâle).
- *Eglise*:
panneau quasi intact (Kunstmuseum Bâle).
- *Prophète*:
Schramm VI, fig. 113, pl. 25, inversée de KONRAD DINCKMUT, *Erklärung der zwölf Artikel des christlichen Glaubens*, Ulm 1485.
- *Saint-Augustin (ou saint Thibaut?)*:
panneau à peine coupé sur les bords (Musée de Dijon).
- *Saint-Léonard*:
dessin de Sergio de Castro d'après le vitrail conservé dans l'église Saint-Léonard.

2) Droite

- *Vierge*:
SCHRAMM XXI, fig. 43, pl. 11, de BERNHARD RICHEL, *Spiegel menschlicher Behaltis*, Bâle 1476.
- *Prophète*:
SCHRAMM VI, fig. 112, pl. 25, DINCKMUT, op. cit.
- *Synagogue*:
panneau sensiblement intact (Kunstmuseum Bâle).
- *Saint Barthélémy*:
Bord original à gauche, coupé à droite ainsi qu'en haut et en bas où une languette complète partiellement les parties manquantes (Kunstmuseum Bâle).

- *Saint-Augustin (ou Thibaut)*:

SCHRAMM XXI, fig. 11, pl. 5, de MICHAEL WENSSLER, *Directorium constantiense*, Bâle 1481 (inversé).

Volets intérieurs

1) Gauche

- *César et Antipater*:
bord droit intact, bord gauche légèrement entaillé comme en haut et en bas (Kunstmuseum Bâle).
- *Salomon et sa mère*:
SCHRAMM XXI, fig. 195, pl. 36, de RICHEL, op. cit. 1476.
- *Esther et Assuérus*:
bord inférieur intact. Or et inscriptions modernes copiant maladroitement l'état primitif (lettres en rouges et non inscrites dans l'or) (Kunstmuseum Bâle).
- *Deux conseillers d'Auguste*:
SCHRAMM XXI, fig. 3, pl. 1, de MICHAEL WENSSLER, Nik. de Tudechis, *Super libros Decretalium*, Bâle 1477.
- *Auguste et la Sibylle*:
sensiblement intact comme panneau, mais or moderne (Musée de Dijon).

2) Droite

- *Melchisédech et Abraham*:
complété au bord supérieur d'une bande de 7 cm environ (Kunstmuseum Bâle).
- *Salomon et la Reine de Saba*:
or moderne avec un décor moderne (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem).
- *Le femme de Thecua et David*:
SCHRAMM XXI, fig. 203, pl. 37, RICHEL op. cit. 1476.
- *David et Abisai*:
panneau sensiblement intact (Kunstmuseum Bâle).
- *Sabothai et Benaja*:
Le panneau a été complété à gauche d'une bande de 6,8 cm environ, à droite de 4,4, en bas de 3,5. Sur le montage, les adjonctions à droite et en bas ont été supprimées. Le pointillé à gauche indique approximativement la limite de la peinture originale (Kunstmuseum Bâle).

- ¹ D. BURCKHARDT, *Das Werk des Konrad Witz*, in: Festschrift der Stadt Basel zum 400. Jahrestage des Ewigen Bunde zwischen Basel und den Eidgenossen. Bâle 1901, p. 273-311.
- ² JOSEPH GANTNER, *Zur Ikonographie des «Heilspiegelaltars» von Konrad Witz*, in: Jahresbericht. Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1940, p. 43-55. - Id., *Konrad Witz*, Vienne (Sammlung Schroll) 1942, 2^e ed. 1943, not. p. 20-26. - Id., *Konrad Witz. Der Heilspiegelaltar*, (Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek 137), Stuttgart 1969.
- ³ HANS GRABER, *Konrad Witz*, Bâle (Benno Schwabe) 1922, donne le texte de l'inventaire dressé en 1773 des collections du Margrave, p. 22/23. (repris dans plusieurs autres publications).
- ⁴ Présenté pour la première fois à l'*Exposition de l'art suisse du XV^e au XIX^e siècle (De Holbein à Hodler)*, Musée du Jeu de Paume, Paris 1924 (n° 164 du catalogue). Étudié pour la première fois dans une monographie sur le peintre par HANS WENDLAND, *Konrad Witz, Gemäldestudien*, Bâle (Benno Schwabe) 1924, not. p. 48-50.
- ⁵ Cf. l'étude classique de J. LUTZ / P. PERDRIZET, *Speculum Humanae Salvationis*, Mulhouse 1907-1909.
- ⁶ DANIEL BURCKHARDT, *Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und vor den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 5, 1943, p. 65-85, not. p. 75-80.
- ⁷ Op. cit. note 4, not. par planches 4-7.
- ⁸ Op. cit. note 4, p. 42-43.
- ⁹ Op. cit. note 4, p. 53-54.
- ¹⁰ OTTO FISCHER, *Konrad Witz (Deutsche Kunst)* Brême-Berlin (Angelsachsen-Verlag), s.d. [1938], p. 4.
- ¹¹ HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein, Quellen II (Schweiz)*, Stuttgart (Strecker et Schröder) 1936, p. 127-128.
- ¹² FRANÇOIS MAURER, *Zwei verschlüsselte Signaturen des Konrad Witz?*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 15, 1964, p. 70-71.
- ^{12a} Le Dr. Ulrich Barth, conservateur des archives de Bâle qui a bien voulu me signaler son identification et que je remercie très vivement, se fonde sur une fiche de la Wappensammlung Meyer-Kraus.
- ¹³ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 4: Das Berner Münster, von LUC MOJON, Bâle (Birkhäuser Verlag) 1960, p. 437 et 442 n° 306a.
- ¹⁴ LUC MOJON, *Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger. Studien zu seinem Werke* (Berner Schriften zur Kunst X), Berne (Benteli Verlag) 1967 p. 23.
- ¹⁵ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 4: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (2. Teil), von FRANÇOIS MAURER, Bâle (Birkhäuser Verlag) 1961, p. 220-221, fig 254 p. 222 et surtout p. 224 note 5.
- ¹⁶ Op. cit. note 15, p. 223 note 3.
- ¹⁷ Cf. HANS AULMANN, *Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz*, Bâle (Holbein-Verlag) 1958. Les documents publiés ne donnent jamais que des radiographies de détails, ce qui rend la comparaison de deux panneaux très difficiles. En outre certains panneaux ont été doublés de sorte que l'image des veines du bois original est troublée par celles du bois de doublage. Malheureusement Hans Aulmann n'a pas donné ces précisions dans sa publication qui est, de ce fait, pratiquement inutilisable.
- ¹⁸ Il s'agit bien de l'évêque de Gubbio, Ubaldo (XII^e siècle) dont d'autres reliques, plus célèbres, étaient conservées à Thann, même si l'acquéreur de ces reliques, Hüglin von Schönegg, a peut-être confondu cet évêque avec l'ermite Thibaut de Provins mort à Vicence (cf. RUDOLF RIGGENBACH, *Die Wandbilder der Leonhardskirche*, in: FRANÇOIS MAURER, op. cit. note 15, p. 279-284). A Thann, le saint est représenté vêtu d'ornements épiscopaux, assis en majesté.
- ¹⁹ Le retable de Beaune est certainement postérieur à la fondation de l'hospice, le 4 août 1443, et antérieur à la consécration de la chapelle le 31 décembre 1451. Une exécution vers 1443-1446 est probable. Cf. B. VERHAEGEN, *Le polyptyque de Beaune*, in: Congrès archéologique 91, Dijon/Paris 1928, p. 327-350.
- ²⁰ CHARLES STERLING, *Observations on Petrus Christus*, in: Art Bulletin 53, 1971, p. 1-26, not. p. 25.
- ²¹ L'examen est difficile, parce que le musée de Bâle ne possède pas de radiographie de l'ensemble du panneau de Gabriel, mais seulement de son centre. En outre le César et Antipater est doublé par deux planches, différentes de nature, dont les images radiographiques troublent la lisibilité de celle du reste du bois original. Toutefois une fente dans la partie gauche semble se retrouver dans la radio disponible du Gabriel.
- ²² Art. cit. note 6, p. 80.
- ²³ Art. cit. note 2 (1940), p. 51-53, et repris dans les publications postérieures.
- ²⁴ Cf. W. PAATZ, *Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären*, in: Westfalen 21, 1936, p. 49-68.
- ²⁵ Sur Multscher et l'autel de Landsberg, cf. MANFRED TRIPPS, *Hans Multscher - Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467*, Weissenhorn (Anton H. Konrad Verlag) 1969.
- ²⁶ *Opera omnia*, ed. Mgr. GLORIEUX, t. VII, Lille 19[...], n° 342, p. 521-522.
- ²⁷ Trad. par Saintyves (*Vie de Gérard le Grand*, ch. XII), t. VII, p. 209.
- ²⁸ La Vierge comme Sagesse est souvent associée au trône de Salomon (comme à la cathédrale de Strasbourg, par exemple).
- ²⁹ Cf. INGRID KARL / MANFRED KOLLER / RICHARD PERGER / FLORIDUS RÖHRIG / ARTHUR ROSENAUER, *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, Vienne (Tusch) 1981.
- ³⁰ Il est un peu surprenant de constater que les scènes correspondant aux panneaux conservés du retable de Bâle ne présentent pas de rapport évident avec les compositions de Konrad Witz, ce qui aurait dû être le cas si le retable avait vraiment été centré sur le seul *Speculum*. On peut à la rigueur relever un vague souvenir des tableaux dans la composition évoquant César et Antipater et Auguste et la Sibylle, mais à condition de supposer que Bernhard Richel à interprété ses modèles avec une fantaisie très populaire.
- ³¹ THEODOR MÜLLER, *Ein Beitrag zum Sterzinger Altar*, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, p. 28. - NICOLO RASMO, *Der Multscheraltar in Sterzing*, Bolzano (Ferrari-Auer) 1963, p. 31-34. - MANFRED TRIPPS, op. cit. note 25, p. 149-154. Le même auteur reproduit à sa fig. 230 la reconstitution de THEODOR MÜLLER.
- ³² Sur le groupe de Tosters, cf. DAGOBERT FREY, *Ikonographische Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters*, in: Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens (Julius Baum ... gewidmet), Stuttgart (Kohlhammer) 1952, p. 107-125, et ERWIN HEINZE, *Die Erbärmde-Gruppe in Tosters bei Feldkirch*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 7, 1953 p. 15/25.
- ³³ DAGOBERT FREY, dans art. cit. note 32, p. 118, a déjà noté que le Melchisédech et Abraham pouvait être tenu pour un type d'un Homme de douleurs.
- ³⁴ Cf. surtout LUC MOJON, op. cit. note 14, p. 83-89, qui propose l'attribution de quelques sculptures de l'octogone de la cathédrale de Strasbourg.
- ³⁵ Op. cit. note 25, p. 118-121. Un dessin conservé au château de Zeil (fig. 166 de cet ouvrage) semble indiquer l'existence d'un tel couronnement.
- ³⁶ N° 143 du catalogue de l'exposition *Spätgotik am Oberrhein* (Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530), Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1970 (EVA ZIMMERMANN) avec bibliographie.
- ³⁷ Op. cit. note 36, n° 104-107.

- ³⁸ Cf. FRANÇOIS MAURER, op. cit. note 15, p. 150, qui renvoie à RUDOLF WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel*, vol. 1, Bâle 1907, 484 sq.
- ³⁹ Art. cit. note 2 (1940), p. 51-53. Repris dans les deux publications postérieures citées dans la même note.
- ⁴⁰ L'exemplaire conservé du tableau eyckien, tenu par de nombreux auteurs pour un original de Jean van Eyck, n'est qu'une copie datant probablement de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle et reproduisant, peut-être en l'agrandissant, la version originale disparue et connue par deux dessins. Les volets de cet exemplaire ne présente pas un caractère eyckien assez marqué pour que l'on puisse penser qu'ils reproduisent également des compositions disparus du peintre de Philippe le Bon.
- ⁴¹ L'apparition des premiers exemplaires xylographiques du *Speculum* est située actuellement autour de 1460. Cf. ALLAN STEVENSON, *The Quincentennial of Netherlandish Blockbooks*, in: *The British Museum Quarterly* 31, 1957, p. 83-87. Comme le contrat du Triptyque de Bouts date de 1464 et son achèvement de 1468, le rapport est très vraisemblable.
- ⁴² C'était déjà l'idée de DANIEL BURCKHARDT dans son dernier article de 1943 (op. cit. note 6), mais il l'accompagnait, malheureusement, d'hypothèses gratuites et peu crédibles sur la participation d'un peintre de Candie, Antonius von Candia.
- ⁴³ Not. WALTER ÜBERWASSER, *Konrad Witz und sein Konzilaltar in Basel. Zur Versöhnung von Ost und West des Abendlandes*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, 1954-55, p. 25. Cette thèse est reprise par MARIANNE BARRUCAND, *Le retable du Miroir du Salut dans l'œuvre de Konrad Witz* (Travaux d'humanisme et Renaissance 124), Genève (Droz) 1972, not. p. 102-106.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1, 1a, 1b: Kunstmuseum Bâle.
 Fig. 2, 5, 7: Auteur.
 Fig. 3, 4: d'après HANS WENDLAND, *Konrad Witz. Gemäldestudien*, Bâle (Benno Schwabe) 1924.
 Fig. 6: Pierpont Morgan Library, New York.
 Fig. 8: d'après *Spiegel menschlicher Behaltnis*, Bâle (Bernhard Richel) 1476.
 Fig. 9: Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien Hofburg (Aufnahme M. Oberer).
 Fig. 10: Service régional de l'inventaire général en Alsace, Strasbourg.