La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf

Nineteenth century Painting in Germany. Religion and politics : the Nazareans and the Düsseldorf school

Die Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert. Religion und Politik : die Nazarener und die Schule von Düsseldorf

La pittura in Germania nel Ottocento. Religione e politica : i Nazareni e la scuola di Düsseldorf

La pintura en Alemania en el siglo XIX. Religión y política : los Nazarenos y la escuela de Düsseldorf

France Nerlich

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3433>

DOI : 10.4000/perspective.3433

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 307-336

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

France Nerlich, « La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3433>

La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf

France Nerlich

En 1847, Louis Viardot s'adressait aux peintres allemands pour leur conseiller de choisir Ary Scheffer comme modèle d'une peinture nouvelle afin qu'ils se détachent enfin de l'art stérile et passéiste de Peter von Cornelius et des autres peintres nazaréens. La réponse indignée ne vint pas du camp des Nazaréens, mais de Düsseldorf, où l'on se moqua non seulement de l'arrogance, mais aussi de l'ignorance du critique français, qui ne connaissait visiblement pas la réalité de l'art allemand de son temps. Cette réalité était sans doute difficile à appréhender de l'extérieur, tant la situation géopolitique complexe des États allemands ne permettait pas une lecture facile de son « art national », malgré les tentatives du comte Athanasius von Arnim-Bohnenbrück pour la clarifier un peu avec sa monumentale synthèse, *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (Paris, 1836-1841).

C'est donc assez naturellement que, pour la plupart des amateurs d'art étrangers de l'époque, « l'art allemand » se confondait avec « l'art nazaréen », un mouvement né à Rome en 1809 peu après la chute du Saint Empire romain germanique, lorsque de jeunes dissidents de l'Académie de Vienne menés par Friedrich Overbeck et Franz Pforr y fondèrent une confrérie de peintres communiant dans la foi en l'art et en la vérité pour raviver la peinture religieuse dans une fusion idéale de Raphaël et de Dürer. Offrant une visibilité internationale particulièrement forte, Rome devint ainsi le foyer d'une nouvelle école allemande, influente et durable, quoiqu'affublée du sobriquet de « nazaréenne » en référence à l'allure que se donnaient ses membres avec leurs cheveux longs et leurs robes simples. S'opposant au monde moderne issu des Lumières avec ses valeurs nouvelles de capital, d'industrie, de modernité urbaine et de pouvoir de l'individu, la confrérie des Nazaréens tenta de surmonter la rupture avec le passé en réinventant un langage artistique capable d'exprimer le lien de l'individu avec la Création et le renouveau de la culture par la religion. Leur réputation se mesura rapidement à l'échelle mondiale et Peter von Cornelius, qui avait pris un rôle central aux côtés d'Overbeck à la mort de Pforr, réussit à en importer des éléments-clés dans certaines régions allemandes, en particulier en Bavière et en Rhénanie.

Mais les réticences provoquées par leur attitude épigonale et outrancièrement pieuse furent tout aussi immédiates, comme le rappelle le virulent essai de Goethe sur cette *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* (1817). Très vite, l'indifférence affichée par ces peintres pour la vie de la société contemporaine, visible dans leur mode de vie et leur peinture, de même que leur acharnement à faire revivre le religieux furent interprétés en Allemagne comme un signe de leur anachronisme par des critiques d'art comme Friedrich Theodor Vischer ou

France Nerlich est maître de conférences à l'Université François-Rabelais de Tours. Après des études d'histoire de l'art et de lettres à Berlin et Paris, elle a soutenu une thèse de doctorat sur « La réception de l'art français en Allemagne de 1815 à 1870 » (Paris IV-Sorbonne/Freie Universität Berlin). Elle est aujourd'hui rattachée à la Jeune Équipe 1025 inTnu (interactions, transferts et ruptures artistiques et culturels) et conseillère scientifique pour le projet « Les relations artistiques franco-allemandes de 1789 à 1870. Les transferts artistiques » (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris).

1. Friedrich Overbeck, *Le triomphe de la religion dans les arts*, 1831-1840, Francfort, Städtisches Kunstinstitut.

Jacob Burckhardt, inspirés par Hegel et sa philosophie critique de l'histoire (Schlink, 1982; Pochat, 1983). Ils s'en donnèrent à cœur joie pour massacrer la peinture nazaréenne, qu'ils jugèrent non seulement mauvaise mais aussi obsolète et sans lien profond avec les préoccupations contemporaines et la réflexion sur l'histoire de leur temps. vers 1850, d'autres auteurs comme Anton Reichle constataient le fossé qui s'était creusé entre la peinture idéaliste et froide des Nazaréens dans la lignée de Cornelius et d'Overbeck et le public allemand, preuve

accablante de l'échec du projet plus ambitieux de Cornelius, à savoir produire un art national et monumental qui s'adresserait à tout le peuple allemand, et ranimer plus généralement le lien entre la vie et l'art. Ce lien, des critiques comme Vischer et Burckhardt le virent à la suite de Heinrich Heine qui en avait parlé dès 1831 dans la peinture d'histoire, dans le genre historique de Paul Delaroche ; un style véhiculé avant tout par la tournée triomphale des tableaux de Louis Gallait et Édouard de Bièvre en 1842 dans les villes allemandes (Schoch : 1979, 1997), puis par les œuvres de Delaroche lui-même, comme *Napoléon à Fontainebleau* ou *Marie-Antoinette devant ses juges* à la fin des années 1840. Ces exemples radicalement différents firent culminer le débat autour de la peinture d'histoire allemande entre pôle idéaliste et pôle matérialiste peu de temps avant la révolution de 1848. C'est sur ce terrain critique que la recherche a jeté ses fondements quand il s'est agi d'étudier le mouvement nazaréen.

au moment où Viardot faisait son faux pas, Overbeck venait d'essayer son échec le plus cuisant avec son *Triomphe de la religion dans les arts* (1831-1840, Francfort, Städtisches Kunstinstitut ; fig. 1), tandis que Carl Friedrich Lessing remportait les suffrages avec son *Sermon des Hussites* (1836, Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie ; fig. 2) ; deux tableaux emblématiques de deux projets artistiques antagonistes et néanmoins caractéristiques de la peinture d'histoire allemande de la première moitié du XIX^e siècle. En accord avec le monde moderne, les peintres d'histoire et de genre de l'école de Düsseldorf cherchèrent à produire un art qui serait l'expression des tensions et des enjeux politiques contemporains. Sous la houlette de Wilhelm von Schadow, un nazaréen peu dogmatique qui avait succédé à Cornelius, l'Académie de Düsseldorf devint rapidement le foyer d'une peinture alternative qui, très éloignée de l'idéalisme nazaréen, assouplissait la hiérarchie des genres avec des tableaux d'histoire exécutés dans une veine plus réaliste et où la littérature romantique et les contes de fées furent progressivement doublés de sujets plus politiques en lien avec la

situation contemporaine. Portée par un engouement populaire et critique extraordinaire, l'école de Düsseldorf devint autour de 1840 l'emblème d'une « autre » peinture allemande : la peinture du présent, la voie de l'avenir. Mais cet attachement au présent se retourna bientôt contre elle quand les critiques d'art se mirent à l'interpréter comme une simple émanation de l'esprit de la bourgeoisie et à en railler le caractère narratif et académique.

antagonistes dans leur propos, ces deux faces de la peinture allemande de la première moitié du ^{xix}^e siècle éclairent néanmoins un même combat pour la modernité. a aussi paradoxal que cela puisse paraître de prime abord, le projet des Nazaréens en exprimait en effet le pan conservateur, tandis que les peintres de Düsseldorf tentèrent de trouver le langage adéquat à la nouvelle conscience historique décrite par les philosophes de leur époque. Face au « désenchantement du monde », les Nazaréens multiplièrent leurs efforts pour surmonter cette rupture par rapport au passé et à un univers où la foi était l'articulation suprême en renouant avec l'art des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, tout en se servant des moyens de diffusion modernes et de l'autonomie que leur conférait le nouveau statut de l'artiste, tandis que l'exaltante conscience d'être dans l'histoire poussa les peintres de Düsseldorf à donner corps aux idéaux et aux conflits de leur temps : ces deux mouvements cherchèrent à s'adresser au public contemporain tout en évaluant parfaitement la difficulté à trouver un langage capable de le faire.

Ces deux aspects de la peinture allemande sont peu familiers au public d'aujourd'hui. Objets de moquerie pour la critique lors de rares expositions, ils ne sont guère visibles dans les collections des musées en dehors de l'Allemagne. Pourtant, les enjeux qui leur sont liés dépassent le seul intérêt pour un style particulier parce qu'ils soulèvent de nombreuses questions sur notre capacité à penser l'art de cette époque. Longtemps incapables de remettre en question la sécularisation de l'époque contemporaine, les historiens de l'art ont tardé à s'intéresser sérieusement au genre de la peinture d'histoire, profane et religieuse, et à battre en brèche une image de l'art allemand incarnée, depuis la *Deutsche Jahrhundert Ausstellung* [Exposition centennale de l'art allemand] à Berlin en 1906, en une figure jadis oubliée et désormais dominante, celle de Caspar David Friedrich. En 2006-2007, l'exposition présentée à Essen et à Hambourg annonçait même : *Caspar David Friedrich: Die Erfindung der Romantik* [Caspar David Friedrich: L'invention du romantisme]. Si Werner Hofmann corrigeait immédiatement cette assertion en

l'invention « d'un » romantisme dans l'introduction du catalogue, le titre disait vrai : le romantisme (allemand) a été inventé à partir de la seule figure de Friedrich. La marginalisation de l'art nazaréen et de la peinture d'histoire de l'école de Düsseldorf, héritage du discours critique du ^{xix}^e siècle, a ainsi considérablement modifié notre connaissance de la réalité historique et fossilisé l'image du romantisme allemand dans ses clichés

2. Carl Friedrich Lessing, *Le sermon des Hussites*, 1836, Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie.

les plus lourds, tels qu'ils apparaissaient encore dans l'exposition *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990* (Londres, 1994), qui prétendait offrir une image diachronique et réconciliée de l'art et de l'âme germaniques. Mitchell Benjamin Frank a récemment analysé l'éviction progressive des Nazaréens du romantisme allemand en s'attellant à une rigoureuse étude du discours depuis les commentaires de l'époque jusqu'aux partis pris du ^{xx}^e siècle (Frank, 2001). À travers cette histoire critique de deux siècles de réception, il a su mettre en lumière les raisons esthétiques, politiques ou idéologiques qui ont forgé l'idée de romantisme allemand telle qu'elle continue d'être véhiculée par la littérature de vulgarisation et remettre en valeur la place du mouvement nazaréen dans les romantismes allemands. De son côté, Christian Scholl a soumis l'œuvre de Friedrich à une étude similaire visant, à travers l'analyse critique du discours, à revoir les œuvres sous un jour nouveau qui sortirait l'artiste d'un romantisme solitaire¹. r ésultat collatéral de ce processus de déconstruction : le clivage schématique des deux voies du romantisme allemand proposé par Herbert von Einem – l'une protestante, indépendante et tendant vers l'avenir avec des peintres tels Friedrich ou r unge, l'autre catholique, tournée vers le passé et liée à la restauration avec les Nazaréens² –, dans lequel la présentation des Nazaréens s'était enlisée, s'atténue pour laisser la place à une vision moins antagoniste du langage emblématique et de la sensualité chez les Nazaréens et Friedrich.

En attendant une histoire de l'art véritablement réconciliée, les Nazaréens et les peintres de l'école de Düsseldorf représentent un terrain d'investigation essentiel pour la compréhension de l'art allemand du ^{xix}^e siècle et il nous semble donc d'autant plus intéressant de présenter ici le bilan d'une recherche active et féconde qui a permis depuis les années 1960 de modifier sensiblement le regard porté sur ces deux mouvements. a lors que certains conservateurs hésitaient dans les années 1970 à les soumettre aux yeux des visiteurs par peur de leur montrer de fausses valeurs, d'autres avaient déjà compris la nécessité de les faire réapparaître, comme Michel Laclotte et Werner Hofmann qui les avaient intégrés dans leur audacieuse exposition, *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* (Paris, 1976), avec la volonté affichée de rompre avec les idées reçues et les discours condescendants. La recherche a progressivement investi ces objets mal aimés, reflétant dans ses tendances les grands courants de pensée qui ont profondément modelé notre perception de l'art du ^{xix}^e siècle.

Les Nazaréens : un objet problématique

Présenter les œuvres des Nazaréens au public ne va pas de soi : de fait, il est assez frappant de voir que les organisateurs des trois grandes expositions consacrées aux Nazaréens (*Overbeck und sein Kreis...*, 1928 ; *Die Nazarener*, 1977 ; *Religion Macht Kunst...*, 2005) ont non seulement toujours ressenti le besoin de légitimer leur choix, mais aussi qu'ils ont eu recours à des arguments sensiblement similaires, alors que leurs motivations étaient radicalement différentes. En 1926, Carl Georg Heise, alors directeur du St. a nnen-Museum de Lübeck, organisa une grande rétrospective, *Friedrich Overbeck und sein Kreis* pour laquelle il invoqua trois raisons majeures : le devoir moral de la ville de Lübeck de rendre hommage à son fils, la nécessité de réhabiliter son rôle comme instigateur d'une

3. Johann Friedrich Overbeck, *Autoportrait avec sa famille*, 1820-1822, Lübeck, Behnhaus.

école et d'un style en faisant connaître les œuvres qui s'y rattachent, et enfin l'importance de livrer des repères historiques aux jeunes mouvements artistiques qui se réclamaient des valeurs éthiques et formelles des Nazaréens (fig. 3). r éactualisés par la *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle objectivité], les Nazaréens attiraient de nouveau l'attention après avoir été stigmatisés comme les pères de la *Gedankenmalerei* [peinture d'idées] allemande. Mais tandis que Heise invitait à une approche historique et critique, d'autres historiens de l'art comme Kurt Karl Eberlein ou Wilhelm Neuß célébraient déjà la confrérie nazaréenne comme un modèle d'indépendance germanique, voire un modèle d'identification pour un nouvel art national.

Il fallut attendre les années 1960 pour que les Nazaréens fassent enfin l'objet d'études plus amples. En 1959, l'exposition *The Romantic Movement* organisée par le Conseil de l'Europe à Londres présentait quelques œuvres nazaréennes, sans cependant que des commentaires permettent de les resituer dans un contexte intellectuel et historique précis et les réactions peu amènes de la critique avaient perpétué le rejet goethéen. On manquait alors encore de clés qui auraient permis une compréhension historique plus large de ce mouvement. C'est cette lacune que Keith a ndrews vint pallier en 1964 avec la première grande monographie consacrée à la confrérie (a ndrews, 1964). Privilégiant une présentation chronologique, a ndrews ne problématisa guère son propos sur les Nazaréens, même s'il consacra tout un chapitre au rayonnement européen de ces artistes allemands et à leur inscription dans l'histoire des idées. Il synthétisa des connaissances éparses et les rendit accessibles au grand public. Malgré quelques faiblesses – en particulier dues à un resserrement chronologique trop étroit et à une certaine superficialité de l'écriture –, a ndrews proposait de réviser certains préjugés en rappelant notamment à quel point ces jeunes artistes allemands avaient été regardés par leurs confrères européens, corrigeant certains excès historiographiques comme ceux qui voyaient en Ingres l'initiateur du mouvement nazaréen³. Synthèse utile, mais un peu courte, l'ouvrage de a ndrews ne connut guère d'équivalent en allemand. Le conservateur lübeckois Jens Christian Jensen fit certes un bref résumé de ses études sur Overbeck en 1963 pour guider les visiteurs du Behnhaus, dont les collections réunissent le plus important ensemble d'art nazaréen, en particulier d'Overbeck, mais il ne rédigea pas la synthèse que pouvait laisser attendre sa connaissance du terrain (JenSen : 1963, 1966, 1967). On peut regretter qu'il n'ait pas écrit cet ouvrage pour lequel il disposait à la fois de sources tangibles et de réflexions nouvelles et qu'au lieu de cela la monographie de r udolf Bachleitner soit venue offrir au grand public une présentation générale du mouvement où il était assimilé à une image assez banale du romantisme allemand (Ba chleitner, 1976).

Les Nazaréens au Städel et les tensions des années 1980

au même moment cependant, l'exposition organisée en 1977 au Städel de Francfort par Klaus Gallwitz marquait une vraie étape dans la recherche sur l'art nazaréen et permettait de faire le point sur l'avancée rapide des connaissances depuis une dizaine d'années (*Die Nazarener*, 1977). Mais même si le contexte idéologique n'était plus le même, cet art idéaliste, avant tout religieux, était encore entaché des relents qui avaient accompagné sa résurgence au début du ^{xx}e siècle. C'est pourquoi Gallwitz, conscient de s'inscrire dans la lignée de Heise, se sentit obligé de justifier l'organisation d'une telle exposition en faisant valoir le devoir de piété filiale – le Städel comme émanation de l'esprit nazaréen, notamment par le biais de son conservateur Johann David Passavant –, l'intérêt scientifique d'une redécouverte artistique et, enfin, le lien avec l'actualité artistique dont « les symptômes de privatisation, de régression, bref les romantismes » attireraient naturellement le regard vers la peinture romantique du début du ^{xix}e siècle⁴.

4. Peter von Cornelius, *Joseph reconnu par ses frères*, 1816-1817 (Rome, casa Bartholdy), Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie.

religion chrétienne. Excluant la dimension patriotique et historique, l'imbrication de l'image de dévotion chrétienne et la peinture d'histoire nationale ou encore la peinture de paysage, elle figeait le mouvement dans une même forme de 1808 à 1870 et échouait à montrer que les Nazaréens n'étaient pas isolés dans leur quête passéiste, qu'ils faisaient écho à d'autres tendances artistiques en Europe et au travail d'historiens de l'art liés au mouvement comme Robert Wilhelm Bunsen, Barthold Georg Niebuhr, Ernst Zacharias Platner, Karl Friedrich von Rumohr ou Johann David Passavant.

Si l'exposition perpétue donc une vision caricaturale du nazarénisme en l'isolant de la situation artistique, politique, sociale et religieuse de l'époque, le catalogue publié pour l'occasion offre des perspectives plus différenciées (*Die Nazarener*, 1977). En dehors d'une définition effectivement très partielle du mouvement nazaréen proposée par Hans-Joachim Ziemke, les textes confiés aux conservateurs du Städel et à quelques spécialistes extérieurs tels Margret Stuffmann, Peter Märker, Sigrid et Günter Metken, Ellen Spickernagel, Anton Merck ou Paul Eich, abordent la complexité de la production nazaréenne, telle que l'exposition ne la montrait pas depuis son rôle dans l'art monumental allemand et européen, son expression dans différents genres comme la peinture religieuse ou le portrait, son rapport aux modèles médiévaux, la pratique intensive du dessin, son héritage controversé ou encore sa trivialisation dans l'imagerie religieuse populaire. La question du lien avec l'art italien, français et anglais y est longuement évoquée par Henri Dorra et Günter Metken, ainsi que le contexte philosophique, si ce n'est que dans le rapport houleux avec Goethe que Christian Lenz esquisse avec justesse. Si cet ouvrage, riche et foisonnant, inégal et chaotique, est devenu une référence incontournable, il est aussi révélateur des tendances qui tiraillent alors l'histoire de l'art autour de la peinture nazaréenne, et plus généralement autour de l'art du XIX^e siècle. L'effort exigé par la volonté de réhabilitation d'un mouvement important mais difficile à apprécier est manifeste : si la plupart des textes révèlent une grande finesse dans l'analyse, en particulier ceux sur le dessin ou le contexte intellectuel, la postérité ou la réception internationale, d'autres traduisent encore l'hostilité que leur inspirent ces peintres. Réhabiliter tout en hiérarchisant les valeurs : ce défi n'est pas entièrement relevé, à l'instar de la bibliographie surabondante et paradoxalement lacunaire qui achève de dérouter le lecteur.

L'accueil de l'exposition fut plus que mitigé, aussi bien dans la presse grand public que dans les comptes rendus spécialisés, les uns se heurtant encore à la qualité jugée nulle des peintures nazaréennes, les autres aux partis pris et aux erreurs des commissaires. Trop fourre-tout, trop peu sélective, l'exposition fut jugée contre-productive par la critique avertie parce qu'elle réduisait d'emblée les Nazaréens à un condensé de la pensée et de l'œuvre d'Overbeck, soit un art au seul service de la religion chrétienne.

5. Johann Friedrich Overbeck, *Tancrede et Clorinde*, 1820, r rome, casino Massimo, salle du Tasse.

Dans la lancée de l'exposition, le *Städel Jahrbuch* publia en 1979 un ensemble d'études de jeunes chercheurs qui ont fait date parce qu'elles permettaient de resituer les œuvres nazaréennes dans le contexte plus précis des débats contemporains du xix^e siècle sur la peinture d'histoire et la peinture religieuse en Allemagne et ainsi de mieux problématiser la rupture ou la singularité des Nazaréens, dont la réception se modifia considérablement entre le début et la fin de leur mouvement (Büttner , 1979a; h inz , 1979; k renzlin , 1979b; Märker , 1979; r ing Shau Sen , 1979; Schoch , 1979). Deux ans plus tard, l'exposition *Die Nazarener in Rom* (*Die Nazarener in Rom...*, 1981) fut l'occasion de montrer à Munich et à r rome un ensemble d'œuvres presque aussi important qu'au Städel, invitant ainsi le public italien à redécouvrir ces peintres allemands qui avaient choisi la ville éternelle comme foyer de leur art. a u même moment, l'achèvement des restaurations des fresques du Casino Massimo permit de retrouver le décor monumental qui, à côté de la Casa Bartholdy – dont les fresques avaient été déposées à la fin du xix^e siècle avant d'être présentées à l'a lte Nationalgalerie de Berlin (g ei Smeyer , 1967) –, avait durablement ancré la réputation des artistes nazaréens dans l'imaginaire européen (Büttner , 1979b; Mc Vaugh , 1982; fig. 4 et 5).

Ces expositions et publications s'inscrivent dans un courant plus général qui permit dans les années 1970 de redécouvrir des artistes importants du xix^e siècle. La remise en question des normes esthétiques établies dès la fin du xix^e siècle à propos de ce que l'on pouvait montrer dans un musée ou étudier à l'université ne se fit cependant pas sans heurts. En remarquant en 1926 que la *Deutsche Jahrhundert Ausstellung* de 1906 avait figé l'image de l'art allemand du xix^e siècle dans une perspective impressionniste, écartant une part importante de la production artistique et abolissant la connaissance historique au profit d'une perception esthétique, Karl Koetschau, directeur du musée de Düsseldorf, avait touché du doigt ce qui, à plus grande échelle, allait durablement marquer l'étude du xix^e siècle⁵. Des motivations idéologiques s'étant progressivement greffées sur les critères esthétiques – identification entre style et position politique, critique de l'académisme ou de l'idéalisme comme critique idéologique de la bourgeoisie –, la période de réhabilitation du xix^e siècle, des autres xix^e siècles que ceux admis par la canonisation générale, devint plus que tendue. a lors que le contexte de

la guerre froide avait polarisé les antagonismes politiques, l'histoire de l'art – au même titre que les autres sciences humaines – entama une difficile et douloureuse remise en question de ses discours dominants, ses « méta-récits » empreints de l'idée de progrès moderniste, en particulier dans le cadre de l'analyse critique de son passé proche – le xix^e siècle. tandis que les historiens et les philosophes attaquaient les discours universels, la linéarité d'une narration téléologique et les illusions de progrès, les historiens de l'art se mirent à reconsidérer des artistes longtemps oubliés, mais dont la légitimité semblait malgré tout encore leur poser problème par rapport à une idée de la modernité dictée par les avant-gardes.

Dans le cas des Nazaréens, des travaux comme ceux d'Ulrike Krenzlin ou de Manfred Jauslin, situés aux deux extrêmes d'une période particulièrement tendue, révèlent la difficulté de s'approprier pleinement les œuvres d'art, tant que le processus de légitimation du discours n'était pas réglé (Krenzlin : 1979a, 1979b ; Jauslin, 1989). Les deux auteurs, en tentant de réhabiliter l'intérêt pour les Nazaréens par une assimilation de leur pratique à celle des avant-gardes, reprenaient des idées qui avaient été soulevées çà et là depuis le début du siècle, en particulier celle qui interprétait la dissidence des jeunes peintres allemands comme le premier mouvement sécessionniste, ce qu'Heinrich Wölfflin avait déjà suggéré en 1911 dans son cours magistral sur la peinture du xix^e siècle⁶. tandis que Krenzlin ne s'intéressait qu'aux premiers temps de l'art nazaréen pour sauver ce moment de rupture inédit de sa vulgarisation postérieure, Jauslin tentait de démontrer que ce mouvement devait être vu comme une révolution culturelle dont l'échec avait conduit à des positions dogmatiques et épigonales. une autre tentative de réhabilitation consista, au même moment, en une réintégration du nazarénisme dans le romantisme, en faisant apparaître la part poétique et historique de leur production et en minimisant leur orientation religieuse encore difficile à légitimer (Schindler, 1982).

Retour aux œuvres

Parallèlement à ces partis pris, révélateurs de tensions intrinsèques à l'œuvre des Nazaréens, mais aussi de l'embarras conceptuel de ces auteurs, des études ponctuelles se multiplièrent et permirent petit à petit de combler les lacunes, substituant progressivement aux discours fondés sur des approches théoriques la réalité des connaissances et fournissant le matériau nécessaire à une correction fondamentale de l'angle de vision. avec l'affranchissement postmoderne des critères d'évaluation traditionnels, l'étude du mouvement nazaréen a pris un essor nouveau : grâce à une analyse critique du discours et un retour salutaire vers les œuvres.

Les Nazaréens retrouvent ainsi progressivement leur place dans les expositions consacrées plus généralement au romantisme allemand, même si c'est surtout à travers leurs dessins, plutôt que leurs peintures, qu'ils sont davantage appréciés, comme le remarquait déjà Heise en 1926 (*Overbeck und sein Kreis...*, 1928). Leur part devient même prédominante dans les expositions spécifiques de dessins, comme le montre la récente exposition *L'âge d'or du romantisme allemand : aquarelles et dessins à l'époque de Goethe* (Paris, Musée de la vie romantique, 2008).

Quelques expositions furent néanmoins organisées autour d'acteurs centraux du mouvement, mais elles restent rarement monographiques, à l'exception de celles consacrées à Overbeck et Schnorr von Carolsfeld, à l'occasion du bicentenaire de leur naissance (*Overbeck...*, 1989 ; *Schnorr von Carolsfeld...* : 1994a, 1994b). Elles éclairent plutôt des aspects partiels de leur œuvre, telles celles sur les cartons réalisés par Overbeck en 1866 à la demande de l'évêque Joseph Georg Stossmayer pour la cathédrale de Djakovo en Croatie – cartons restaurés en Allemagne en 1992 alors que la guerre civile faisait rage dans l'ex-Yougoslavie, revirent à Zagreb en 1995

(Overbeck..., 1994) – ou sur leurs œuvres-phares, comme *Italia et Germania* d'Overbeck (1828, Munich, Neue Pinakothek ; fig. 14) dont on a retrouvé en 1999 le carton original (Overbeck..., 2002).

C'est aussi à l'occasion d'une importante campagne de restauration que les cartons réalisés par Schnorr von Carolsfeld pour la *Vie de Charlemagne* à la résidence de Munich sont montrés au public en 1999 (Schnorr von Carolsfeld..., 1999). Ce Nazaréen protestant jouit d'une visibilité plus grande que les deux peintres centraux du mouvement, peut-être grâce à sa *Bibel in Bildern* [bible en images] (1851-1860), dont le succès populaire assura la pérennité d'une certaine imagerie religieuse nazaréenne (Schnorr von Carolsfeld..., 1982), ou à son style qui pouvait concilier une certaine verve réaliste à l'idéal nazaréen (Schnorr von Carolsfeld..., 1999). En 1994, le bicentenaire de sa naissance donna lieu également à un colloque organisé par l'institut Caspar David Friedrich de l'université de Greifswald (Vogel, 1996) ; il y fut non seulement question des œuvres du peintre, mais aussi des liens qu'il entretenait avec les écrivains et philosophes de son temps, des relations tissées à Rome avec des confrères hongrois, autrichiens, ou encore avec ses modèles, comme la fameuse Vittoria Caldoni. À défaut d'une exposition monographique, Peter von Cornelius a eu droit à des expositions-dossiers sur ses dessins pour le *Faust* de Goethe ou ses cartons par la Glyptothek de Munich (Peter Cornelius..., 1991 ; *Die Götter Griechenlands...*, 2004). À l'occasion de cette dernière exposition, une journée d'étude rassembla les spécialistes pour un éclairage transversal de l'œuvre du peintre, depuis la tension entre son enseignement et sa pratique, entre l'invention d'un langage iconographique et le rôle des cartons dans le processus créatif (Kempel, 2004).

En dehors des grandes figures, quelques expositions furent consacrées aux manifestations locales du mouvement, en particulier en Autriche et dans le sud de l'Allemagne, à travers des peintres moins connus, jugés secondaires dans une grande histoire de l'art nationale, mais essentiels pour l'histoire de l'art plus locale (*Die Nazarener in Österreich...*, 1979 ; *Klassizisten-Nazarener...*, 1982 ; *Nazarener in Schwaben...*, 1990 ; Flatz..., 2000 ; *Spätromantiker und Nazarener*, 2000).

Peter von Cornelius

Parmi les ouvrages fondamentaux qui ont permis de faire avancer la réflexion sur la peinture nazaréenne, le travail de Frank Büttner sur les fresques et projets de décors monumentaux de Cornelius est venu combler l'une des lacunes les plus béantes de l'histoire de l'art allemand du XIX^e siècle (Büttner, 1980). Fêté tout d'abord comme le grand rénovateur de l'art monumental en Allemagne, auteur entre autres des peintures murales de la Glyptothek de l'Alte Pinakothek (1830 ; fig. 6-7) et de la Ludwigskirche à Munich (1836-1840 ; fig. 8), héraut de l'idéalisme et de la grandeur, directeur de l'Académie de Düsseldorf, puis de Munich, considéré par la criti-

6. Peter von Cornelius, *Le combat autour de la dépouille de Patrocle*, 1830, Munich, Alte Pinakothek, Glyptothek, salle des Troyens.

7. Peter von Cornelius, *Le combat autour de la dépouille de Patrocle*, dessin préparatoire, 1828-1829, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie.

8. Peter von Cornelius,
*Le Jugement
dernier*, 1836-
1840, Munich,
Ludwigskirche.

que allemande et étrangère comme le premier peintre allemand de son temps, chef de file d'une école prolifique censée ressusciter le lien étroit entre l'art et le peuple, avant de connaître de son vivant encore l'échec brutal de sa peinture, jugée anachronique et impopulaire, le peintre n'avait jusqu'alors jamais fait l'objet d'une étude systématique. Büttner a su le premier défricher un domaine qui nécessitait d'importants efforts de reconstitution documentaire et visuelle à partir d'archives, de cartons et de dessins dispersés. Nombre de peintures murales ayant disparu, il s'agissait véritablement de reconstruire un objet devenu pratiquement invisible alors qu'il avait profondément marqué le débat et la création artistique des années 1820 jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Les vingt ans qui séparent la publication des deux volumes de cette monographie, parus respectivement en 1980 et 1999 (le troisième volume, consacré aux autres œuvres du peintre, est annoncé sans date précise), permettent de saisir non seulement l'ampleur du chantier, mais aussi les problèmes méthodologiques posés par le sujet. L'auteur analyse lui-même le changement dans sa propre approche du sujet : d'une étude relevant de la seule histoire de l'art – vérification des sources, définition stylistique, etc. –, il a progressivement élargi son champ de réflexion à mesure qu'il appréhendait la complexité réelle de ces œuvres. La dimension théologique, longtemps négligée par rapport à la peinture religieuse allemande du XIX^e siècle, est apparue comme une clé essentielle pour la compréhension véritable des programmes compliqués et inédits de Cornelius, en particulier dans la question du clivage confessionnel qui affecte les modes de représentation et d'interprétation. Face à la complexité de son objet, Büttner s'est ainsi mis à croiser, entre autres, histoire politique, histoire des idées et histoire de l'histoire de l'art pour mieux saisir une peinture trop longtemps négligée et intellectuellement sous-estimée. Par une analyse minutieuse et détaillée des œuvres, il montre comment Cornelius tenta de fonder une nouvelle pratique iconographique nourrie d'un intense travail sur les sources théologiques et iconographiques mais adaptée aux enjeux contemporains. Le choix de représenter les rois saints comme un

groupe autonome dans les fresques du chœur des saints de la Ludwigskirche de Munich fait ainsi écho au principe de la grâce de Dieu comme fondement de la politique de la restauration, de même que la stricte hiérarchisation des ordres célestes est pensée comme un reflet de la nécessité d'une hiérarchie sociale dans le monde terrestre, comme au Moyen Âge. Cornelius intègre des aspects concrets de la politique religieuse de son temps, tel le soutien aux missions dans l'idée de l'Église comme institution universelle. Le caractère parfois labyrinthique de l'ouvrage de Büttner, qui n'offre pas de synthèse rapide mais une richesse d'information foisonnante, permet de prendre la mesure du retard à rattraper dans nos connaissances de la pratique artistique allemande de cette période (g r a s s l , 1986). De fait, les travaux de Büttner ont profondément modifié la réflexion sur les œuvres de Cornelius, et plus généralement des Nazaréens, en ouvrant la voie à une analyse iconographique sérieuse (Büttner : 1979a, 1983, 1991). C'est sur ces fondements qu'il a par la suite pu, entre autres, explorer de manière pertinente la réception de l'artiste en son temps (Büttner , 1993).

Parallèlement, le travail de Monika Wagner, consacré plus généralement aux programmes de décors monumentaux en Allemagne au xix^e siècle, a lui aussi permis de mieux comprendre l'enjeu de cette pratique et son impact dans le langage visuel de la peinture d'histoire de l'époque (w agner , 1989), tandis que des études plus circonscrites et néanmoins essentielles tentaient d'affiner l'identification de sources visuelles précises, notamment dans l'emblématique ou les fresques de Michel-ange (Dorra : 1973, 1988; g örner , 1975). une étude sur le décor disparu de l'alte Pinakothek, qui articulait histoire de l'art allemand et italien dans les coupes d'une longue galerie, montre l'impact de la réflexion théorique et historique sur l'art, le rapport aux sources anciennes et aux ouvrages historiographiques nouveaux, ainsi que les enjeux idéologiques d'un programme qui lie l'art des deux nations et les fait communier ensemble dans l'esprit de Raphaël (Biel Meier , 1983).

Friedrich Overbeck

Plus d'un siècle après la première et unique monographie consacrée à Overbeck (Howitt , [1886] 1971), le travail de Brigitte Heise a permis, là encore grâce à un dépouillement exhaustif des sources, notamment celles conservées à Lübeck, de quitter enfin le domaine du romanesque et de l'anecdote pour aborder plus sérieusement cette autre figure centrale du mouvement (Heise, 1999). Peintre incontournable à Rome jusqu'à la fin de sa vie – tous les amateurs d'art de passage se devaient de lui rendre visite dans son atelier, à l'instar du pape Pie IX –, Overbeck est le représentant le plus « durable » du mouvement, alors que les autres membres ont quitté l'Italie et pris la direction d'institutions artistiques en tout genre. Fondateur de la confrérie avec son ami Franz Pforr, il reste fidèle jusqu'à sa mort au programme fixé dans sa jeunesse : être un artiste chrétien dans le seul but de la vérité. a lors que sa réception critique bascule définitivement en 1840 avec le jugement assassin de Vischer (Pochat , 1983) sur le *Triomphe de la religion dans les arts* (fig. 1), l'image du « peintre-moine » se fossilise bientôt dans les mémoires : devenu le mètre-étalon du mouvement nazaréen, il semblait incarner à lui seul la vie et la mort de l'art nazaréen, depuis le projet dynamique d'une rébellion contre l'ordre établi et la perpétuation d'une idée de l'art hors du temps, jusqu'à son enlèvement dans le dogme et la stérilité artistique. En exhumant le fonds d'archives personnelles à Lübeck, Heise a permis de faire apparaître un Overbeck soucieux du lien avec sa ville d'origine, réfléchissant aux enjeux de sa conversion et à son lien avec le passé. Parallèlement, plusieurs chercheurs se sont mis à analyser plus précisément le langage

iconographique, la dimension philosophique, l'invention théologique de ses œuvres, qui sont réapparues sous un jour plus contrasté, moins figé. Cet œuvre à la simplicité apparente a ainsi commencé à révéler toute la complexité « hiéroglyphique » d'un idéalisme nourri des lectures de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling et d'une quête de vérité objective à mille lieues du naturalisme (Fa Stert , 1996 ; Stolzen Burg , 1995 ; Schlink , 2001 ; Frank , 2002).

Emboîtant le pas à Brigitte Heise, Michael t himann s'est engagé dans une lecture approfondie des œuvres d'Overbeck en complétant l'exhumation des sources allemandes par celle des sources italiennes, reconstituant autour de l'œuvre du peintre le contexte de la restauration romaine et du purisme religieux. Il montre clairement comment le peintre prenait en compte le regard des spectateurs modernes, conscient que pour ses contemporains le langage religieux n'allait plus de soi et qu'il ne pouvait plus s'adresser à eux comme un peintre médiéval. Avec une conscience historique aiguë, Overbeck savait que la renaissance de la pensée chrétienne devait surmonter la rupture rationaliste contre laquelle elle se dressait. Plus encore, il n'était pas le pasticheur ignorant si souvent décrié, mais au contraire un peintre qui réfléchissait à l'histoire de l'art et qui tentait de comprendre les pratiques anciennes qu'il ressuscitait : ainsi, il réalisa parallèlement des œuvres pour les autels de la Marienkirche de Lübeck et de la cathédrale de Cologne, tout en rédigeant un essai historique sur le genre du retable. Après avoir annoncé le renouveau de la peinture dans la *Résurrection de Lazare* (1808, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte), œuvre de jeunesse, Overbeck a choisi sa voie, où l'imitation revêtait un sens positif et créatif, avant de recentrer ses tableaux sur leur sens religieux, tout en corrigeant l'affiliation normative à Raphaël de ses débuts. t himann a fait apparaître la singularité des œuvres et de la réflexion méta-artistique d'Overbeck, qu'il qualifie de « théologien de l'image » (t hi Mann : 2001, 2005a, 2005b, 2006b, 2008) ; la monographie qu'il lui consacre devrait approfondir cette intelligence nouvelle des images et de leurs concepts dans une approche délestée des *a priori* critiques.

La peinture d'histoire profane

Même si la peinture religieuse est centrale dans le programme nazaréen, elle n'est pas exclusive : les peintres nazaréens, convaincus de la nécessité de ressusciter le grand genre de la fresque ou de la peinture monumentale à la suite de Cornelius, ont souvent réalisé d'importants programmes aux sujets historiques ou littéraires à la demande de souverains allemands ou de commanditaires privés. Sabine Fastert est une des premières chercheuses à avoir approfondi la réflexion sur la dimension patriotico-historique du mouvement nazaréen (Fa Stert : 2000a, 2000b). En s'intéressant à la peinture d'histoire non religieuse, et plus particulièrement à la réception du Moyen Âge dans le contexte de l'historiographie de l'époque, elle a pu montrer que les Nazaréens ont été parmi les premiers à s'intéresser à l'histoire nationale, et notamment à l'histoire médiévale, symptôme d'une conscience historique de plus en plus vive. Si ce recours au passé médiéval faisait partie des programmes iconographiques fixés par des souverains comme Louis I^{er} de Bavière dans l'idée de fonder une conscience nationale germanique, son mode de représentation pouvait toutefois générer des tensions entre peintres et commanditaires. D'une manière générale, le lien entre art nazaréen et restauration a souvent été avancé comme une évidence en raison du conservatisme affiché des peintres ; pourtant, en y regardant de plus près, on constate que seule la Bavière s'est activement emparée de ce « renouveau » de la peinture allemande pour en faire son outil de représentation, tandis que l'Autriche ou la Prusse ne soutinrent ce mouvement que bien plus tard. En s'appuyant en

particulier sur le cas des salles des Empereurs de Schnorr von Carolsfeld dans les pièces de réception de la résidence de Munich, Fastert remet utilement en question la vision schématique d'un art nazaréen au service du pouvoir en montrant que même en Bavière les intérêts esthétiques et politiques divergeaient (1845-1847; fig. 9): tandis que Schnorr souhaitait mettre en scène le sens « abstrait » joué par ces empereurs dans une histoire de

9. Julius Schnorr von Carolsfeld, paroi ouest de la salle de Charlemagne, 1845-1847, Munich, résidence (état avant 1945).

l'humanité universelle et religieuse, Louis I^{er} l'obligea à ancrer ses représentations dans la réalité historique et l'action anecdotique que le peintre qualifiait dédaigneusement de « revue de presse » du Moyen Âge.

Fastert articule son travail autour de la représentation récurrente, dans le travail des Nazaréens, des trois empereurs Charlemagne, Barberousse et Rodolphe de Habsbourg. Son propos est d'autant plus éclairant qu'il se fonde sur un important dépouillement d'archives – correspondances officielles et privées, commandes et programmes, etc. – ainsi que sur l'analyse attentive des œuvres. Aussi le résultat de son travail permet-il de souligner la singularité stylistique et idéaliste de la peinture d'histoire nazaréenne, ainsi que les problématiques inhérentes aux changements de l'acception de l'histoire, depuis les Lumières jusqu'aux « historicismes » du xix^e siècle, et la question de l'influence décisive des souverains dans la réalisation artistique de cette époque.

Le rayonnement des Nazaréens

La question du rayonnement européen des Nazaréens a très tôt intrigué les chercheurs: marginalisés dans les descriptions de l'art du xix^e siècle, ces jeunes peintres allemands aux cheveux longs et à l'allure excentrique, installés au cœur de la scène artistique internationale à Rome, ont pourtant été à leur époque les ambassadeurs les plus efficaces de l'art allemand. À la suite de Keith Andrews, qui avait indiqué les pistes à suivre, William Vaughan a été l'un des premiers à réaliser une étude de fond, tirée de sa thèse *The German Manner in English Art, 1815-1855* (Londres, 1977), consacrée au phénomène de leur réception, en s'intéressant au cas de l'Angleterre (Vaughan : 1979, 1998; voir aussi Ettlinger , 1970; Metken , 1977a; Benedetti , 1982; Lotte s, 1983). Allant plus loin que la constatation habituelle et peu fondée de la ressemblance entre la confrérie des Nazaréens et le groupe des Préraphaélites, Vaughan tente de déterminer plus précisément les facteurs d'une « influence allemande » sur l'art britannique de la première moitié du xix^e siècle. En reconstituant les liens politiques, commerciaux, intellectuels et en repérant les moments où les traductions de Schelling, Schlegel, Novalis ou Schiller se multiplièrent, il explique pourquoi le style des Nazaréens et le goût des peintures monumentales a pu à un certain moment répondre à une demande, mais aussi susciter une réflexion de fond sur l'identité et les buts artistiques en Grande-Bretagne.

L'historien de l'art américain Henri Dorra a de son côté approfondi la question des rapports entre Nazaréens et artistes français, produisant un texte fondateur pour le catalogue de Francfort (Dorra, 1977). Il y retrace l'importance des Nazaréens pour les peintres catholiques de l'école lyonnaise au moment où, sous l'influence de Lamennais, Lacordaire et du comte de Montalembert, le catholicisme français connaît un essor nouveau en quête d'un mode de représentation adéquat (voir aussi Dorra, 1975). De Victor Orsel et Hippolyte Flandrin à Pierre Puvis de Chavannes en passant par Paul Chenavard, Dorra esquisse la perpétuation de l'impulsion des Nazaréens pour une peinture religieuse nouvelle en France. L'importance des idées nazaréennes est particulièrement sensible chez les peintres lyonnais, ce qui a conduit Michel Caffort à consacrer l'expression de « Nazaréens lyonnais » en référence à Claudius Lavergne, et l'on pouvait, pour une fois, voir dans l'exposition *Le temps de la peinture : Lyon 1800-1914* des tableaux de Pforr et de Cornelius figurer aux côtés de ceux d'Orsel ou de Flandrin (Caffort, 2007 ; fig. 10 et 11). La question de « l'influence nazaréenne » a été ponctuellement étudiée dans l'œuvre d'artistes français comme Ingres (Frank, 2006 ; Caffort : 1983, 1986), Émile Signol, Paul Chenavard (Grünwald, 1987) ou Savinien Petit (Macé de Lépinay, 2002), avec parfois une réflexion plus large sur la question des identités nationales et leur représentation comme dans le cas des peintres belges Godefroid Guffens et Jean Swerts (Ogónovszky, 2004), ou encore sur le positionnement esthétique singulier entre Ingres et Overbeck du peintre bernois Adolf von Stürler (Fehlmann, 2005). Quant à la réception critique par les Français, peu d'études systématiques ont vu le jour, hormis pour Théophile Gautier qui profita de l'Exposition universelle de 1855 pour publier un texte sur l'art allemand, c'est-à-dire sur Cornelius et l'art nazaréen, dans lequel il constatait l'échec de la peinture philosophique (Moulinat, 2005).

À l'époque où l'on savait que les colonies d'artistes s'étaient inévitablement croisées à Rome, exposant les œuvres aux yeux des uns et des autres lors de présentations officielles et « nationales » ou lors de visites d'atelier informelles, festoyant ensemble au Ponte Molle ou s'évitant soigneusement dans les cafés romains, les historiens de l'art ont longtemps hésité à se pencher sur ces lieux de convergence face à la difficulté d'en retrouver des traces tangibles (voir cependant Büttner, 1988 ; Fohr..., 1995b ; Jensen, 2001 ; Stüffmann, Busch, 2001). L'exposition consacrée à la vie artistique à Rome autour de Bertel Thorvaldsen, dont Colin Eisler a souligné le rôle aussi pour les Nazaréens (Eisler, 1999), a permis de reconstituer une partie de ces réseaux en soulignant les liens qui unissaient le sculpteur danois et ses amis allemands (*Künstlerleben in Rom...*, 1991). Si cet ouvrage de référence ne concerne pas seulement les artistes nazaréens, il permet néanmoins de comprendre leur inscription dans un réseau de circulation des idées et des images qui apparaît plus dense

qu'auparavant : aussi les études de Sabine Fastert consacrées aux échanges d'idées entre Nazaréens et Français à Rome sont-elles des apports précieux par rapport à la dimension européenne des débats et réflexions artistiques – comme celle autour de la redécouverte de la fresque – parce qu'elles croisent utilement

10. Victor Orsel, *Le Bien et le Mal*, 1832, Lyon, Musée des beaux-arts.

11. Franz Pforr, *Sulamite et Maria*, 1811, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer.

sources allemandes, italiennes et françaises (Fas-tert : 2001, 2003, 2006). Enfin, la question de l'héritage nazaréen, de sa confrontation avec le purisme italien, des réinterprétations stylistiques et du transfert de ses idéaux a fait l'objet d'études ponctuelles révélatrices d'un intérêt nouveau pour des formes « régionales » (r ichter, 1983; Sorries, 1990) ou la trivialisation de ses idéaux (Brown, 1994; de fontBonna, 1990; laroche, 1991; ragn-JenSen 1978). a bordée par Sigrid Metken en 1977 (Metken, 1977b), la production d'images pieu-

12. D'après Friedrich Overbeck, *Le bon berger*, xix^e-xx^e siècles, [Die Nazarener, 1977, p. 377].

ses inspirées par les Nazaréens (fig. 12), dont le succès durable peut être comparé à celui des images saint-sulpiciennes (r ingShauSen, 1979), n'a commencé à être vraiment prise en compte que dans la mouvance de l'analyse culturelle des images.

Postmodernité

À la suite de la publication d'importants inventaires de musées allemands, les fonds nazaréens sont progressivement devenus accessibles aux chercheurs (*Nazarenische Zeichenkunst*, 1993; *Fohr...*, 1995a), rendant possible la réalisation de différentes formes de catalogues raisonnés (Suhr, 1991; Wolf -tIMM, 1991; Teich Mann, 2001) qui à leur tour offrent la possibilité d'une nouvelle réflexion sur les peintres de ce mouvement. Symptomatique du changement de position de la jeune génération de chercheurs, le catalogue raisonné de Wilhelm von Schadow par Cordula Grewe propose bien plus qu'une monographie traditionnelle (Grewe, 1998). En s'appuyant sur les recherches actuelles sur le conservatisme politique, notamment des historiens américains James r etallack, David E. Barclay ou Larry Eugene Jones, l'auteur s'inscrit dans la mouvance des travaux « révisionnistes », dans le sens anglo-saxon du terme. Le conservatisme moral, esthétique, idéologique est envisagé comme une manifestation à part entière de la modernité, comme une manière d'opposer aux idéaux de la r évolution française des modèles et systèmes de représentation alternatifs. Le fantasme de l'évolution linéaire du xix^e siècle, de la montée de la bourgeoisie et de la fin inéluctable de la « vieille Europe » monarchique et aristocratique est écarté pour faire apparaître la complexité d'une modernité qui ne se réduit pas à la seule conquête de la liberté par une bourgeoisie rationaliste et organisée. Le conservatisme n'est plus interprété comme une lutte réactionnaire contre l'esprit de son temps, mais comme une émanation de l'esprit du temps, à un moment où l'Église et la monarchie ne sont plus une évidence et où les

tentatives de les légitimer sont aussi osées que les ambitions « progressistes » de la partie adverse. La question de savoir s'il s'agit de bonne ou de mauvaise peinture est évincée, mais non l'étude rigoureuse des œuvres, qui sont à la fois regardées de près et soumises à une analyse qui mobilise l'histoire artistique, politique, sociale, théologique, économique, etc. L'absence d'empathie avec son sujet, le détachement visible par rapport à l'artiste, que Grewe étudie avec minutie mais sans bienveillance, témoignent du changement de cap amorcé par la recherche : il ne s'agit plus de réhabiliter un courant artistique ou de valoriser son échec comme le symptôme d'une avant-garde, mais de le comprendre – évidemment dans le contexte de l'histoire des idées et des mentalités – dans ses propres incohérences, ses faiblesses et ses accomplissements.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont ainsi vu paraître un nombre considérable d'études dont le changement de ton révèle tout l'impact de la postmodernité dans le positionnement théorique des chercheurs. La récente exposition consacrée aux Nazaréens à Francfort, *Religion Macht Kunst*, en est sans doute l'avatar le plus extrême et le plus contrasté (*Religion Macht Kunst...*, 2005). Épurée, soigneusement sélective, elle a évité l'écueil de l'indigestion provoquée par l'exposition de 1977. Curieusement les commissaires, Christa Steinle et Max Hollein, ont eu recours au même schéma de justification que leurs prédécesseurs en invoquant le devoir moral d'organiser l'exposition à Francfort et la nécessité de corriger le regard sur les Nazaréens et de démontrer le lien avec l'actualité artistique et politique. Mais ce lien est cette fois mis en avant d'une manière autrement provocante puisque l'argument central de cette exposition est non seulement de démontrer la modernité des Nazaréens, mais de prouver qu'ils furent d'une certaine manière les pionniers de la culture pop. Si l'époque postmoderne est plus à même de comprendre le recours des Nazaréens aux œuvres du *Quattrocento* allemand et italien, la plupart des arguments soulevés pour marteler leur modernité sont quelque peu éculés (les Nazaréens comme premiers sécessionnistes), superficiels (les Nazaréens comme premiers artistes conceptuels), voire absurdes : l'après-11 septembre impliquant selon les auteurs une nouvelle ère de conflit religieux entre chrétienté et Islam, n'est pas réellement comparable au début du XIX^e siècle. Même si le « retour du religieux » pourrait nous permettre de mieux apprécier le travail des Nazaréens, le ton adopté par la plupart des auteurs, qui n'hésitent pas à s'appuyer sur des citations des chanteurs Sting, Xavier Naidoo ou Theodor W. Adorno, radicalise le détachement évoqué plus haut. Stratégie de marketing un peu trop visible, l'argument de la modernité, même présenté par le spécialiste de la question, Beat Wyss, ne convainc pas, tant les arguments relèvent du cliché que l'on est pourtant censé abolir. Mais derrière l'effet d'annonce un peu clinquant, d'autres auteurs relèvent le défi de cette démonstration dans un registre autrement plus virtuose et érudit, à l'instar de Cordula Grewe ou de Michael Thiemann, qui proposent de réelles analyses comparées des enjeux théologiques et idéologiques et plus proches de la réalité. Tandis que la première s'interroge sur la tension entre « objectivité » et « subjectivité » dans le projet artistique nazaréen et son rapport avec la réflexion contemporaine de Schlegel sur le « sentiment » et la « vérité » ou la visualisation d'expériences divines par Friedrich, le second emboîte le pas à Aby Warburg, qui s'était étonné de la place éminente accordée à Overbeck dans la basilique Sainte-Marie-des-Anges d'Assise (Grewe, 2005a ; Thiemann, 2005a). Contrairement aux commissaires de l'exposition, ces auteurs ne ressentent pas le besoin de légitimer leur intérêt pour les Nazaréens et se contentent de réfléchir au sens de cette modernité comme concept historique et non comme une plate adaptation à nos valeurs actuelles.

C'est avec ce même sérieux et une érudition évidente que le comparatiste américain Lionel Gossman a décidé de rendre justice aux peintres nazaréens. Sa démarche est d'autant plus intéressante qu'elle intègre dans sa réflexion la difficulté de travailler sur des peintres toujours absents des cimaises des musées et pour lesquels une monographie récente manque toujours, et qu'elle révèle les possibilités dont dispose le chercheur actuel pour tenter de pallier ces lacunes.

Utilisant les outils numériques les plus récents, il a ainsi fait réaliser à des fins pédagogiques un cours expérimental multimédia, véritable musée virtuel de l'art nazaréen rassemblant images, musiques, textes sources et indications bibliographiques, pour ses étudiants de Princeton⁷. En même temps, il publiait une version longue de son cours dans la revue internet *Nineteenth Century Art worldwide*, sorte d'introduction générale aux problématiques posées par la peinture nazaréenne (Gossman, 2003). Intitulé « unwilling Moderns » deux ans avant l'exposition de Francfort, son article tente la synthèse des connaissances historiques et prises de conscience critique depuis les années 1960, alimentée par une connaissance précise de l'histoire allemande des idées. La dernière partie de cet article, consacrée plus spécifiquement à une analyse de quelques œuvres de Franz Pforr, ébauche les contours d'une réflexion plus personnelle sur l'empreinte néo-humaniste qu'il y décèle. Au-delà du lien tissé par le peintre entre la situation politique de l'Allemagne de son temps et le sujet médiéval de tableaux tels que *l'Entrée de Rodolphe de Habsbourg dans la ville de Bâle en 1273* (1809-1810, Francfort, Städtisches Kunstinstitut; fig. 13), dont le sens sous-jacent – l'espoir de voir ressusciter le Saint Empire romain germanique – avait déjà été signalé (Chapaurouge, 1977), Gossman voit plus généralement

13. Franz Pforr, *Entrée de Rodolphe de Habsbourg à Bâle en 1273*, 1809-1810, Francfort, Städtisches Kunstinstitut.

dans le strict ordonnancement des figures isolées les unes des autres, autonomes mais liées dans une action centrale sans ségrégation hiérarchique, l'indice de la quête d'une unité perdue, une volonté de réconciliation entre liberté et autonomie de la partie et unité de l'ensemble, subjectivité et objectivité, réalité et vérité. Il vient de publier le résultat de ses réflexions dans un ouvrage qui tente de montrer à travers le processus d'invention et de transformation d'une image mythique, qui de *Sulamith et Maria* est devenue *Italia et Germania* (1828, Munich, Neue Pinakothek; fig. 14), comment le mouvement nazaréen

14. Johann Friedrich Overbeck, *Italia et Germania*, 1828, Munich, Neue Pinakothek.

fut animé par le désir d'une unité originelle, pré-confessionnelle, quasi pré-historique, pour résoudre le sentiment d'aliénation historique (Goßmann, 2007). L'idée que les Nazaréens auraient été animés par la quête d'une origine non divisée, d'une unité morale et spirituelle totale, avait déjà été avancée en 1929 par Alfred Neumeier, pour qui cette position était un avertissement contre la vision nationaliste de l'art⁸. Très récemment, ce désir de réconciliation, *topos* du romantisme allemand, a été étudié dans le cas de Runge et de Friedrich⁹. Il serait sans doute utile de croiser les réflexions sur les deux branches du romantisme allemand pour en finir avec cette distinction schématique qui a trop longtemps empêché de voir le fonctionnement hiéroglyphique et mystique de la peinture nazaréenne.

L'école de Düsseldorf

Comme les Nazaréens, les peintres de l'école de Düsseldorf ont connu une période de ferveur nationale et de rayonnement international, avant le déclin rapide de leur réputation. L'ouverture de la Düsseldorf Gallery, à New York en 1849, correspondit au sommet de leur gloire (Gachter, 1988; Sitt, 1996; Gerdt, 1999). Ces peintres, issus de l'académie de Düsseldorf ou gravitant tout autour dans des associations artistiques libres, sont difficilement réductibles à un seul terme ou à une seule définition stylistique. Tandis que Peter von Cornelius voulait rétablir la tradition de la fresque au cours de son directorat, son successeur, Wilhelm von Schadow, privilégia la pratique de la peinture de chevalet et l'étude d'après la nature. Ce sont ses élèves qui fondèrent la réputation de l'école, en particulier les peintres d'histoire Carl Friedrich Lessing, Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt, Carl Ferdinand Sohn, Julius Hübner. Leurs tableaux exploraient thèmes bibliques, littérature médiévale, sujets sentimentaux. Mais on comptait également parmi les représentants de la peinture de Düsseldorf des peintres de genre très influents comme Johann Peter Hasenclever, Adolph Schroedter, Wilhelm Joseph Heine, Carl Hübner, ou encore des peintres de paysage réputés comme Johann Wilhelm Schirmer ou Andreas et Oswald Achsenbach.

L'école de Düsseldorf est de fait révélatrice de la vivacité des débats esthétiques et artistiques dans l'Allemagne des années 1830-1840, à un moment où la réflexion sur la peinture d'histoire, ses fonctions, ses devoirs, ses possibilités, était particulièrement intense. La situation politique de la Rhénanie – récemment soumise à la Prusse – démultipliait les questions liées à l'identité nationale alors que l'Allemagne n'existait pas en tant que telle mais se cherchait une unité culturelle. Les interrogations sur le but de l'art, la polarité entre réalisme et idéalisme, le choix des références, l'identité artistique nationale se reflétaient donc de manière particulièrement visible dans les œuvres de ces artistes et dans la réaction enthousiaste ou critique qu'ils suscitèrent. L'idée que l'art allemand se trouvait alors au seuil d'un nouvel épanouissement était partagée par beaucoup d'auteurs qui, comme Wilhelm von Humboldt, considéraient que c'était là l'expression du niveau général de la formation spirituelle de son temps. Dans le camp des *Junghegelianer*, un tableau comme le *Sermon des Hussites* de Lessing (fig. 2) devint vite une icône de la peinture d'histoire moderne, abolissant à leurs yeux l'idéalisme stérile des peintres académiques ou nazaréens pour s'adresser directement au public avec des sujets qui le concernaient. Ce tableau, qui représente une messe hussite organisée en plein air par un moine-guerrier animé par la volonté farouche de résister à l'Église catholique, fait écho aux tensions confessionnelles qui agitaient la Rhénanie prussienne dans ces années-là et qui couvaient dans toute l'Allemagne. Avec son *Assassinat des enfants d'Édouard IV*, Theodor Hildebrandt (1835, Düsseldorf, Kunstmuseum;

fig. 15) s'inscrivait visiblement dans un dialogue avec Paul Delaroche, dont la vogue n'allait cesser de croître outre-rhin. Le rapprochement avec la peinture d'histoire française et belge du moment sembla aux yeux de Jacob Burckhardt une voie salutaire pour le renouvellement de la peinture d'histoire allemande. De fait, le laboratoire artistique de Düsseldorf offrait un spectacle contrasté qui marquait la fin de la hiérarchie des genres et le début d'une critique sociale par les peintres dans des tableaux qui oscillaient entre genre et histoire.

15. Theodor Hilдебbrandt, *L'assassinat des enfants d'Édouard IV d'Angleterre*, 1835, Düsseldorf, Kunstmuseum.

La réflexion marxiste

Passée de mode dès les années 1860, cette peinture actuelle et engagée, divertissante et populaire, fut rapidement étiquetée « *soziale Tendenzmalerei* » et écartée des histoires de l'art, au même titre que la peinture « bourgeoise » et « académique » de Bendemann ou de Sohn. Ce n'est que lors que les directeurs des collections de Düsseldorf, Walter Cohen et Karl Koetschau, avaient tenté de raviver l'intérêt pour la peinture de Düsseldorf dans les années 1920, au moment de l'ouverture du Kunstmuseum de Düsseldorf, par le biais de grandes expositions et d'études d'œuvres publiées dans les fascicules du musée, l'intérêt des chercheurs était resté circonscrit à de rares études ponctuelles. Seul artiste à échapper à ce désintérêt manifeste, le peintre Alfred Rethel était avant tout étudié pour la « modernité » formelle de ses lithographies sur les événements de

1848, malgré la tentative de Koetschau de le replacer dans un contexte plus vaste et plus complexe avec son ouvrage *Alfred Rethels Kunst: vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit* (1929).

C'est à un historien de l'art de la rDa, Wolfgang Hütt, que l'on doit finalement la première et unique monographie sur l'école de Düsseldorf

16. Wilhelm Joseph Heine, *Messe dans la prison*, 1837, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

(Hütt , [1964] 1995), qu'il tira de sa thèse, consacrée aux rapports entre l'art de Düsseldorf et les mouvements démocratiques de la première moitié du xix^e siècle, soutenue en 1957 à Halle. Particulièrement sensible à l'engagement social de certains peintres inscrits dans le réseau de la gauche rhénane avec des penseurs et littérateurs progressistes, socialistes ou communistes – dont Marx et Engels firent partie –, Hütt s'attacha en effet surtout à reconstituer ces liens intellectuels et politiques et à en retrouver la trace dans les œuvres. Il rappela ainsi que le tableau de Wilhelm Joseph Heine, *Messe dans la prison* (1837, Leipzig, Museum der bildenden Künste; fig. 16), acheté par la Kunstverein [société d'art] de Leipzig pour son futur musée, faisait explicitement allusion à la persécution des démocrates, tandis que Carl Hübner dénonçait les privilèges et injustices sociales dans ses *Tisserands silésiens* (1844, Düsseldorf, Kunstmuseum) ou *Le droit de chasse* (1845, Düsseldorf, Kunstmuseum). Peintre central dans sa démonstration, Hasenclever réalisa avec ses *Ouvriers devant le conseil municipal en 1848* (vers 1849, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum; fig. 17) un tableau d'histoire qui fit date en commémorant les revendications des ouvriers, devant le conseil municipal, pour des conditions de travail plus dignes. En reconstituant le contexte de cette production artistique, Hütt rétablit efficacement un état des connaissances jusqu'alors disparate et lacunaire, même si le fait de considérer ces œuvres comme l'expression des désirs et représentations de la bourgeoisie figeait d'une certaine manière le discours des critiques contemporains du xix^e siècle en pérennisant leur dimension politique.

Si on peut reprocher à Hütt d'avoir exagéré certaines interprétations en associant de manière systématique académie et pouvoir et en transformant certaines œuvres en icônes du prolétariat, il faut garder à l'esprit que ses recherches sur la peinture « bourgeoise » devaient aussi lutter contre la prégnance dogmatique de la SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), dont il fut à plusieurs reprises victime. Il devait donc défendre son projet de recherche en soulignant sa dimension critique et sociale, quitte à parfois forcer le trait

17. Johann Peter Hasenclever, *Les ouvriers devant le conseil municipal en 1848*, vers 1849, Düsseldorf, Kunstmuseum.

comme dans son article de 1955 à propos du célèbre tableau de Hasenclever (Hütt , 1955a). Il reste malgré tout celui qui a donné une impulsion décisive à la recherche en remettant en question l'idée d'un art académique et uniforme, tel qu'on le décrivait encore, pour faire apparaître la diversité des formes artistiques ainsi que les différentes ramifications idéologiques et les liens avec la littérature et la pensée politique de l'époque (Hütt : 1955b, 1958).

On trouve dans ce travail les prémisses de cette réflexion de fond sur la dimension sociale de l'art qui allait conduire au renouvellement du débat sur l'autonomie de l'art dans les années 1970¹⁰. L'apport marxiste, entre autres des historiens d'art de la r Da , a contribué à remettre en cause la définition traditionnelle d'un art bourgeois, ainsi que l'idée d'une esthétique de la pure subjectivité, pour mettre en lumière l'engagement social et critique des artistes (Gagel , 1972; r othe , 1972; BeStvater -h a Sendelever , 1979; g ro SSMann , 1985; Soiné , 1990). r éditée deux fois depuis 1964, en 1984 et 1995, la monographie de Hütt reste non seulement une référence en la matière, mais elle témoigne de l'évolution de la réflexion de l'auteur, qui a lui-même modifié et corrigé nombre de ses premières positions. De fait, sa monographie a servi de source et de pierre d'angle pour la plupart des auteurs qui se sont par la suite lancés dans l'étude de cette école, comme récemment William vaughan, qui s'est appuyé sur cet ouvrage pour une grande partie de sa réflexion sur les *Meisterklassen* de Düsseldorf (vaughan , 2000).

Les années 1970

Dans l'Allemagne de l'Ouest, les travaux d'inventaire menés par Irene Markowitz (Markowitz , a ndree , [1967] 1977) au Kunstmuseum de Düsseldorf, dont le fonds est particulièrement riche, ont permis d'offrir une nouvelle accessibilité aux œuvres de cette école : paradoxe révélateur, alors que le rayonnement international de l'école de Düsseldorf et ses liens avec les écoles étrangères étaient au cœur des deux premières expositions (*The Hudson and the Rhine...*, 1976; *Düsseldorf und der Norden*, 1976), les manifestations restèrent étroitement liées au musée de Düsseldorf. En 1979, Wend von Kalnein organisa la première et seule grande exposition consacrée à cette école (*Die Düsseldorfer Malerschule*, 1979) à un moment où les recherches, stimulées par Hütt et alimentées par Markowitz, commençaient à porter leur fruit avec des catalogues raisonnés et des monographies d'artistes jusque-là négligés, comme Carl Friedrich Lessing (Jenderko -Sichel Sch Midt , 1973; Leu Schner , 1982) ou des expositions destinées à rendre visibles ces œuvres longtemps absentes des cimaises (*Lessing...*, 1980). Kalnein insista sur l'importance européenne de l'école de Düsseldorf, sur son rôle de plaque tournante et de lieu de rencontre internationale, creuset de la réflexion artistique bien avant que Munich ne devienne à son tour un centre d'attraction. Conscient de devoir s'attaquer à des préjugés qui dénonçaient dans les œuvres de Düsseldorf le coloris médiocre, les contours trop affirmés, le pathos creux et l'amateurisme petit-bourgeois, il rappela à quel point ils sont historiquement datés, ancrés dans une époque où l'on s'enthousiasmait pour la peinture de plein air, où les paysages devaient être atmosphère et où l'expressivité de la couleur était devenue le critère dominant pour juger de la valeur des œuvres. Kalnein plaida donc pour que ce jugement historiquement ancré soit lui-même révisé afin de permettre une redécouverte et réappréciation des œuvres de Düsseldorf.

très clairement, le catalogue de l'exposition de 1979 (*Die Düsseldorfer Malerschule*, 1979) offre l'instantané d'un moment particulièrement fertile de la recherche sur cette école : vera Leuschner et Ingrid Jenderko-Sichelschmidt tiraient ainsi des synthèses sur Lessing

et sur la peinture d'histoire à Düsseldorf de leurs récents travaux sur le peintre, tandis que Hanna Gagel revenait sur l'ancrage des peintres de Düsseldorf dans le contexte politique du *Vormärz* (période qui précède les événements politiques de mars 1848). Mais le catalogue réunit aussi des auteurs qui travaillaient alors sur d'autres aspects de l'art allemand de l'époque, soulignant ainsi l'importance de considérer ensemble les manifestations artistiques allemandes : Frank Büttner se pencha sur la période où Cornelius était à la tête de l'académie et Helmut Börsch-Supan, spécialiste de l'école berlinoise, sur les débuts de Wilhelm von Schadow à Berlin et sa singulière position parmi les Nazaréens. De même, alors que l'école de Düsseldorf et le mouvement nazaréen n'ont aujourd'hui encore pas suffisamment fait l'objet d'une étude commune, on trouve dans ce catalogue des textes qui évoquent le « nazaréen tardif » de toute une génération d'élèves de Cornelius, engagés dans des projets de fresques à Remagen, Stolzenfels ou dans le château d'Heltorf. La présentation générale un peu laborieuse de l'école tentée par Ekkehard Mai – qui, devenu par la suite l'un des spécialistes de la peinture d'histoire allemande et des institutions officielles, réfléchira aux enjeux institutionnels de l'école de Düsseldorf et aux questions de l'humour dans ses peintures de genre (Mai : 1984, 2007) –, témoigne de la difficulté de la tâche, tant l'objet reste difficilement saisissable. De fait, le catalogue traduit le caractère polymorphe de cette école par des textes qui oscillent sans cesse entre études de cas et esquisses de synthèse.

L'examen du discours critique

La réception de l'exposition par la presse de l'époque trahit la difficulté que soulevait alors une telle manifestation, à l'instar de l'exposition des Nazaréens. La question de la qualité des œuvres, sur laquelle les critiques et les historiens d'art continuaient d'achopper, tout en reproduisant la plupart du temps des discours hérités de leurs prédécesseurs du XIX^e siècle, était loin d'être réglée, malgré les vœux formulés par Wend von Kalnein. Un pas important fut néanmoins franchi avec le travail d'Elke von Radziwsky, qui s'attachait justement à la question de la construction du concept d'une école de Düsseldorf par la critique de l'époque (Radziwsky, 1983). En étudiant les sources contemporaines aux artistes, l'auteur – en réponse à Hütt dont elle jugeait l'interprétation trop orientée – en vint à la conclusion que le succès, voire la vogue de l'école de Düsseldorf, fut fabriqué de toutes pièces par la critique, qui utilisa les œuvres comme cheval de bataille pour des idées politiques. Outre le fait que la critique d'art et ses figures majeures, comme Jacob Burckhardt et Friedrich Theodor Vischer, ressurgirent alors d'une manière massive dans la réflexion des historiens de l'art (Schlink, 1982 ; Pochat, 1983 ; Börsch-Supan, 1985), on trouve dans cette thèse l'écho du débat particulièrement vif dans les années 1980 sur l'imbrication entre médias et marché dans la « fabrication » des artistes contemporains. Révélateur des stratégies médiatiques à l'œuvre dès la première moitié du XIX^e siècle, ce travail a aussi su démontrer le lien entre esthétique et politique dans une controverse qui dépassait clairement les limites de la seule appréciation stylistique. Mais l'effet collatéral de cette étude fut aussi de reléguer un peu plus l'analyse des œuvres au second plan, barricadant leur accès derrière des textes tout en minimisant leur intérêt purement artistique.

On observe une démarche semblable dans l'une des premières thèses consacrées à Wilhelm von Schadow, le directeur ambivalent de l'académie de Düsseldorf, nazaréen non dogmatique, longtemps jugé meilleur pédagogue que peintre, ce qui signifiait une négation pure et simple de son talent (Tucholski, 1984). Plutôt que de s'atteler à la tâche *a priori* rébarbative

de l'analyse de ses œuvres, peintures religieuses, allégories chargées ou portraits sympathiques, Barbara Camilla Tucholski préféra analyser son œuvre à travers ses textes théoriques, dont elle exagéra du coup la qualité philosophique. Dans une tout autre démarche, Martina Gödecke-Behnke tentait une approche féministe du portrait bourgeois féminin dans lequel la grille de lecture encore largement marquée par l'héritage des discours critiques néo-hégéliens primait une fois de plus sur les œuvres elles-mêmes (Gödecke-Behnke, 1983). Malgré tout, ces travaux furent décisifs pour une réappropriation du sujet par la recherche en s'attaquant aux préjugés qui déniaient à ces œuvres le droit même d'être présentées au public.

Monographies et corpus

C'est sur les acquis des travaux plus généraux sur la peinture d'histoire ou la peinture allemande du ^{xix}^e siècle et la publication d'archives et de textes sources (*Schadow...*, 1992; a Schen-Born, 1998) que les chercheurs ont pu s'appuyer au cours des décennies 1990 et 2000 pour produire des études sur des peintres-clés comme Hübner, Schadow, Lessing, Bendemann, dans lesquels la question des canons artistiques a cédé la place à une étude sérieuse et dépassionnée des œuvres et de leur fonctionnement visuel (MonSchau-SchMittMann, 1993; Grewe, 1998; Sitt, 2000; Krey, 2003). Pour Guido Krey, il ne s'agit pas de réhabiliter Eduard Bendemann comme un grand artiste, mais de comprendre comment ce peintre de la première génération des élèves de Schadow a pu jouer un rôle central dans la vie artistique des années 1830, quand des critiques comme Adolph Schöll s'enthousiasmaient de le voir ouvrir de « nouvelles portes dans l'histoire » (*Kunstblatt*, 1835, 35, p. 137). Krey s'attache ainsi à relire – selon un schéma un peu austère – quatre de ses œuvres majeures, dont *Prisonniers juifs à Babylone* (1832, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum; fig. 18) et *Jérémie sur les ruines de Jérusalem* (1835-1836, non localisé), pour retracer comment elles ont pu donner lieu à des lectures aussi antithétiques que celles d'Anton Fahne et de Hermann Püttmann, le premier considérant ces œuvres comme trop éloignées de la réalité, le second comme des commentaires critiques à l'émancipation contemporaine des juifs. Krey s'intéresse particulièrement au sens de ce « judaïsme » qui fut très tôt attaqué par des traits antisémites. Mais il tente avant tout de montrer comment le discours critique a forgé notre regard sur ces tableaux en les transformant en pures toiles académiques et en témoignages d'une Allemagne sentimentale et résignée, une lecture fort éloignée de leur sens critique d'origine. L'ambivalence que recèlent ces œuvres se reflète dans les titres donnés aux

expositions monographiques récentes, qui évoquent un Lessing « romantique et rebelle » (*Lessing...*, 2000) ou un Hasenclever oscillant entre « Biedermeier et révolution » (*Hasenclever...*, 2003). Entre confort bourgeois et engagement social, anecdote amusante et subversion politique, elles échappent au discours unilatéral et aux simplifications idéologiques, ce dont les catalogues rendent bien compte.

18. eduard Bendemann, *Prisonniers juifs à Babylone*, 1832, c ologne, Wallraf-Richartz-Museum.

Entrepris par le musée de Düsseldorf et la galerie Paffrath, le *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule* témoigne aujourd'hui de l'avancée des connaissances avec des notices sur près de deux mille artistes (Sitt, 1997-1998). Si les travaux de Hütt et des auteurs mentionnés plus haut sont passés sous silence dans l'introduction de Martina Sitt, directrice de publication et conservatrice du musée, les entrées révèlent plus équitablement la richesse et les faiblesses de la bibliographie. Confiées à des spécialistes comme Mai, Grewe ou Krey, les notices et les références de sources et d'ouvrages critiques sont d'une rigueur scientifique exemplaire. Parallèlement à ce projet de grande envergure, Sitt a profité des travaux de réaménagement du musée pour organiser une série de rétrospectives thématiques sur l'école de Düsseldorf. Présentant des œuvres, en grande partie issues du fonds de la collection, qui n'avaient plus guère été montrées depuis les années 1970, elle choisit de les exposer par genre pour mettre en avant des problématiques liées respectivement à la pratique du paysage, de la peinture de genre ou de la peinture d'histoire (*Angesichts der Natur...*, 1995; *Angesichts des Alltäglichen...*, 1996; *Angesichts der Ereignisse...*, 1999) ou encore à l'identification d'une communauté artistique spécifiquement attachée à Düsseldorf (*Die « Düsseldorf Compagnie »...*, 2000). Malgré ces efforts, la présence des peintres de l'école de Düsseldorf dans la réflexion plus générale sur l'art allemand, voire européen du XIX^e siècle, ne semble pas acquise. Peut-être parce qu'une nouvelle monographie synthétisant les apports des trente dernières années fait encore défaut.

La réhabilitation parallèle du mouvement nazaréen et de l'école de Düsseldorf éclaire la dimension historique et idéologique de la discipline, mais aussi les difficultés spécifiques liées à la reconstruction de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. La polarisation politique des chercheurs a longtemps affecté la connaissance réelle que l'on pouvait avoir des peintres de cette période, les positions « progressistes » ou « conservatrices » étant appliquées machinalement sur les artistes et la lecture de leurs œuvres. L'argument de la modernité, qui a servi aux commissaires de l'exposition de 2005 pour justifier leur démarche, doit sans doute être soumis à une réflexion plus globale et ne pas être utilisé pour réhabiliter les uns aux dépens des autres. Si l'actualité d'antan de l'école de Düsseldorf est ainsi jugée aujourd'hui par certains auteurs comme un symptôme de leur non-modernité (Goßmann, 2003), il faut repenser ces critères dans une réflexion épistémologique qui dépasse le seul cadre allemand. Le recours systématique aux jugements de l'époque a certes apporté des lumières sur l'histoire du goût, mais a trop souvent modelé notre discours et notre rapport aux œuvres. Entre la nécessité de se défaire d'une vision progressiste et moderniste de l'histoire de l'art, de se libérer de l'héritage parfois encombrant de Hegel et du discours critique qu'il a généré, sans sombrer dans la platitude postmoderne qui assimile tout et son contraire, le discours doit trouver son équilibre.

C'est précisément l'enjeu des deux ouvrages à paraître de Cordula Grewe, *The Iconography of Belief: Christian Revival and Social Utopia in Nazarene Art* et *Painting Religion: Art and the Sacred Imaginary in German Romanticism*. À près plusieurs articles où elle posait les jalons de sa réflexion (Grewe : 1997, 1998, 1999, 2000a, 2000b, 2002, 2004, 2005a, 2005b, 2006, 2007a, 2007b), l'auteur y retrace toute la complexité du projet nazaréen d'un nouvel art religieux dans une démarche historiciste, en éludant les écueils d'une historiographie éculée comme la périodisation habituelle des romantismes allemands ou encore la division du mouvement nazaréen en un premier temps inventif et subversif et un second temps stérile et académique. En s'intéressant vraiment aux antagonismes religieux qui divisaient la société allemande, elle montre que la conversion au catholicisme était bien plus qu'une simple at-

titude romantique. Le passage d'un « supernaturalisme naturel » à des positions religieuses plus orthodoxes soulève des questions doctrinales qui fragmentent l'unité « romantique » et reflètent les polémiques qui divisaient l'Allemagne de l'époque.

La dimension politique de ces débats est évidente et se retrouve dans la critique artistique de l'époque, comme quand vischer déclarait anachronique cette résurrection du cadavre de la religion. L'orientation littéraire du mouvement nazaréen, dont les membres puisèrent dans les textes religieux et philosophiques anciens et contemporains, se traduit visuellement par un difficile équilibre entre discours théologique complexe et expression d'une simplicité enfantine. De fait, la diversité des nazarénismes, entre « idéalisme radical » et « idéalisme naturaliste », « pré-raphaélisme poétique » et « fantastique sentimental », apparaît pour une fois dans sa globalité, permettant de mieux comprendre que la modernité anti-moderne des Nazaréens et la réponse pro-moderne des peintres de Düsseldorf évoqués plus haut furent les facettes d'un même effort pour donner une expression adéquate à des objectifs entièrement nouveaux : refonder un langage artistique religieux dans un monde dont la foi n'est plus le ressort intellectuel, inventer une peinture correspondant aux exigences morales et politiques du jour.

À un moment où des manifestations comme *Religion Macht Kunst* en 2005 ou *Traces du Sacré* en 2008 au Centre Georges-Pompidou dénotent une certaine confusion des propos sacrés, religieux ou mystiques, excluant complètement la dimension sociale et politique de ces notions, on ne peut que saluer l'effort de clarification – difficile et passionnant – proposé par des chercheurs comme Cordula Grewe et Michael Himann. Il ne s'agit enfin plus de renvoyer dos à dos bonne et mauvaise peinture, mais de comprendre ensemble ces manifestations d'un romantisme pluriel.

Notes

1. Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst: Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Munich/Berlin, 2007.

2. Herbert von Einem, « Der katholische Weg der Romantik », dans *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840*, Munich, 1978, p. 102-163, 202-210. Cette vision de la dualité du romantisme allemand est déjà évoquée chez Eberlein, auquel Einem s'était pourtant opposé plusieurs décennies plus tôt à propos de Friedrich : Kurt Karl Eberlein, *C. D. Friedrich, Lieber und Goethe*, Berlin, 1928, p. 12 et 30 : « Vor allem muss immer wieder betont werden, dass Romantikerschule und Nazarenerschule scharf zu trennen sind, dass die eine den Nordstämmen, dem Ich, der Symbolik, der Landschaft, der Farbe zugeschworen, dass die andere den Altstämmen, dem Du, dem Christentum, der Historie und der

Liturgie, der Vergangenheit wie der Linie verpflichtet ist. [...] Die protestantisch-mystische Landschaftskunst der Romantik hat keine Gemeinschaft mit der katholischen Nazarenerkunst ». Cité par Hartmut Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg, 2002, p. 116-117.

3. Jean Lazard, *Ingres et l'Ingrisme*, Paris, 1950, p. 131.

4. Klaus Gallwitz, « Die Künste in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts zeigen Symptome der Privatisierung und Regression, Romantizismen also, die den historischen Romantikern wie von selbst neue Aufmerksamkeit zuführen », dans *Die Nazarener*, 1977, p. 9.

5. Karl Koetschau, *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit; zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums-Ausstellung Düsseldorf 1925 der Jahrtausendfeier der Rheinlande*, (Schriften des Städtischen Kunstmuseums Düsseldorf, 1), Düsseldorf, 1926, p. 9.

6. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichte des*

19. Jahrhunderts: akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Vorlesung, 1. Aufl., 1994, p. 38 [manuscrit, 1911].

7. David Bearman, Jennifer Grant éd., *Museums and the Web 2004 : Proceedings*, Toronto, 2004 ; version électronique : <http://www.archimuse.com/mw2004/papers/alexander/alexander.html>.

8. Alfred Neumeyer, « Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom », dans Wilhelm Waetzoldt éd., *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 50, 1929, p. 64.

9. Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de Philipp Otto Runge et de Caspar David Friedrich*, Rennes, 2008.

10. voir entre autres Berthold Hinz, « Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs », dans *Autonomie der Kunst: zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, (Edition Suhrkamp, 592), Frankfurt, 1974, p. 173-198.

Bibliographie

- andrews, 1964 : Keith andrews, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, 1964.
- *Angesichts der Ereignisse...*, 1999 : *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums*, Martina Sitt éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1999), Düsseldorf, 1999.
- *Angesichts der Natur...*, 1995 : *Angesichts der Natur: Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850. Aus dem Bestand des Kunstmuseums*, Martina Sitt éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1995), Cologne, 1995.
- *Angesichts des Alltäglichen...*, 1996 : *Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums*, Martina Sitt, Ute Rickle-Immel éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1996-1997), Düsseldorf, 1996.
- aschenborn, 1998 : Wulf aschenborn, *Eduard Bendemann (1811-1889): das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859-1867*, Cologne, 1998.
- Bachleitner, 1976 : Rudolf Bachleitner, *Die Nazarener*, Munich, 1976.
- Benedetti, 1982 : Maria Teresa Benedetti, « Nazareni e Preraffaelliti: un Nodo della Cultura del XIX Siglo », dans *Bollettino d'Arte*, 1982, 67, p. 121-142.
- Bestvater-Hasenclever, 1979 : Hanna Bestvater-Hasenclever, *Johann Peter Hasenclever, ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier*, Recklinghausen, 1979.
- Bielmeier, 1983 : Stefanie Bielmeier, *Gemalte Kunstgeschichte: zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek*, (Miscellanea Bavarica Monacensia, 106), Munich, 1983.
- Börsch-Supan, 1985 : Helmut Börsch Supan, « Zur urteilsgeschichte der Düsseldorfer Malerschule: Eduard Bendemanns Gemälde *Trauernde Juden* », dans Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann éd., *Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr*, (Beiträge zur Landesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, 4), Wuppertal, 1985, p. 219-226.
- Brown, 1994 : Shirley Ann Brown, « The influence of German religious stained glass in Canada 1880-1941 », dans *RACAR*, 1994, 21/1-2, p. 21-31.
- Büttner, 1979a : Frank Büttner, « Die

- klugen und törichtchen Jungfrauen im 19. Jahrhundert - Zur religiösen Bildkunst der Nazarener », dans *Städel-Jahrbuch*, 1979, 7, p. 207-230.
- Büttner, 1979b : Frank Büttner, « Les ébauches et les études des fresques des Nazaréens à la 'Casa Bartholdy' », dans *Revue de l'Art*, 1979, 45, p. 21-30.
- Büttner, 1980 : Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Wiesbaden, vol. 1, 1980; vol. 2, 1999; vol. 3, à paraître.
- Büttner, 1983 : Frank Büttner, « Der Streit um die Neudeutsche religiös-patriotische Kunst », dans *Aurora*, 1983, 43, p. 55-76.
- Büttner, 1988 : Frank Büttner, « Die Kunst, die Künstler und die Mäzene: die Dekorationen zum römischen Künstlerfest von 1818 », dans Ulrich Bischoff éd., *Romantik und Gegenwart: Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, Cologne, 1988, p. 19-32.
- Büttner, 1991 : Frank Büttner, « Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1991, 52, p. 237-261.
- Büttner, 1993 : Frank Büttner, « unzeitgemäße Größe: die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik », dans *Das Münster*, 1993, 46, p. 293-304.
- Caffort, 1983 : Michel Caffort, « De la séduction nazaréenne, ou Note sur Ingres et Signol (Rome, 1835) », dans *Bulletin du Musée Ingres*, 1983, 51-52, p. 53-73.
- Caffort, 1986 : Michel Caffort, « un Français 'nazaréen': Émile Signol », dans *Revue de l'art*, 1986, 74, p. 47-54.
- Caffort, 2007 : Michel Caffort, « Faire croire: l'exemple des Nazaréens lyonnais », dans *Le temps de la peinture: Lyon 1800-1914*, Sylvie Ramond, Gérard Bruyère, Léna Widerkehr éd., (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2007), Lyon, 2007, p. 58-69.
- Chapeaurouge, 1977 : Donat de Chapeaurouge, « Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1977, 31, p. 115-142.
- Chiarini, Hinderer, 2006 : Paolo Chiarini, Walter Hinderer éd., *Rom, Europa:*

- Treffpunkt der Kulturen, 1780-1820*, (Stiftung für Romantikforschung, 36), (colloque, Rome, 2002), Würzburg, 2006.
- de Fontbona, 1990 : Francesco De Fontbona, « Accademie e nazareni », dans Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna éd., *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso internazionale di alta cultura*, Rome, 1990, p. 733-755.
- Die « Düsseldorfer Compagnie »..., 2000 : *Die « Düsseldorfer Compagnie » in Rom 1830-1860. Goethe, Boerner und Künstler ihrer Zeit*, Martina Sitt, Ursula Bongaerts-Schomer éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1999/Rome, Casa di Goethe/New York, Dahesh Museum/Bremerhaven, Kunstverein, 2000), Rome, 2000; trad. ital.: Rome, 2000; trad. angl.: New York, 2000.
- Die Düsseldorfer Malerschule, 1979 : *Die Düsseldorfer Malerschule*, Wend Kalnein éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum/Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 1979), Düsseldorf, 1979.
- Die Götter Griechenlands..., 2004 : *Die Götter Griechenlands: Peter Cornelius (1783-1867). Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin*, Durs Grünbein éd., (cat. expo., Munich, Haus der Kunst, 2004-2005/Berlin, Alte Nationalgalerie, 2005), Berlin, 2004.
- Die Nazarener, 1977 : *Die Nazarener*, Klaus Gallwitz éd., (cat. expo., Frankfurt, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, 1977), Frankfurt, 1977.
- Die Nazarener in Österreich..., 1979 : *Die Nazarener in Österreich: 1809-1939; Zeichnungen und Druckgrafik*, Christa Steinle, Gertrude Fink éd., (cat. expo., Graz, Landesmuseum Joanneum, 1979), Graz, 1979.
- Die Nazarener in Rom..., 1981 : *Die Nazarener in Rom: ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, Klaus Gallwitz éd., (cat. expo., Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 1981), Munich, 1981; éd. ital.: *I Nazareni a Roma*, Gianna Piantoni, Stefano Susio éd., Rome, 1981.
- Dorra, 1973 : Henri Dorra, « Influence des gravures néerlandaises et flamandes sur l'art des Nazaréens », dans *Nouvelles de l'estampe*, 1973, 11, p. 3-6.
- Dorra, 1975 : Henri Dorra, « Montalembert, Orsel, les Nazaréens et 'l'art abstrait' », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1975, Lxxxv, p. 137-146.
- Dorra, 1977 : Henri Dorra, « Die

französischen 'Nazarener' » dans, *Die Nazarener*, 1977, p. 337-355.

– dorra, 1988 : Henri Dorra, « Nazarene symbolism and the emblem books », dans *Emblematica: an Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 1988, 3, p. 283-312.

– Düsseldorf und der Norden, 1976 : *Düsseldorf und der Norden*, Jan askeland, Wend von Kalnein éd., (cat. expo., Bergen, Billedgalleri, 1975/Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976), Düsseldorf, 1976.

– « Ein Land der Verheissung »..., 2000 : « Ein Land der Verheissung ». Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia valter éd., (cat. expo., Munich, Haus der Kunst, 2000/Dresde, albertinum, 2000-2001), Cologne, 2000.

– eisler, 1999 : Colin Eisler, « thorvaldsen's pioneering primitives and the cult of St. Luke », dans Ornella Francisci Osti éd., *Mosaics of friendship: studies in art and history for Eve Borsook*, Florence, 1999, p. 255-266.

– Enderlein, zcho Melidse, 2006 : Lorenz Enderlein, Nino Maria Zchomelidse, *Fictions of Isolation: Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, rome, 2006.

– Ettlinger, 1970 : Leopold David Ettlinger, « Nazarener und Praeraffaeliten », dans *Festschrift für Gert Von Der Osten*, Cologne, 1970, p. 205-220.

– fastert, 1996 : Sabine Fastert, *Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck: ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit*, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 68), Munich, 1996.

– fastert, 2000a : Sabine Fastert, *Die Entdeckung des Mittelalters: Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, (Kunstwissenschaftliche Studien, 86), Munich, 2000.

– fastert, 2000b : Sabine Fastert, « Ein Muster an Kraft und Ergebnisheit, der Frömmigkeit und der tugend. Zur rezeption rudolfs von Habsburg in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts », dans *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 2000, 27, p. 79-94.

– fastert, 2001 : Sabine Fastert, « Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 2001, 52, p. 159-184.

– fastert, 2003 : Sabine Fastert, « rome, lieu de rencontre: la réception de l'art

nazaréen en France », dans uwe Fleckner, thomas W. Gaechtgens éd., *De Grünewald à Menzel: l'image de l'art allemand en France au xix^e siècle*, (Passages - Passagen, 6), (colloque, Paris, 2000), Paris, 2003, p. 373-403.

– fastert, 2006 : Sabine Fastert, « 'Wenn man nur nicht so beständig von Besuchern belästigt wäre!': die Nazarener in rome », dans Chiarini, hinderer, 2006, p. 381-400.

– fehlmann, 2005 : Marc Fehlmann, « 'Il migliore di tutti!': zur Overbeck-rezeption adolf von Stürlers », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 2005, 2/62, p. 73-90.

– Flatz..., 2000 : Gebhard Flatz und Nazarener in Vorarlberg, Helmut Swozilek éd., (cat. expo., Bregenz, voralberger Landesmuseum, 2000), Bregenz, 2000.

– Fohr..., 1995a : Carl Philipp Fohr: *Romantik-Landschaft und Historie: Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Gemälde aus Privatbesitz*, Peter Märker éd., (cat. expo., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1995-1996/Munich, Haus der Kunst, 1997), Heidelberg/Darmstadt, 1995.

– Fohr..., 1995b : Carl Philipp Fohr und seine Künstlerfreunde in Rom: zum 200. Geburtstag des Heidelberger Künstlers, ulrike andersson, annette Frese éd., (cat. expo., Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 1995), Heidelberg, 1995.

– frank, 2000 : Mitchell Benjamin Frank, « The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius », dans Laura Morowitz, William vaughan éd., *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, aldershot/Burlington, 2000, p. 48-66.

– frank, 2001 : Mitchell Benjamin Frank, *German romantic painting redefined: Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, aldershot/Burlington, 2001.

– frank, 2002 : Mitchell Benjamin Frank, « 'Castrated raphael': Friedrich Overbeck and allegory », dans *Word & image*, 2002, 18, p. 87-98.

– frank, 2006 : Mitchell Benjamin Frank, « Ingres and the Nazarenes: a Historiographical Study », dans Enderlein, zcho Melidse, 2006, p. 67-79.

– gaechtgens, 1988 : Barbara Gaechtgens, « amerikanische Künstler und die Düsseldorfer Malerschule », dans *Bilder aus der Neuen Welt: amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, thomas W. Gaechtgens éd., (cat. expo.,

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz/Schloß Charlottenburg, 1988-1989/Zürich, Kunsthaus, 1989), Munich, 1988, p. 70-79.

– gägel, 1972 : Hanna Gägel, « Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830-1850 », dans *Kunst der bürgerlichen...*, 1972, p. 119-133.

– geisMeier, 1967 : Willi Geismeier, « Die Nazarener-Fresken der 'Casa Bartholdy' », dans *Forschungen und Berichte-Staatliche Museen zu Berlin*, 1967, 9, p. 45-53.

– gerdt's, 1999 : William H. Gerdt's, « 'Good tidings to the lovers of the Beautiful': New York's Düsseldorf Gallery, 1849-1862, dans *American Art Journal*, 1999, 30/1-2, p. 50-81.

– gödecke-Behnke, 1983 : Martina Gödecke-Behnke, *Das bürgerliche Frauenporträt der Düsseldorfer Malerschule im Zeitraum von 1820-1848: eine kunstgeschichtliche und kulturhistorische Betrachtung anhand von zehn Beispielen*, Saint-augustin, 1983.

– görner, 1975 : ulrike Görner, « Michelangelo-rezeption in der romantik, dargestellt an Peter Cornelius' 'Jüngstem Gericht' von 1840 », dans *Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe*, Berlin, 1975, p. 49-58.

– gossman, 2003 : Lionel Gossman, « unwilling Moderns: the Nazarene Painters of the Nineteenth Century », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2003, 3-2; article en ligne: http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_03/articles/goss.html.

– gossman, 2007 : Lionel Gossman, *The Making of a Romantic Icon: the Religious Context of Friedrich Overbeck's Italia und Germania*, (Transactions of the American Philosophical Society, 97/5), Philadelphia, 2007.

– grassl, 1986 : Hans Grassl, « Die Fresken von Peter Cornelius für die Glyptothek und die alte Pinakothek: ein ungeschriebenes Kapitel der Münchner romantik », dans « Vorwärts, vorwärts sollst du schauen... »: *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, Johannes Erichsen, Michael Henker, Evamaria Brockhoff éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1986), Munich, 1986, p. 441-454.

– grewe, 1997 : Cordula Grewe, « 'Schöne, würdige Heiligenbilder schaffen und den Zopfgeschmack in dieser region total verdrängen': zu den Heiligendarstellungen

Wilhelm von Schadow», dans *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1997, p. 11-26.

– grewe, 1998 : Cordula Grewe, *Wilhelm von Schadow (1788-1862). Monographie und Catalogue Raisonné*, vol. 1, *Religieuse Malerei*; vol. 2, *Porträtmalerei*, Fribourg, 1998.

– grewe, 1999 : Cordula Grewe, « Die Klugen und t örichten Jungfrauen: Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842 », dans *Pantheon*, 1999, 57, p. 127-150.

– grewe, 2000a : Cordula Grewe, « Historie ohne Handlung: zur transzendierung von Zeitlichkeit und Geschichte », dans Götz Pochat éd., *Kunst-Geschichte: zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, (*Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 27), Graz, 2000, p. 61-78.

– grewe, 2000b : Cordula Grewe, « the invention of the secular devotional picture », dans *Word & image*, 2000, 16, p. 45-57.

– grewe, 2002 : Cordula Grewe, « Mignon als allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik », dans *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg, 2002, p. 307-343.

– grewe, 2004 : Cordula Grewe, « Beyond Hegel's end of art: Schadow's 'Mignon' and the religious project of late r omanticism », dans *Modern intellectual history*, 2004, 1/2, p. 185-217.

– grewe, 2005a : Cordula Grewe, « Objektivisierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk », dans *Religion Macht Kunst...*, 2005, p. 77-99.

– grewe, 2005b : Cordula Grewe, « re-enchancement as artistic practice: strategies of emulation in German r omantic art and theory », dans *New German critique*, 2005, 94, p. 36-72.

– grewe, 2006 : Cordula Grewe, « *Italia und Germania*: zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener », dans *chiarini, hinderer*, 2006, p. 401-425.

– grewe, 2007a : Cordula Grewe, « Historicism and the symbolic imagination in Nazarene art », dans *The Art Bulletin*, 2007, Lxxxix/1, p. 82-107.

– grewe, 2007b : Cordula Grewe, « Portrait of the artist as an arabesque: r omantic Form and Social Practice in Wilhelm von Schadow's the Modern vasari », dans

Intellectual History Review, 2007, 17/2, p. 99-134.

– grossmann, 1985 : Joachim Großmann, *Die Düsseldorfer Malerschule im Vormärz und in der Revolution von 1848/49. Eine Studie zum Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Politik*, Essen, 1985.

– grunewald, 1987 : Marie-antooinette Grunewald, « Paul Chenavard et les Nazaréens allemands (1827-1838) », dans *Bulletin du Musée Ingres*, 1987, 57-58, p. 47-70.

– Hasenclever..., 2003 : Johann Peter Hasenclever (1810-1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, Stefan Geppert, Dirk Soechting éd. (cat. expo., Schloß Burg an der Wupper, Bergisches Museum, 2003), Mayence, 2003.

– heise, 1999 : Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck: Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Cologne, 1999.

– hinz, 1979 : Berthold Hinz, « Der triumph der religion in den Künsten: Overbecks 'Werk und Wort' im Widerspruch seiner Zeit », dans *Städel-Jahrbuch*, 1979, 7, p. 149-170.

– howitt, [1886] 1971 : Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck, Sein Leben und sein Schaffen, Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses*, Berne, 1971 [Fribourg-en-Brigau, 1886].

– hütt, 1955a : Wolfgang Hütt, « Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung des vormärzlichen Deutschlands », dans *Bildende Kunst*, 1955, p. 209-215.

– Hütt, 1955b : Wolfgang Hütt, « Die Beziehungen zwischen Wolfgang Müller von Königswinter und der Düsseldorfer Kunst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts », dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 1955, 4/6, p. 831-846.

– Hütt, 1958 : Wolfgang Hütt, « Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 1958, 7, p. 383-403.

– hütt, [1964] 1995 : Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule: 1819-1869*, Leipzig, 1995 [1964].

– Jauslin, 1989 : Manfred Jauslin, *Die gescheiterte Kulturrevolution. Perspektiven religiös-romantischer Kunstbewegung vor der Folie der*

Avantgarde, (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 32), Munich, 1989.

– Jenderko-Sichelschmidt, 1973 : Ingrid Jenderko-Sichelschmidt, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings*, Cologne, 1973.

– Jensen, 1963 : Jens Christian Jensen, *Friedrich Overbeck. Die Werke im Behnhaus*, (*Lübecker Museumshefte*, 4), Lübeck, 1963.

– Jensen, 1966 : Jens Christian Jensen, « I Nazareni, das Wort, der Stil », dans *Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Konrad Kaiser éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1966), Schweinfurt, 1966, p. 46-52.

– Jensen, 1967 : Jens Christian Jensen, « Nazarenische Landschaftsauffassung und der frühe r ealismus. versuch einer abgrenzung », dans *Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Konrad Kaiser éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), Schweinfurt, 1967, p. 124-131.

– Jensen, 2001 : Jens Christian Jensen, « Bemerkungen zum Gruppenbild der deutschen Künstler im Café Greco in r om von Carl Philipp Fohr », dans *St uffmann, Busch*, 2001, p. 146-159.

– Klassizisten-Nazarener..., 1982 : *Klassizisten-Nazarener: Kunst im Oberland 1800-1850*, Gert ammann éd. (cat. expo., Landeck, Schloßmuseum/Innsbruck, tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1982), Innsbruck, 1982.

– kremPel, 2004 : León Krepel, a nthea Niklaus éd., *Cornelius, Prometheus, der Vordenker. Symposium Haus der Kunst; Beiträge*, (colloque, Munich, 2004), Munich, 2004.

– krenzlin, 1979a : ulrike Krenzlin, *Nazarenische Kunst*, Berlin, 1979; thèse d'habilitation non publiée.

– krenzlin, 1979b : ulrike Krenzlin, « Zu einigen Problemen der nazarenischen Kunst », dans *Städel-Jahrbuch*, 7, 1979, p. 231-250.

– krey, 2003 : Guido Krey, *Gefühl und Geschichte: Eduard Bendemann (1811-1889); eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule*, Weimar, 2003.

– *Kunst der bürgerlichen...*, 1972 : *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*, Marlies Lang-Schilling éd., (cat. expo., Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1972), Berlin, 1972.

– *Künstlerleben in Rom...*, 1991 : *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844):*

der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, ursula Peters, Wolfgang Pülhorn éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1991-1992/Schleswig, Holsteinisches Landesmuseum, 1992), Nuremberg, 1991.

– laroche, 1991 : Ginette Laroche, « Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien : l'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective », dans *Journal of Canadian art history*, 1991, 14/2, p. 6-27.

– Lessing..., 1980 : *Carl Friedrich Lessing 1808-1880: Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio*, vera Leuschner, r udolf t heilmann éd., (cat. expo., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1980), Karlsruhe, 1980.

– Lessing..., 2000 : Martina Sitt, *Carl Friedrich Lessing, Romantiker und Rebell*, Martina Sitt éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum/Oldenburger Landesmuseum, 2000), Brême, 2000.

– leuschner, 1982 : vera Leuschner, *Carl Friedrich Lessing: 1808-1880; die Handzeichnungen*, Cologne, 1982.

– lottes, 1983 : Wolfgang Lottes, « Nazarener und Präraffaeliten: zwei Künstlerbünde in den deutsch-englischen Kunstbeziehungen des 19. Jahrhunderts », dans a dolf Matthias Birke, Kurt Kluxen éd. *Viktorianisches England in deutscher Perspektive*, (Prinz-Albert-Studien, 1), Munich, 1983, p. 109-132.

– Macé de Lépinay, 2002 : François Macé de Lépinay, « un 'nazaréen français' : Savinien Petit (1815-1878) », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2002, p. 229-259.

– Mai, 1984 : Ekkehard Mai, « Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Cornelius, Schadow und die Folgen », dans Gerhard Kurz éd., *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*, Düsseldorf, 1984, p. 197-237.

– Mai, 2007 : Ekkehard Mai, « Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: das r ührend-Komische bei den Düsseldorfern », dans Kanz r oland éd., *Das Komische in der Kunst*, Cologne, 2007, p. 138-160.

– Märker, 1979 : Peter Märker, « 'Selig sind die nicht sehen und doch glauben' – zurnazarenischenLandschaftsauffassung Ferdinand Oliviers », dans *Städel-Jahrbuch*, 1979, 7, p. 187-206.

– Markowitz, andree, [1967] 1977 : Irene

Markowitz, r olf andree, *Die Düsseldorfer Malerschule*, (Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, 4), Düsseldorf, 1977 [1967].

– McVaugh, 1982 : r obert Eastburn McVaugh, *The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome: 1816-1817*, Princeton, 1982.

– Metken, 1977a : Günter Metken, « Ein nationaler Stil? England und das nazarenische Beispiel », dans *Die Nazarener*, 1977, p. 355-365.

– Metken, 1977b : Sigrid Metken, « Nazarener und 'nazarenisch' » – Popularisierung und trivialisierung eines Kunstideals », dans *Die Nazarener*, 1977, p. 365-389.

– MonSchau-SchmittMann, 1993 : Birgid Monschau-Schmittmann, *Julius Hübner (1806-1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik*, Münster/Hambourg, 1993.

– Moulinat, 2005 : Francis Moulinat, « Gautier et les Nazaréens », dans Wolfgang Drost, Marie-Hélène Girard éd., *Gautier et l'Allemagne*, (colloque, Siegen, 2003), Siegen, 2005, p. 179-190.

– Nazarener in Schwaben..., 1990 : *Nazarener in Schwaben: Sehnsucht nach Seligkeit*, Peter Fassl éd., (cat. expo., Günzburg, Bezirkskrankenhaus/Dillingen, Hochstiftsmuseum, 1990), augsburg, 1990.

– Nazarenische Zeichenkunst, 1993 : *Nazarenische Zeichenkunst, (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, 4)*, Pia Müller-tamm éd., (cat. expo., Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1993), Mannheim, 1993.

– Ogonovszky, 2004 : Judith Ogonovszky, « Godefroid Guffens et Jean Swerts: la peinture monumentale belge sous l'influence des Nazaréens », dans Hubert r oland, Sabine Schmitz éd., *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales: la construction des images collectives à travers le texte et l'image*, (Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 51), (colloque, Bruxelles, 2002), Francfort, 2004, p. 87-115.

– Overbeck..., 1989 : *Johann Friedrich Overbeck, 1789-1869: zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, andreas Blühm, Gerhard Gerkens éd., (cat. expo., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989), Lübeck 1989.

– Overbeck..., 1994 : *Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo/Kroatien*, a xel Feuß éd., (cat. expo., regensburg, Ostdeutsche Galerie/Lübeck,

Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1994/Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1995), regensburg, 1994.

– Overbeck..., 2002 : *Johann Friedrich Overbeck: Italia und Germania, (Patrimonia, 224)*, (cat. expo., Munich, Staatliche Graphische Sammlung/Neue Pinakothek, 2002), Berlin, 2002.

– Overbeck und sein Kreis..., 1928 : *Overbeck und sein Kreis. Hundert Bildertafeln mit dem Festvortrag « Kunst und Kunstgeist der Nazarener »*, Carl Georg Heise éd., (cat. expo., Lübeck, 1926), Munich, 1928.

– Peter Cornelius..., 1991 : *Peter Cornelius: Zeichnungen zu Goethes Faust. Aus der Graphischen Sammlung im Städel*, Martin Sonnabend éd., (cat. expo., Francfort, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1991), Francfort, 1991.

– Pochat, 1983 : Götz Pochat, « Friedrich theodor vischer und die zeitgenössische Kunst », dans Ekkehard Mai éd., *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich*, Berlin, 1983, p. 99-131.

– r adziejSky, 1983 : Elke von r adziejewsky, *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, (Bochumer Studien zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft, 36), Bochum, 1983.

– r agn-Jensen, 1978 : Hannemarie r agn-Jensen, « Ein dänischer Nazarener: J. L. Lunds Altargemälde » dans *Hafnia*, 1978, 5, p. 78-106.

– Religion Macht Kunst..., 2005 : *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, Max Hollein, Christa Steinle éd., (cat. expo., Francfort, Schirn Kunsthalle, 2005), Cologne, 2005.

– r ichter, 1983 : r ainer r ichter, « Carl Christian vogel von vogelstein – ein Nazarener in Sachsen », dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1983, 15, p. 40-69.

– r ingShauSen, 1979 : Gerhard r ingshausen, « Zur rezeptionsgeschichte der Nazarener-Kunst: Bildwerke für den r eligionsunterricht », dans *Städel-Jahrbuch*, 1979, 7, p. 251-270.

– r othe 1972 : Friedrich r othe, « Klassenpositionen fortschrittlicher Maler im vormärz. Kommentar zu Werken von r ethel, Menzel, Hübner und Hasenclever », dans *Kunst der bürgerlichen...*, 1972, p. 144-150.

– Schadow..., 1992 : *Wilhelm von Schadow und sein Kreis: Materialien und Dokumente zur*

Düsseldorfer Malerschule, Ingrid Bodsched., (cat. expo., Bonn, Ernst-Moritz-Arzt-Haus, 1992-1993), Bonn, 1992.

– Schindler, 1982: Herbert Schindler, *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 1982.

– Schlink, 1982: Wilhelm Schlink, *Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz*, (Frankfurter historische Vorträge, 8), Wiesbaden, 1982.

– Schlink, 2001: Wilhelm Schlink, « Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener », dans *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, 2001, 61, p. 97-118.

– Schnorr von Carolsfeld..., 1982: Julius Schnorr von Carolsfeld: *die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener*, Irmgard Feldhaus, Jutta Assel éd., (cat. expo., Neuss, Clemens-Sels-Museum, 1982), Neuss, 1982.

– Schnorr von Carolsfeld..., 1994a: Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794-1872, Herwig Guratzsch éd., (cat. expo., Leipzig, Museum der Bildenden Künste/Brême, Kunsthalle, 1994), Leipzig, 1994.

– Schnorr von Carolsfeld..., 1994b: Julius Schnorr von Carolsfeld: *Zeichnungen*, Stephan Seeliger, Hinrich Sieveking, Norbert Suhr éd., (cat. expo., Mayence, Landesmuseum/Munich, Palais Preysing, 1995), Munich, 1994.

– Schnorr von Carolsfeld..., 1999: Julius Schnorr von Carolsfeld. *Aus dem Leben Karls des Grossen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz*, Stephan Seeliger éd., (cat. expo., Dresden, Albertinum, 1999-2000), Cologne, 1999.

– Schoch, 1979: Rainer Schoch, « Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag », dans *Städel-Jahrbuch*, 1979, 7, p. 171-186.

– Schoch, 1997: Rainer Schoch, « Die belgischen Bilder. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts », dans Karl Möseneder, *Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp*, Berlin, 1997, p. 161-180.

– Sitt, 1996: Martina Sitt, « Stilprinzip oder 'trademark' als Klassenziel? als die Amerikaner noch in Düsseldorf in die Schule gingen... », dans *Vice Versa: deutsche Maler in Amerika, amerikanische Maler in Deutschland, 1813-1913*, Katharina Bott éd., (cat. expo., Munich, Deutsches Historisches Museum, 1996), Munich, 1996, p. 73-83.

– Sitt, 1997-1998: Marina Sitt éd., *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule: 1819-1918*, Munich, 1997-1998, 3 vol.

– Sitt, 2000: Martina Sitt, *Duell an der Wand: Carl Friedrich Lessing; die Hussiten-Gemälde*, Düsseldorf, 2000.

– Soiné, 1990: Knut Soiné, *Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz*, (Bergische Forschungen, 21), Neustadt an der Aisch, 1990.

– Sorries, 1990: Rainer Sorries, « Einfluss nazarenischer Gesinnung auf die Kirchenkunst der Protestanten in Bayerisch-Schwaben », dans *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte-e-V*, 1990, 24, p. 244-261.

– Spätromantiker und Nazarener, 2000: Spätromantiker und Nazarener, Helmut Swozilek éd., (cat. expo., Bregenz, Landesmuseum, 2000), Bregenz, 2000.

– Stolzenburg, 1995: Andreas Stolzenburg, « Johann Friedrich Overbeck und Antonio Rosmini: zur Entstehungsgeschichte des Kreuzigungsbildes in Stresa », dans *Städel-Jahrbuch*, 1995, 15, p. 257-276.

– Stufmann, BuSch, 2001: Margret Stufmann, Werner Busch éd., *Zeichnen in Rom. 1790-1830*, (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 19), Cologne, 2001.

– Suhr, 1991: Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim, 1991.

– Teichmann, 2001: Michael Teichmann, *Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) und seine Ölgemälde: Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt/New York, 2001.

– *The Hudson and the Rhine...*, 1976: *The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert*, Rolf Andree, Ute Rieke-Immel, Wend von Kalnein éd., (cat. expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976), Düsseldorf, 1976.

– Thiemann, 2001: Michael Thiemann, « Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks 'Beweinung Christi' », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2001, 28, p. 191-234.

– Thiemann, 2005a: Michael Thiemann, « Der Bildtheologe Friedrich Overbeck », dans *Religion Macht Kunst...*, 2005, p. 169-177

– Thiemann, 2005b: Michael Thiemann, « *Vitae parallelae*: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo », dans

Martina Hansmann, Max Seidel éd., *Pittura italiana*, (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 9), (colloque, Florence, 2002), Venice, 2005, p. 255-278.

– Thiemann, 2006a: Michael Thiemann, « Der 'glücklichste kleine Freystaat von der Welt?': Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom », dans Ulrich Raulff éd., *Vom Künstlerstaat: ästhetische und politische Utopien*, Munich, 2006, p. 60-103.

– Thiemann, 2006b: Michael Thiemann, « Die schwierige Geburt eines Bildtheologen: Klassizismus als formale Option im Frühwerk Johann Friedrich Overbecks », dans Enderlein, Zcho Melidse, 2006, p. 79-96.

– Thiemann, 2008: Michael Thiemann, *Christus und Apoll. Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, (Studien zur christlichen Kunst), Regensburg; à paraître.

– Tucholski, 1984: Barbara Camilla Tucholski, *Friedrich Wilhelm von Schadow, 1789-1826: künstlerische Konzeption und poetische Malerei*, Bonn, 1984.

– Vaughan, 1979: William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, New Haven/Londres/Yale, 1979.

– Vaughan, 1998: William Vaughan, « The pre-Raphaelites and contemporary German art », dans Franz Bosbach, Frank Büttner éd., *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, (Prinz-Albert-Studien, 15), Munich, 1998, p. 73-82.

– Vaughan, 2000: William Vaughan, « Cultivation and control: the 'Masterclass' and the Düsseldorf Academy in the nineteenth century », dans Rafael Cardoso Denis, Colin Trodd, *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester, 2000, p. 150-164.

– Vogel, 1996: Gerd-Helge Vogel éd., *Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik*, (colloque, Greifswald, 1994), Greifswald, 1996.

– Wagner, 1989: Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland: von der Cornelius-Schule zur Malerei der wilhelminischen Ära*, Tübingen, 1989.

– Wolff-Timm, 1991: Telse Wolff-Timm, *Theodor Rehbenitz, 1791-1861: Persönlichkeit und Werk, mit kritischem Werkkatalog*, (Schriften der Kunstthalle zu Kiel, 10), Kiel, 1991.