

MuseoMag



N°1 janvier - mars 2026

MNAHA

Nationalmusée um Fëschmaart
Musée Dräi Eechelen
Réimervilla Echternach

NOTRE PROGRAMME D'EXPOSITIONS 2026 S'ANNONCE RICHE !

Entre redécouverte du patrimoine national, grande rétrospective et plongée dans l'art contemporain, notre programmation célèbre la richesse et la diversité de la création artistique.

Au fil des saisons, vous pourrez explorer l'Art nouveau luxembourgeois, la première grande rétrospective consacrée à Berthe Bricour, ou encore une sélection exceptionnelle d'œuvres impressionnistes.

L'automne mettra en lumière le Lëtzebuerger Konschtpräis, tandis que décembre inaugurera un nouvel espace permanent dédié à Edward Steichen.

Un aperçu complet de cette année foisonnante vous attend dans notre agenda.

SOMMAIRE

4-7	Vu Lilien a Linnen Ulrike Degen & Michèle Walerich
8-11	Des portraits en majesté Cécile Arnould & Muriel Prieur
12-15	In Münzen verewigt Maurice Krieger
16-19	„Firearms can also be objects of beauty and desire“ Interview with Mark Murray-Flutter, by Ralph Lange
20-21	Augmented Artwork Analysis Katja Taylor
22-23	L'appel du regard d'Éric Chenal
24-27	Van Dyck: Vom Pflegeheim zur internationalen Kunstbühne Ruud Priem
28-31	Translating stylistic languages Laura Guilluy
32-35	Trancher avec l'austérité Muriel Prieur
36-39	« Quand Lucien descendait à l'atelier, la magie opérait » Interview avec Martine Wercollier, par Malgorzata Nowara
40-41	Vom handschriftlichen Inventar zur Datenbank Rebecca Daniel
42	Bon à savoir
43	Infos pratiques

DEAR READERS

Happy New Year! As we begin 2026, we invite you to explore how museums navigate the dynamic interplay between heritage and innovation. This edition of the MuseoMag showcases the ways in which tradition is reinterpreted through contemporary lenses – from royal portraiture and historical research to cutting-edge conservation and digital tools.

We open the year with a presentation of the official portraits of Grand Duke Guillaume and Grand Duchess Stéphanie, on view at the Nationalmuseum um Fëschmaart from 16 January to 1 February. Prompted by this display, conservation expert Muriel Prieur and historian Cécile Arnould revisit the grand-ducal portrait tradition in their article, tracing its evolution from 19th-century commissions to today's *Trounwiesel* celebrations. In parallel, coins and medals expert Maurice Krieger examines shifts in Luxembourg's coinage from the 1924 Franken to the 2025 Euro, reflecting national values and dynastic continuity.

Next, we offer a preview of preparations for our upcoming Art Nouveau exhibition, opening 19 March at the Nationalmuseum um Fëschmaart. *Vu Lilien a Linnen*, curated by our decorative arts curators Ulrike Degen and Michèle Walerich, uncovers Luxembourg's overlooked Jugendstil legacy. Through ceramics, ironwork, stained glass and architecture, the exhibition reveals how local artists helped shape a modern visual identity.

Meanwhile, the exhibition *Luxemburger Bundeskontingent* at the Musée Dräi Eechelen remains on view until 22 March. Be sure to read Mark Murray-Flutter's interview with our arms and fortress curator Ralph Lange, offering insight into curating firearms at the Royal Armouries. From uncovering Henry VIII's pistol to engaging with legislation and TikTok fame, his work bridges historical research and public outreach. We are delighted to welcome Mark Murray-Flutter as a guest speaker at the Musée Dräi Eechelen on 11 March.

In the realm of art historical research, our fine arts curator Ruud Priem's article highlights a rediscovered oil sketch by Van Dyck, once thought to be a copy and now on display at the Nationalmuseum um Fëschmaart. Its authentication and restoration offer rare insights into the artist's process and the fragility of cultural memory – reminding us how masterpieces can re-emerge from obscurity. At the Lëtzebuerger Konschtarchiv, art historian Malgorzata Nowara interviews Lucien Wercollier's granddaughter to mark the online publication of the artist's biography on our platform, *konschtlexikon.lu*.



Conservation practices are also explored in this issue of the MuseoMag. Conservator Laura Guilluy's technical study of Michele Desubleo's *Rest on the Flight into Egypt* reveals how 17th-century artists used canvas and chiaroscuro to achieve vibrant effects. Meanwhile, Muriel Prieur's restoration of François Morellet's neon installation highlights the challenges of preserving contemporary art, balancing material fragility with conceptual integrity.

In the terms of digital innovation, our intern Rebecca Daniel shows how AI transcription transformed Eugénie Wilhelm's photo inventory into a searchable database, unlocking decades of visual heritage while communications officer Katja Taylor presents the Augmented Artwork Analysis (AAA) App, which enhances interpretation through image networks and AI-generated connections, offering a personalised, visually rich museum experience.

I hope you enjoy this edition of the MuseoMag and look forward to welcoming you to one of our museums in 2026.

TANIA BRUGNONI,
DIRECTOR

VU LILIEN A LINNEN

Auf der Suche nach dem Jugendstil in Luxemburg



© éric chenal

Eine bedeutende Schenkung aus dem Nachlass von Antoine Jans bereichert seit 2025 den Bestand des Nationalmuseums (Inventarnummer 2025-035, don de la famille Origer, Luxembourg). Eine Auswahl an Zeichnungen und Keramiken im Jugendstil werden nun erstmals gezeigt.

„Jugendstil in Luxemburg?“ Oft begegnete man uns mit Verwunderung oder Skepsis, wenn wir in den vergangenen Jahren von unserem Vorhaben berichteten, im Nationalmuseum eine Ausstellung zum Thema Art nouveau zu organisieren. „Das ist ein schwieriges Thema“, hieß es dann. Oder: „Der Jugendstil hat sich hier doch kaum entfaltet.“ Sicherlich gab es in Luxemburg keine eigene Ausprägung wie in Nancy, München oder Brüssel, das war evident. Tatsache blieb aber, dass dieser faszinierende Stil immer wieder zum Vorschein kam – auch im Großherzogtum und nicht nur in der Architektur, schaute man nur genau genug hin.

Eine Frage beschäftigte uns während der Vorbereitungen durchgehend: War der Zusammenfall wichtiger Ereignisse in der Luxemburger Kunstszene, wie die Entstehung des Luxemburger Kunstvereins *Cercle artistique de Luxembourg* im Jahr 1893 und die Gründung der *Handwierskerschoul*

nur drei Jahre später, an der Künstler und Kunsthandwerker gemeinsam ausgebildet wurden und unterrichteten, mit der Epoche des Jugendstils in den Jahrzehnten um 1900 wirklich nur Zufall?

Wir gingen also auf Spurensuche, trotz aller Bedenken, ermutigt von vielen gerade jungen Liebhabern und Liebhaberinnen dieses Stils, die begeistert auf unsere Ausstellungsidee reagierten. Nach und nach entdeckten wir immer mehr kunsthandwerkliche Objekte, Zeichnungen und Schwarzweißaufnahmen, allesamt wertvolle Zeugnisse eines in Luxemburg schon fast verloren geglaubten Stils, die unsere Neugierde noch steigerten.

KERAMIKMALEREI, SCHMIEDEKUNST UND MEHR

Die Ausstellung „Vu Lilien a Linnen. Jugendstil, Handwerk a Konscht zu Lëtzebuerg“ präsentiert ab Mitte März das vorläufige Ergebnis dieser – zugege-

benermaßen herausfordernden – Recherchearbeit und hofft zugleich, der Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Entdeckungen zu sein. So konnten wir bei den Nachkommen des Luxemburger Keramikmalers Antoine Jans Jugendstilarbeiten für Zens Frères, für Villeroy & Boch oder auch für den privaten Gebrauch des Künstlers entdecken, die bislang nur wenigen Kunstkennern und -kennerinnen bekannt waren. Zusammen mit einer Schenkung von Entwurfszeichnungen von Pierre Blanc und anderen Künstlern für die Luxemburger Steingutmanufaktur sowie bislang unbekannten Verkaufskatalogseiten ermöglichen sie zu erahnen, was man in der Zeit des Jugendstils im Bereich der Keramik im Großherzogtum initiierte.

Das Durchblättern von Fotoalben aus dem Nachlass von Michel Haagen mit seinen Werken, die er auch in Zusammenarbeit mit Etienne Galowich oder Marcel Langsam fertigte, erlaubte uns zu verstehen, welche Hürden der Stil bis zur Akzeptanz bei den Auftraggebern und -geberinnen nehmen musste. Wenige aber begeisterte kunstschmiedeeiserne Arbeiten sind bis heute erhalten und können nun erstmals museal ausgestellt werden. Im Archiv des Glasmalereiateliers Bauer in Bad Mondorf, dem

Kunsthandwerksbetrieb in der Nachfolge des Glasmalers Linster, fanden sich noch nie öffentlich gezeigte Entwurfszeichnungen für Jugendstilfenster. Dies sind nur einige Beispiele, die verdeutlichen, wie unsere Geduld und Hartnäckigkeit belohnt wurden. Die Ausstellung „Vu Lilien a Linnen“ zeigt die Glanzlichter unserer Entdeckungsreise, nicht zuletzt auch zahlreiche Schätze, die im museumseigenen Depot schlummerten, in einer stilgerechten Inszenierung der Gestaltergruppe *Raumeinsichten*.

FOTOGRAFIEREN UNTER VOLLEM EINSATZ

Ein besonderes Highlight sind die Videoinstallationen der Agenturen *Explose* und *Lights*, die in die Ausstellung integriert werden. Dabei wird der Versuch unternommen, die Objekte zu veranschaulichen, deren Aussehen nur anhand vorbereitender Zeichnungen übermittelt ist. Hier ist Vorstellungsvermögen gefragt, aber eine spielerische digitale Herangehensweise und die spannende Technik des Videomappings machen es dem Betrachter und der Betrachterin leicht.



VU LILIEN A LINNEN



© Tom Lucas / MNAHA

Tom Lucas, der Fotograf des Museums, hat für diese Ausstellung viele Jugendstilelemente in situ fotografiert, z. B. im ehemaligen Maison Link, in Luxemburg, oder im Haus Koppes in Altwies.

Gleiches gilt für die Architektur. Sowohl historische Schwarzweißaufnahmen als auch eine fotografische Dokumentation der bis heute erhaltenen Jugendstilbauten in Luxemburg ermöglichen es den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung, den Blick für diesen Stil im Stadtbild des Großherzogtums zu schärfen. Dieses nicht abschließende Inventar zeigt Beispiele von eher zurückhaltenden, noch vom Historismus geprägten Fassaden mit handwerklich hochwertig gestalteten Jugendstildetails ebenso wie einzigartige Architekturbeispiele, die sich durch ihre konsequente Gesamtkonzeption deutlich abheben. Geschwungene Linien kombiniert mit reichen floralen Verzierungen, wie etwa Blumen und Blätter, entfalten sich auf Fliesen und Mosaiken, in farbenfrohen Fenstern, an Balkongeländern oder an den skulptierten Tür- und Fensterlaibungen.

Die wenigsten werden jemals Gelegenheit gehabt haben, solche Gebäude auch im Inneren zu erkunden. Genau dies ermöglicht eine Serie von Aufnah-

men, die dank des unermüdlichen Einsatzes unseres Fotografen Tom Lucas realisiert werden konnte. Zum Teil wurde er in privaten Häusern willkommen geheißen, zum Teil wurde ihm ausnahmsweise Zugang zu geschäftlich genutzten Räumlichkeiten gewährt. Entstanden ist – unter nicht immer einfachen Bedingungen – eine wunderbare Fotoserie und damit eine einmalige Gelegenheit, hinter die Fassaden zu schauen!

WIE SICH DAS KUNSTHANDWERK NEU ERFINDET: LUXEMBURGER BESONDERHEITEN

Betrachtet man die um 1900 in Luxemburg entstandenen kunstgewerblichen Objekte genauer, wird deutlich, dass man dem Art nouveau aufgeschlossen gegenüberstand. Dies zeigen auch aus dem Ausland importierte Stücke. Allerdings schwankte die Kunstszene zwischen einem Traditionsbewusstsein einerseits, das das Kunstschaffen des kleinen Großherzogtums, das erst 1890 mit einer

eigenen Dynastie seine vollständige Unabhängigkeit erreicht hatte, in der historischen Kontinuität verankern sollte. Andererseits wollte man mit dem Aufgreifen neuartiger Ausdrucksformen wie dem Jugendstil dem Wesen der eigenen Zeit und einer modernen Gesellschaft gerecht werden.

Durch neue künstlerische Ausdrucksformen das Handwerk zukunftsfähig zu machen, aber auch Kunstschaffenden handwerklich-technische Fertigkeiten verschiedener Sparten zu vermitteln, schien den Protagonisten der Luxemburger Kunstszene in jedweder Hinsicht der zielführendste Ansatz zu sein. Aus diesen Überlegungen heraus entstand auf dem Gebiet des heutigen Großherzogtums erstmals eine Schule, an der Kunst schwerpunktmäßig unterrichtet wurde und die im engen Austausch mit der Kunstszene agierte. Es war also kein Zufall, dass der *Cercle artistique de Luxembourg* und die *Handwierkerschoul* in der Epoche des Jugendstils fast zeitgleich entstanden. Der Austausch quer durch alle Bereiche der Kunst – eine Zusammenarbeit, die charakteristisch für den Art nouveau ist – war für Luxemburg vielmehr eine gute Gelegenheit, seine Kunstszene aufzuwerten. Vor diesem Hintergrund entstanden Jugendstilwerke, die jedes für sich und in ihrer Gesamtheit spannende Geschichten erzählen.

Ulrike Degen & Michèle Walerich
Arts décoratifs et populaires



© éric chenal



© Tom Lucas / MINAHA

DES PORTRAITS EN MAJESTÉ

Le Nationalmusée um Fëschmaart accueille une série d'œuvres à l'effigie du couple grand-ducal à l'entrée du musée



© éric chenal

Les travaux de transformation de l'ancien Hôtel de ville en Palais grand-ducal prévoyaient l'aménagement d'un « Salon des Princes ».

Les festivités du *Trounwiessel* clôturées, la célébration du nouveau couple grand-ducal s'empare du MNAHA. La large baie vitrée du Nationalmusée donnant sur le Fëschmaart servira d'écrin aux portraits de Leurs Altesses Royales réalisés par Louise Pragnell, Andrew Gow et Roland Schauls ainsi qu'au buste sculpté de Serge Ecker jusqu'au 1^{er} février. L'occasion était trop belle pour ne pas détailler quelques portraits des souverains luxembourgeois présents dans les collections

nationales et toujours exposés... à la Chambre des Députés !

DEUX FAMILLES ET DEUX SÉRIES

Lors de l'avènement d'Adolphe de Nassau sur le trône de Luxembourg en 1890, il apparaît essentiel de représenter le nouveau souverain fondateur de la « dynastie nationale » régnante, non seulement comme Grand-Duc de Luxembourg, mais aussi de le placer dans la lignée des Rois Grands-Ducs ayant précédemment régné sur le territoire.

Les travaux de transformation de l'ancien Hôtel de ville en Palais grand-ducal prévoient l'aménagement d'un « Salon des Princes » (aujourd'hui appelé Salon des Rois) où six encadrements intégrés aux boiseries accueilleront des représentations des six souverains luxembourgeois de la famille de Nassau : d'une part Guillaume I, Guillaume II et Guillaume III et d'autre part, le Prince Henri, le Grand-Duc Adolphe et son héritier, le futur Guillaume IV (finalement ce tableau ne sera réalisé qu'en 1946 par Edmond Goergen).

Au mois de janvier 1891, le gouvernement de Paul Eyschen dispose d'un budget de 32.000 francs pour la réalisation de tableaux représentant les souverains défunts, formant donc un lot uniforme.

DES ARTISTES INTERNATIONAUX ET LUXEMBOURGEOIS

Ce n'est sans doute pas un hasard que les portraits des rois « hollandais » aient été copiés par des peintres néerlandais : Adriaan Johannes Petrus Boudewijnse (1862-1909), qui travaillait dans l'atelier du peintre parisien Fernand Cormon à cette époque (il recevra une médaille à l'Exposition de Paris en 1900) pour les deux premiers et Willy Martens (1856-1927), également élève de Cormon, pour celui de Guillaume III, d'après un tableau se trouvant alors à l'ambassade des Pays-Bas à Paris.

La réalisation du portrait posthume du Prince Henri, lieutenant-général qui avait vécu à Luxembourg où il était fort apprécié, échoua à Ferdinand d'Huart (1858-1919). Né au Luxembourg, Ferny d'Huart vivait à ce moment-là en région parisienne et c'est également dans la capitale française qu'il avait été formé à l'art du portrait réaliste. Pour réaliser sa composition, l'artiste copia un tableau appartenant à la Grande-Duchesse Sophie de Sachsen-Weimar-Eisenach, sœur du lieutenant-représentant.

Parallèlement, le Grand-Duc Adolphe charge le peintre d'origine autrichienne, Carl von Pidoll (1847-1901) époux de la Luxembourgeoise Marguerite de Scherff, de réaliser son portrait en pied, revêtu de l'uniforme de la Compagnie des Volontaires luxembourgeois portant l'hermine, l'Ordre de la Couronne de Chêne et celui de Mérite d'Adolphe de Nassau. Le peintre, proche du Grand-Duc, s'attèlera à la tâche dès novembre 1893 et s'aidera notamment de quatre clichés du photographe de la Cour, Charles Bernhoeft.



DES PORTRAITS EN MAJESTÉ



© éric chenal

Pour les tableaux des Grands-Ducs Adolphe et Guillaume IV, Ferdinand d'Huart reprend l'ordonnance proposée sur des grandes toiles commandées par le gouvernement.

LES GRANDS-DUCS PAR D'HUART

Cette première série inspira certainement la suivante, mais avec des nuances notables. En effet, le second ensemble de tableaux de plus petit format, faisant partie des collections nationales du MNAHA ornait jusqu'en 1960 la grande salle du Conseil d'Etat (qui se trouvait alors avenue Emile Reuter). Cet ensemble qui est aujourd'hui visible dans les couloirs de la chambre, diffère et s'inspire tout à la fois des portraits du Salon des Princes. Ferdinand d'Huart, l'artiste qui réalisa tous ces tableaux, prend soin d'indiquer sur ceux représentant les premiers Rois Grands-Ducs qu'il s'agit de « copies de copies ». Dans ceux-ci, d'Huart se borne à reprendre les poses et les traits des souverains dessinés par ses confrères hollandais, en unifiant l'arrière-fond des toiles dans des tons jaunes et halés.

Pour le portrait du Prince Henri, l'artiste s'appuie sur la composition du tableau posthume qu'il avait réalisé dans le cadre de l'aménagement du nouveau

palais en 1895. Les deux panneaux représentant Guillaume III et son frère, le Prince Henri, étaient prêts en mars 1896.

Pour les tableaux des Grands-Ducs Adolphe et Guillaume IV, d'Huart reprend l'ordonnance proposée sur des grandes toiles commandées par le gouvernement de Paul Eyschen en 1900 et en 1910. La correspondance de l'artiste relative à cette commande, conservée dans un dossier d'archives, permet d'en retracer la genèse et surtout de la contextualiser. Des toiles de grand format furent réalisées pour orner les pavillons luxembourgeois des Expositions internationales de Paris (1900), de Liège (1905) et de Bruxelles (1910). Aujourd'hui, ces portraits décorent le grand vestibule du rez-de-chaussée de la Chambre des Députés. Ainsi, la « série » des six tableaux des souverains par Ferdinand d'Huart a, malgré son aspect uniforme, donc été réalisée manifestement à plusieurs moments différents : 1895-1896 pour les premiers tableaux et après 1910 pour le dernier.

UNE VITRINE EN VILLE ET SUR LE MONDE

Ces deux ensembles occupent une place de choix dans les représentations des souverains luxembourgeois. Leurs vernis à peine secs, les toiles des souverains étaient exposées dans une des vitrines les plus en vue de la capitale. Le marchand d'art et encadreur, Louis Segers, accueillait régulièrement des œuvres d'art dans son magasin. Celui-ci se situait Rue de l'Arsenal, c.-à-d. aujourd'hui à hauteur de la première partie de la Grand-Rue, entre le Boulevard Royal et la Rue Philippe II. Le portrait d'Adolphe par Pidoll y sera exposé dès le 28 avril 1895 avant d'être remplacé, quelques semaines plus tard (à partir du 24 septembre), par le portrait du Prince Henri des Pays-Bas réalisé par d'Huart et destiné à orner le « Salon des Princes » du palais. Le journal *L'Indépendance du Luxembourg* ne manque pas de vanter les qualités de la peinture, mais surtout de son succès auprès de la popula-

tion luxembourgeoise : « Pendant les soirées où se trouvait exposé le chef-d'œuvre de M. Ferdinand d'Huart, tout le Luxembourg a défilé devant le magasin artistique de la Rue de l'Arsenal ». Enfin, en mars 1896, ce sont deux des portraits (Guillaume III et Henri) d'environ un mètre de haut et « appartenant à la série des souverains » qui seront exposés.

Que ce soit dans les rues de la capitale ou bien dans les couloirs des Expositions universelles, les portraits des souverains ont toujours réussi à attirer les regards et à illuminer les soirées luxembourgeoises.

Alors, n'hésitez pas à profiter de cette affiche royale pour venir composer votre plus beau *art-selfie* avec les Grands-Ducs !

Cécile Arnould

Histoire luxembourgeoise contemporaine

Muriel Prieur

Restauration, régie, ateliers et dépôt



Les portraits officiels du Grand-Duc sont présentés au public du 16 janvier au 1^{er} février 2026. L'accès est libre.

IN MÜNZEN VEREWIGT

Die Geschichte Luxemburgs zwischen Kontinuität und Wandel



© éric chenal

Für die luxemburgische Ausführung der Euro-Münzen zeichnet die luxemburgische Künstlerin Yvette Gastauer-Claire die Vorlage und verleiht der neuen Währung die Züge des Großherzogs Henri.

Münzen sind weit mehr als bloße Zahlungsmittel, sie sind auch Informationsträger. Mit ihnen werden politische Agenden, traditionelle Symbole und herrschaftliche Motive von einer Hand zur nächsten weitergereicht. Auch wenn sich die Münzbilder optisch den jeweiligen Zeiten angepasst haben, bleibt ihre Funktion, Botschaften zu übermitteln, bis heute erhalten.

Welche Abbildungen lassen sich auf den heimischen Münzen wiederfinden? Inwiefern verändert sich das

Münzbild der letzten vier Großherzöge? Anhand einer Gegenüberstellung des Luxemburger Franken und des Euro wird im Folgenden versucht, diese Fragen zu klären. Dabei wird das Augenmerk auf die 1-LUF- und 1-€-Münze der Großherzogin Charlotte und der Großherzöge Jean, Henri und Guillaume gelegt.

DIE HART ARBEITENDEN UNTERTANEN

Die erste nationale Münze überhaupt war der Luxemburger Franken (LUF). Er wurde 1924 ausgege-

ben und bestand aus „gutem Nickel“. Nach einem Entwurf von Armand Bonnetain wurde er in Brüssel geprägt. Die 1-LUF-Münze wurde schon bald unter dem Namen Feierstöppler bekannt – benannt nach dem darauf dargestellten Stahlarbeiter, der gerade einen Schmelztiegel ansticht. Die Stahlindustrie ist jener industrielle Wirtschaftszweig, der dem Großherzogtum zu Aufschwung und Wohlstand verhalf. Fünf Jahre nach dem Amtsantritt der Großherzogin möchte man auf diese Weise die hart arbeitenden Männer ehren und der Bevölkerung zeigen, dass schweißtreibende Arbeit ein Grundpfeiler der luxemburgischen Nation ist.

Die zweite, erneut von Bonnetain entworfene Ausgabe der 1-LUF-Münze aus dem Jahre 1939 widmet sich der Landwirtschaft. Allegorisch dargestellt als Landwirtin mit Sichel und Kornähren in den Händen symbolisiert sie ihren Beitrag zum Wohlstand der luxemburgischen Bevölkerung. Somit wurden die beiden zentralen Berufssparten durch eine männliche und eine weibliche Figur repräsentiert. Auf der Vorderseite beider Münzen ist das gekrönte Monogramm der Großherzogin Charlotte zu sehen. Dies veranschaulicht nicht nur die Souveränität Luxemburgs, sondern auch die Verbundenheit des Herrscherhauses mit der Bevölkerung. Beide Komponenten sind symbolisch durch die Vorder- und Rückseite der Münze miteinander verbunden. Allerdings unterscheiden sich die beiden Münzausgaben in ihrer Umschrift und der gewählten Sprache. Während auf den Franken vor 1939 noch die französischsprachige Herkunftsbezeichnung LUXEMBOURG verwendet wurde, entschied man sich 1939 bewusst dazu, die luxemburgische Sprache zu verwenden, um vor allem dem deutschen Aggressor die Eigenständigkeit und kulturelle Identität der Nation zu verdeutlichen. Auffallend ist, dass das Porträt der Großherzogin auf dem 1-Franken-Stück nicht zu finden ist. Auf den 5-, 10-, 100- und 250-Francs sowie auf den 5- und 10-Centimes hingegen ist ihr Porträt mit variierender Blickrichtung, mal nach links, mal nach rechts, abgebildet.

DIE SYMBOLIK DER KONTINUITÄT

Mit der Abdankung von Großherzogin Charlotte im Jahre 1964 beginnt die Herrschaftszeit ihres Sohns, Großherzog Jean. Sein Porträt schmückt die Vorderseite der 1-LUF-Münze, die von Nina und Jean Lefèvre entworfen und in Brüssel geprägt wurde. Der Großherzog blickt nach links. Bereits zum 600. Todestag von Johann dem Blinden erschien eine Münzserie, die seine prinziplichen Gesichtszüge zeigte. In Kombination mit der Darstellung von König Johann von Böhmen sollte sie die historische Kontinuität der Herrscherlinie unterstreichen. Im Gegensatz zu dieser Serie ist die 1-LUF-Münze des Großherzogs schlicht gehalten: Die Rückseite zeigt das Wertsymbol in zentraler Position, darüber eine Krone, darunter eine Lorbeergirlande. In späteren Prägungen wurde die Girlande durch den Schriftzug LËTZEBUERG ersetzt. Die Verwendung der luxemburgischen Sprache soll dabei abermals die Souveränität des Landes betonen. Zwischen der Girlande und dem Wertsymbol ist das Institut Monétaire

Eine realitätsgetreue Abbildung des Großherzogs Guillaume, mitsamt dem Roude Léiw, ist auf der neuen Euro-Münzserie zu finden.



© Chiara Principe

IN MÜNZEN VEREWIGT



© éric chenal

Das von Nina und Jean Lefèvre entworfene Porträt des Großherzog Jean schmückt die Vorderseite der 1-LUF-Münze.

Luxembourgeois als Prägeanstalt angegeben. Das Prägejahr 1987 ist entweder durch die Krone geteilt oder unterhalb der Lorbeergirlande positioniert. Der Lorbeer wird seit der Antike als Zierde für die Häupter siegreicher Feldherren, Könige, Kaiser und Götter genutzt. Auch die Krone ist ein solches Herrschaftssymbol, wenngleich es sich hierbei um ein fiktives Attribut handelt, da die luxemburgischen Herrscher keine reale Krone besitzen. Die dargestellte Krone ähnelt den seit dem Mittelalter üblichen Seitenbügelmodellen, welche mit Schmucksteinen und einem Kreuz verziert sind. Somit sind die wichtigsten Herrschaftssymbole in einem einzigen Münzbild vereint und zugleich zeitgenössisch in Szene gesetzt.

ALLES NEU UND DOCH VERTRAUT

Das Großherzogtum Luxemburg ist Gründungsmitglied der Europäischen Union und ihrer Institutionen. In diesem Zusammenhang wurde auch hierzulande im neuen Jahrtausend der Euro als Zahlungsmittel eingeführt. Die Vorderseiten der Euromünzen sehen alle gleich aus: Sie zeigen die Europa-Karte neben dem Wertsymbol. Das Design der Rückseite der Euromünzen variiert von Mitgliedsstaat zu Mitglieds-

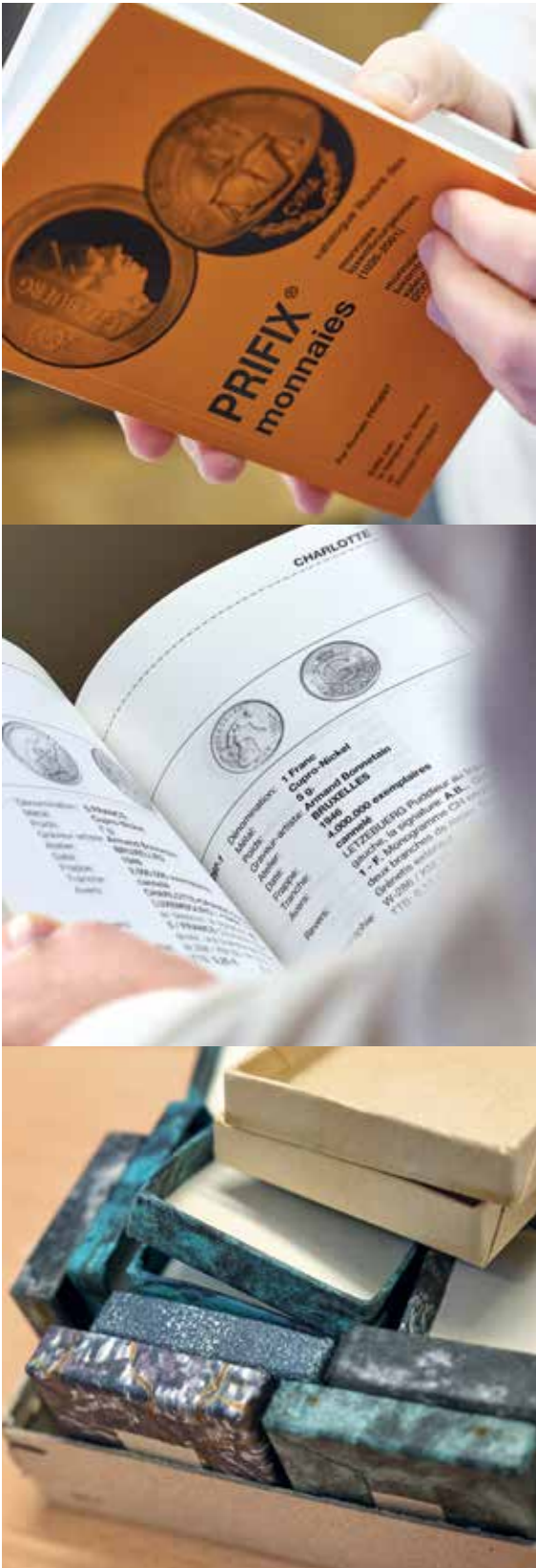
staat, wobei die 12 Sterne der Europäischen Union als umrahmendes Element stets erhalten bleiben. Für die luxemburgische Ausführung zeichnet die landesweit bekannte Bildhauerin und Medailleurin Yvette Gastauer-Claire verantwortlich. Sie entwarf ein Porträt von Großherzog Henri, der am 7. Oktober 2000 als Großherzog vereidigt wurde. Dieser blickt im Gegensatz zu seinem Vater, Großherzog Jean, nach rechts. Damit etabliert sich ein Trend: Die Blickrichtung der Porträts wechselt von Generation zu Generation. Im Gegensatz zu den 1-LUF-Münzen seiner Vorgänger/-innen ist auf den neuen Euro- und den 10-, 20- sowie 50-Cent-Münzen das Profil von Großherzog Henri stark vereinfacht dargestellt. Es wirkt, als sei sein Gesicht aus Stein gemeißelt oder – in Anlehnung an Luxemburgs industrielle Vergangenheit – aus Metall gestanzt. Durch die Zweiteilung des Münzbilds ist sein Kopf auf der Rückseite der 1-€-Münze nicht vollständig abgebildet. Dafür treten das Prägejahr und LËTZEBUERG als Herkunftsbezeichnung deutlich hervor. In die Regierungszeit von Großherzog Henri fällt auch der politische Trend, die luxemburgische Sprache aufzuwerten und verstärkt zu nutzen. Somit wird die seit 1939 etablierte Tradition,

die Herkunftsbezeichnung auf Münzen in luxemburgischer Sprache anzugeben,entsprechend fortgeführt.

TRADITION NEU INTERPRETIERT

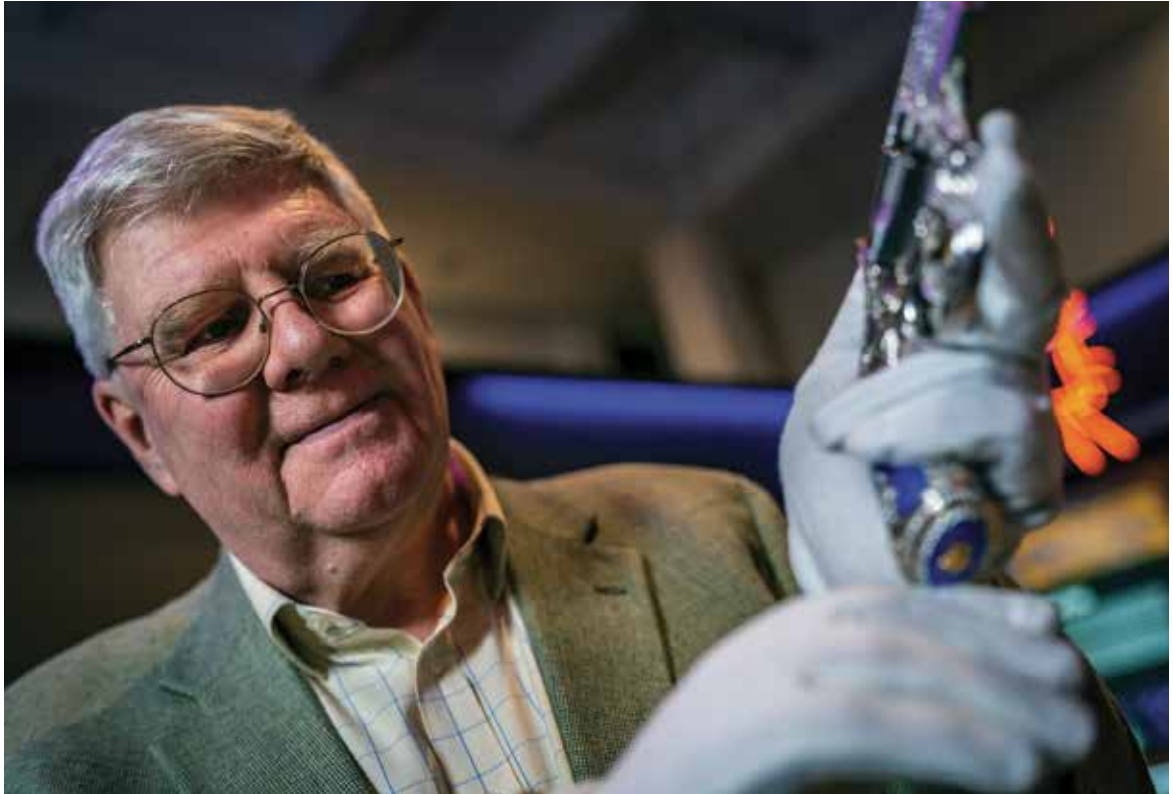
Für die zweite Euro-Münzserie wurden zwei Künstler engagiert: die italienische Grafikerin Chiara Principe und der österreichische Graveur Helmut Andexlinger. Die Rückseite der daraus resultierenden 1-€-Münze zeigt Großherzog Guillaume, der seit dem 3. Oktober 2025 im Amt ist. Wie Großherzog Jean blickt er auf der Münze wieder nach links. Nicht nur die Blickrichtung ist die des Großvaters, auch die Darstellung ist wieder realitätsnah. Die Herkunftsbezeichnung – wieder auf Luxemburgisch – und das Prägejahr teilen das Bild, jedoch nicht wie zuvor den Kopf des Großherzogs. Ein neues gestalterisches Element wurde hinzugefügt: der gekrönte Löwe. Er ist das seit den mittelalterlichen Tagen verwendete und populäre Hoheits-symbol des Großherzogtums. Obwohl während der Trounwiessel-Feierlichkeiten die neudesignte Krone im Vordergrund stand, ziert der traditionelle *Roude Léiw* die 1- und 2-€-Münzen. In Kombination mit dem Schriftzug LËTZEBUERG vereint das Münzbild unter Großherzog Guillaume traditionelle und moderne Elemente. Man kann von einer zeitgemäßen Neuinterpretation historischer Symbole sprechen, die Ausdruck von Kontinuität und Wandel zugleich ist.

Maurice Krieger
Cabinet des Médailles



„FIREARMS CAN ALSO BE OBJECTS OF BEAUTY AND DESIRE“

A conversation with Mark Murray-Flutter of the Royal Armouries



© Museum Royal Armouries

Mark Murray-Flutter, senior curator, National Firearms Centre and Royal Armouries, Leeds (UK)

We are honoured to welcome Mark Murray-Flutter as the final speaker for our exhibition *Luxemburger Bundeskontingent. Militär und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* at the Musée Dräi Eechelen. As senior curator at the National Firearms Centre and Royal Armouries in Leeds, he brings decades of expertise in historical weaponry. In this interview, we explore his journey into the world of arms and armour, his curatorial work and the stories behind the British musket and other iconic firearms.

Dear Mark, how do you even become a curator of firearms?

I was appointed initially as a firearms curator while working at the Tower of London in the 1980s. Subsequently, I became a senior curator. I originally joined the Armouries with an interest in bladed weapons. (Which I still have.)

What does the role involve, and what does your day-to-day look like?

As a senior curator I am responsible for researching the collection, updating the catalogue, proposing and actioning new acquisitions, preparing exhibi-

tions, giving lectures and talks and answering specialist enquiries. My day starts with looking at emails and actioning those that are needed to be answered promptly. Hopefully, there will be opportunity to do some research between dealing with various appointments. I also provide a number of training modules for those who use the collection, usually related to law enforcement. I also act as liaison between the UK heritage sector and the UK Interior Ministry on questions of legislation that might impact museums, this still does include EU legislation.

For those who might not know, what are the Royal Armouries?

The Royal Armouries Museum holds the UK's national collection of arms and armour and displays its objects at three sites, Fort Nelson outside Portsmouth (the artillery collection), the Tower of London (the traditional home of the collection) and at the new museum site in Leeds. It has objects in the collection that date from the 12th century, and earlier, to the present day. There are roughly 100,000 objects in the collection of around 27,000 are firearms, which are my concern.

As a young curator you created the 19th-Century Gallery of Arms at the Royal Armouries, at that time still at the Tower of London. Is giving a lecture on the many uses of British muskets in the 19th century a step in returning to your beginnings?

As a young curator I was part of the team that delivered the 18th and 19th-Century Gallery at the Tower of London and to be able to give a lecture on what happened to the British musket, as used during the wars against Napoleon, is like going home. I am looking forward to re-engaging with some of the research I did as a young man for delivering that exciting gallery and to give a talk to you, the readers.

In the 1840s, the Luxembourg army used British muskets from the Napoleonic period to train their recruits. Does this come as a surprise to you (evidently not because you suggested the topic, but we have to ask)?

It was interesting to me to find out that the Luxembourg army was using former British muskets in the 1840s and it prompted me to look into what happened to all those muskets the British made, nearly 2 million; where did they go and who used them as the British army certainly did not need that number. Therefore, this talk, hopefully, will help to address this question. I also hope to address the question of how the British supplied their allies in Europe with these muskets.

Since creating the 19th-Century Gallery of Arms at the Tower of London, you have embarked upon a remarkable career in the world of arms and armour. What would you say has been your most challenging exhibition?

My most challenging exhibition has to be the delivery of a completely new museum in 1996. I was responsible for curating and delivering the Hunting & Sporting gallery, some fifty odd cases and about 700 objects. I had the unique opportunity to set out the story lines and choose the objects that were to illustrate those. It was an amazing experience and was stressful but rewarding. On a different level I really enjoyed putting on, in Leeds, the Waterloo exhibition in 2015 to commemorate the 200th anniversary of the Battle of Waterloo. With this one I was able again to visit my interest in British muskets.

What was the 'best' object you ever had the pleasure to handle?

This is a really difficult question to answer as the 'best' often changes. My most amazing find was a



Detail of a double-barrelled silver-mounted flintlock pistol made by Luxembourgish gunsmith Schwartz, ca. 1760, MNAHA collection

wheellock pistol that I found in a police station (it was going for disposal). It turned out to belong to Henry VIII, one of our most iconic monarchs. It was incomplete but still had its gold damask decoration. I do also have a secret passion for firearms 'bling', hence my attachment to diamond and gold decorated pistols – there are not many of these around, so I am quite pleased to have unearthed three of these for the collection.

In 2005, you founded the National Firearms Centre at the Royal Armouries, where you are now working. Could you introduce the NFC to us?

The National Firearms Centre (NFC) is in effect the firearms department of the Royal Armouries Museum. It is housed in a separate location and holds the majority of the firearms collection, particularly the modern elements of the collection. The NFC not only supports Royal Armouries Museum exhibitions, both permanent and temporary, but also the UK military. We have to stay current with modern firearms development, so we try to acquire the latest models in military service from around the world.

„FIREARMS CAN ALSO BE OBJECTS OF BEAUTY AND DESIRE“



© éric chenal

Installation view of our exhibition Luxemburger Bundeskontigent. Militär und Gesellschaft im 19. Jahrhundert

In the past decade, you have been a strong advocate of mitigating the effects of firearm legislation on the museum community. Why do you think it's important that collection experts engage with contemporary legislation?

Part of my role is to represent the UK museum community with government. Governments tend to enact legislation without working through all the consequences and heritage can often be forgotten. So, my job is to represent heritage and to ensure that appropriate defences or exemptions are in place. Prior to the UK's withdraw from the EU, I was also able to represent the concerns of European heritage with the Brussels EU administration. I did this through the medium of ICOMAM (International Committee of Military and Arms Museums) on whose board I sat for six years. ICOMAM is a recognised committee of ICOM, the International Council of Museums, part of UNESCO.

It is important for curators in arms or military museums throughout Europe and the wider world to engage with their domestic authorities to ensure

that they are not disadvantaged or that our visiting public have a degraded experience through an unintended piece of legislation. This is the role I carry out in the UK.

For many people, firearms are a sensitive topic. What is your take on why firearms should be on display in museums?

Firearms are often viewed as 'bad' and many curators are nervous or afraid of them. But it is very important that museums use their firearms collections for the public benefit. Firearms have been part of the human condition since their invention. They have been used in conflict, for sport or for recreation. These are all important social or martial activities that need to be highlighted and the stories told. The world of the European hunt, for instance, is also the story of rural development throughout Europe. It should not be forgotten that firearms can also be objects of beauty and desire. Think of them as canvases upon which an artist has wrought his skill. Firearms can be beautiful, powerful and engaging emotionally, all things we as museum curators

should make use of. It is sad to say that firearms are going to be with us for the foreseeable future and museums need to reflect that fact.

You have achieved what many aspire to, becoming a museum influencer on TikTok, making heritage accessible to young people. Has fame changed your daily work at the museum?

The TikTok sensation was totally unexpected, but something I have learnt to enjoy and live with. Being recognised on a train or being asked for a selfie are examples of how things have changed. I have also enjoyed the opportunity to engage with a younger audience through the language they use. (It doesn't mean I actually understand all that I say in my videos). Naturally, I have been asked to do more of these, but fortunately they are not long and it is fun – slay.

Interview by Ralph Lange
Centre de documentation sur la forteresse de Luxembourg



Mark Murray-Flutter will be giving a talk entitled *From the Tower of London to the Luxembourg Contingent. The British India Pattern Musket* at the Musée Dräi Eechelen on 11 March 2026 at 6 pm. Admission is free.

See Mark in action
on Instagram



Ralph Lange preparing the installation of the gun display in the exhibition Luxemburger Bundeskontingent

© Tom Lucas / MNAHA

AUGMENTED ARTWORK ANALYSIS

Enhancing Museum Experiences with the AAA App



Two researchers presented a digital tool that invites us to embark on a visually driven journey of discovery at last year's Curating and Editing. Between Museums and Media. Gestures of Image Knowledge conference.

What does it truly mean to see a work of art? Museums often guide visitors through text panels, audio guides and talks. Now, the Augmented Artwork Analysis (AAA) app offers another way into art. Presented by Roxanne Loos and Lisa Paillussière (Art History & Semiotics, Université catholique de Louvain-Saint-Louis / Fine Arts Museums of Belgium & Université Lyon 2) at last year's *Curating and Editing. Between Museums and Media. Gestures of Image Knowledge* conference at the Nationalmuseum um Föschmaart, this digital tool invites us to embark on a visually driven journey of discovery.

AAA is a research-based platform designed to deepen observation through image-based knowledge. Instead of relying solely on words, AAA connects artworks to a constellation of related images – historical precedents, stylistic parallels and contemporary echoes – creating a rich visual dialogue. Visitors begin by viewing the artwork in the gallery. Then, using AAA, they navigate a network of digitised

images on-screen, exploring connections that reveal hidden layers of meaning. This dual experience – physical and digital – turns a museum visit into an active process of comparison and interpretation.

This ambitious project is funded by the French National Research Agency (ANR) and the Luxembourg National Research Fund (FNR). It brings together over twenty researchers from art history, semiotics, digital design and computer science, led by the University of Luxembourg and the University of Lyon 2 / ENS. Key partners include the Musée National d'Archéologie, d'Histoire et d'Art (MNAHA), the Palais des Beaux-Arts de Lille and the Musée des Beaux-Arts de Lyon, alongside the Luxembourg Media & Digital Design Centre and CNRS.

HOW IT WORKS

Behind the scenes, AAA organises its wealth of information through ontologies – structured maps that define concepts and their relationships. In Expert

Mode, these maps cover four major domains: genesis, which includes style, school and artistic movement; iconography, which addresses themes, subjects and genres; formal analysis, which examines composition, colour and lighting; and patrimonialisation, which considers museum discourse and cultural values. This layered approach allows users to progress from basic visual elements to more complex interpretations.

In AI Mode, the process shifts dramatically. Here, the system identifies similarities, co-occurrences of objects and patterns across genres and movements. These algorithmic suggestions often surface surprising links, reopening the interpretative process and encouraging visitors to question what they see. The result is a dynamic dialogue between human and machine, where unexpected connections spark curiosity and deepen understanding.

One of AAA's most intriguing features is its sensitivity to different cognitive styles. Some visitors prefer the encyclopaedic approach, seeking stabilised knowledge and structured pathways – what the team calls the “Diderot” profile. Others lean towards the exploratory, heuristic approach, enjoying the thrill of discovery and unexpected connections – the “Poirot” profile. AAA caters to both, offering a flexible experience that adapts to individual preferences and makes the museum visit a personalised journey.

AAA IN ACTION

Following the project's presentation at the conference, participants were invited to the museum's Old Masters section to try the app in a real setting. Standing before paintings steeped in history, participants engaged with the app's visual maps and AI-generated associations, experiencing firsthand how technology can reshape interpretation. The app encouraged them to look beyond the surface, revealing unexpected links and contextual layers that deepened their understanding of each work.

To capture their impressions, participants completed a feedback form, where they were asked to describe the experience in three words and reflect on what they appreciated most and least about the app. These insights are now being used to further refine the project, ensuring it continues to evolve in response to user experience.

By foregrounding visual relationships and integrating AI into the interpretative process, AAA empowers



© Katja Taylor / MNAHA

visitors to engage with art in a pluralistic, intuitive way. It is not about replacing traditional methods – it is about augmenting them, making art analysis richer, deeper and more interactive. As museums evolve, AAA points to a future where technology does not just inform – it enhances how we see.

Katja Taylor
Presse et communication

Find out more
about the project







« L'APPEL DU REGARD »
D'ÉRIC CHENAL

VAN DYCK: VOM PFLEGEHEIM ZUR INTERNATIONALEN KUNSTBÜHNE

Das Meisterwerk, das lange Zeit als Kopie galt, ist eines der wenigen Überbleibsel eines der anspruchsvollsten öffentlichen Aufträge des Künstlers.



© éric chenal

Van Dycks Werk tritt in einen lebendigen Dialog mit anderen Porträts aus unserer Sammlung.

Dank der großzügigen Leihgabe eines privaten Sammlers kann das Museum nun ein außergewöhnliches Werk von Sir Anthony van Dyck (1599–1641) auf dem 3. Stock des Nationalmusée um Fëschmaart präsentieren. Van Dyck war ein flämischer Barockkünstler, der nach Erfolgen in den Spanischen Niederlanden und Italien zum führenden Hofmaler in England wurde. Abgesehen von Holbein waren van Dyck und sein Zeitgenosse Diego Velázquez die ersten Maler von herausragendem Talent, die hauptsächlich als Hofporträtisten arbeiteten und damit das Genre revolutionierten. Van Dycks Einfluss reicht bis in die Moderne hinein, und er gilt heute weithin als einer der bedeutendsten Maler der Kunstgeschichte. Zu Lebzeiten verlieh ihm König Karl I. den Ritterorden. Er wurde in der St. Paul's Cathedral beigesetzt – ein Zeichen seines außergewöhnlichen Ansehens zur Zeit seines Todes. Es ist eine große Freude, unsere Sammlung mit einem beeindruckenden Werk eines so großen Meisters bereichern zu können.

Diese Ölskizze ist eines der wenigen Überbleibsel

eines der anspruchsvollsten öffentlichen Aufträge des Künstlers. Das Werk, das lange Zeit als Kopie galt, befand sich über Jahre hinweg in einem Pflegeheim im Norden Englands. Vor einigen Jahren erwarb es Pater Jamie MacLeod für 400 Pfund in einem Antiquitätengeschäft in Cheshire. Danach hing es im Whaley Hall Ecumenical Retreat House, das Pater MacLeod leitete und das unweit von Manchester liegt. Einmal fiel es dort von der Wand und zerschmetterte einen CD-Player, erlitt jedoch selbst keinen nennenswerten Schaden. Da der Rahmen des für eine Kopie gehaltenen Bildes mit „Sir A. van Dyck“ beschriftet war, brachte Pater MacLeod es 2013 zur Aufzeichnung der BBC-Sendung *Antiques Roadshow* an der Royal Agricultural University in Cirencester, um mehr darüber zu erfahren. Dort wurde es von Moderatorin Fiona Bruce als potenzielles Werk von van Dyck erkannt. Sie hatte mit dem Kunsthistoriker Philip Mould an einer Folge einer anderen BBC-Sendung (*Fake or Fortune?*) gearbeitet, in der kurz zuvor Werke von van Dyck vorgestellt wurden.

Mould teilte ihre Vermutung und schlug vor, das Werk von einem erfahrenen Restaurator reinigen zu lassen und bezeichnete diese Maßnahme als „das künstlerische Äquivalent einer [archäologischen] Ausgrabung“. Das Gemälde wurde von Simon Gillespie restauriert, der mit Lösungsmitteln die Übermalungen entfernte – ein Vorgang, der umgerechnet drei Wochen Vollzeitarbeit in Anspruch nahm. Durch das Entfernen der späteren Übermalungen wurde aus einem scheinbar fertigen Porträt wieder eine Skizze mit unvollendeten Details, die van Dycks unverkennbare Handschrift offenbarten: die freie Pinselführung, der leuchtend rote Untergrund und die nur angedeutete, unvollendete Halskrause. Anschließend wurde vom renommierten van-Dyck-Experten Christopher Brown bestätigt, dass es sich um ein Werk des Malers handelt.

DAS ZEUGNIS DER ARBEITSWEISE EINES GENIES

Das Porträt wird heute als eine der Vorstudien zu *Die Magistrate von Brüssel* angesehen, ein monumentales Gruppenbildnis von Stadtbeamten, das 1634 in Auftrag gegeben wurde. Dieses Werk wurde 1695 während der Bombardierung Brüssels zerstört und ist heute nur noch durch ein Grisaille-Modell in der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris und eine Handvoll damit verbundener Kopfstudien dokumentiert: Es existieren drei Skizzen von Magistratenköpfen für dasselbe Werk, die denselben roten Hintergrund wie MacLeods Gemälde haben. Zwei davon befinden sich im Ashmolean Museum in Oxford, eine dritte wurde an einen unbekannten Käufer veräußert. Ein weiteres Werk aus der britischen Royal Collection könnte ebenfalls aus derselben



VAN DYCK: VOM PFLEGEHEIM ZUR INTERNATIONALEN KUNSTBÜHNE



© éric chenal

Das Porträt wird heute als eine der Vorstudien zu Die Magistrate von Brüssel angesehen, ein monumentales Gruppenbildnis von Stadtbeamten, das 1634 in Auftrag gegeben wurde.

Serie stammen. Die auf der wiederentdeckten Skizze dargestellte Figur entspricht der Person ganz rechts in der Grisaille-Komposition und gibt uns nicht nur einen genaueren Einblick in das Erscheinungsbild eines einzelnen Brüsseler Magistraten, sondern auch in van Dycks Arbeitsweise, die ihn von Ölstudien zu großformatigen fertigen Kompositionen führte.

Der unvollendete Zustand des Werks ist zentral für seine Anziehungskraft. Im Gegensatz zu van Dycks ausgefeilten Hofporträts bietet diese Skizze einen intimen Einblick in den Schaffensprozess des Künstlers: schneller Farbauftrag, kühner Umgang mit Licht und eine Konzentration auf den Ausdruck des Modells statt auf die Insignien von Kostüm und Status. Solche Studien, die selten für die Öffentlichkeit bestimmt waren, erinnern uns daran, dass selbst die berühmtesten Meister ihre Werke in Etappen begannen und dabei Beobachtung und Erfindung miteinander verbanden.

Die Wiederentdeckung dieser Skizze zählt definitiv zu den Sternstunden ihrer Geschichte. Ursprünglich für einen bescheidenen Betrag in einem Antiquitätengeschäft in Cheshire erworben, wurde sie später – wie oben erwähnt – von führenden Experten authentifiziert und schließlich auf einen Wert zwischen 300.000 und 400.000 Pfund geschätzt. Damit erhielt sie die höchste Bewertung, die jemals in der langen Geschichte der *Antiques Roadshow* vergeben wurde. Pater MacLeod kündigte seine Absicht an, sie zu verkaufen, um vom Erlös Kirchenglocken zu erwerben und damit an den hundertsten Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs zu erinnern. Letztendlich gelangte die Skizze in die Sammlung eines angesehenen Privatsammlers und wurde seitdem im Rubenshaus in Antwerpen und in der Frick Collection in New York ausgestellt, wodurch sie fest im internationalen Kanon von van Dycks Œuvre verankert wurde. Der Sammler, ein langjähriger Freund des Museums, hat

kürzlich beschlossen, das Werk großzügigerweise dem Museum als Leihgabe zur Verfügung zu stellen.

RESONANZ IN LUXEMBURG

Die Präsenz dieses Gemäldes im Nationalmusée um Fëschmaart hat eine besondere Symbolkraft, da es (wie die verlorenen *Magistrate von Brüssel*) sowohl die Größe als auch die Fragilität der kulturellen Errungenschaften Europas verkörpert. Die Zerstörung der Originalleinwand im Jahr 1695 spiegelt die bedeutenden Verluste wider, die die europäische Kunst in Zeiten von Konflikten erlitten hat – eine Erfahrung, die Luxemburg als Schnittpunkt verschiedener Imperien nur allzu gut kennt. In diesem Sinne erinnert das Überleben dieser Skizze an die Widerstandsfähigkeit des kulturellen Gedächtnisses, das selbst dann fortbesteht, wenn Meisterwerke verschwinden.

Im Nationalmusée um Fëschmaart tritt van Dycks Studie in einen lebendigen Dialog mit anderen Porträts aus der Sammlung des Museums. Dazu gehören dem Maler David Teniers III. zugeschriebene Porträt eines Mannes, (möglicherweise auch seines Vaters David Teniers II.) sowie Werke von Willem Key, seinem Adoptivsohn Adriaen Thomas

Key und Nicolas Neufchâtel. Zusammen zeichnen diese Porträts die Entwicklung der Porträtmalerei im 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden nach – von intimen Porträts bis hin zu imposanten bürgerlichen Darstellungen. Van Dycks Skizze fügt dieser Erzählung eine wesentliche Dimension hinzu, da sie den Höhepunkt der flämischen Porträtmalerei am Vorabend seiner Karriere in England darstellt. Indem die Skizze van Dyck in diese Konstellation niederländischer Meister einordnet, geht ihre Bedeutung weit über die eines wiederentdeckten Meisterwerks hinaus. Es stellt eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, lokaler Identität und kontinentaler Kultur her. Der „neue“ van Dyck kann nun im Museum bewundert werden, wo er in der dritten Etage dauerhaft präsentiert ist.

Ruud Priem
Beaux-Arts



TRANSLATING STYLISTIC LANGUAGES

A technical study of Michele Desubleo's *Rest on the Flight into Egypt*



Light effects – particularly evident in the figures of the Virgin and the Child – contribute to the overall radiance of the composition.

Over time, advances in technology have reached the field of conservation and restoration, offering opportunities to explore the technical aspects of artworks, from the materials used to the methods of creation. This progress has been driven by a growing interest in understanding the artist's intentions which helps to inform conservation decisions. As we will see, such studies also shed light on the unique characteristics of individual artists and the historical context in which they worked. This will be illustrated by *Rest on the Flight into Egypt*, painted around 1640-1642 by the Flemish artist Michele Desubleo (1601-1676). For the analysis, the painting was examined using various imaging techniques – including normal light, ultraviolet, infrared and composite photography –

each uncovering details hidden within the different layers of the artwork. The examination begins with the first layer: the surface the artist painted on.

A FLEXIBLE FOUNDATION

Desubleo chose to paint on canvas, a support which gradually replaced the wooden panels that had been favoured previously. The practice of painting in oil on canvas is believed to have originated in 16th-century Venice. As Vasari noted, the flexible and rollable nature of canvas made artworks much easier to transport, which likely contributed to its growing popularity – even in cities where it might initially have seemed less practical, such as Venice itself.

From a technical perspective, this shift had a significant impact on artistic composition, as it al-

lowed for much larger formats. The typical dimensions of canvases were often determined by the width of the looms used to produce them, which in Italy tended to range between 106 and 110 cm — roughly corresponding to the width of *Rest on the Flight into Egypt*. Canvas also altered the texture of the painted surface: unlike panels, it is not perfectly flat or smooth, and this subtle irregularity gave greater vibrancy to the compositions. These advantages explain the gradual adoption of this support in Europe during the 17th century.

A PICTORIAL ALPHABET

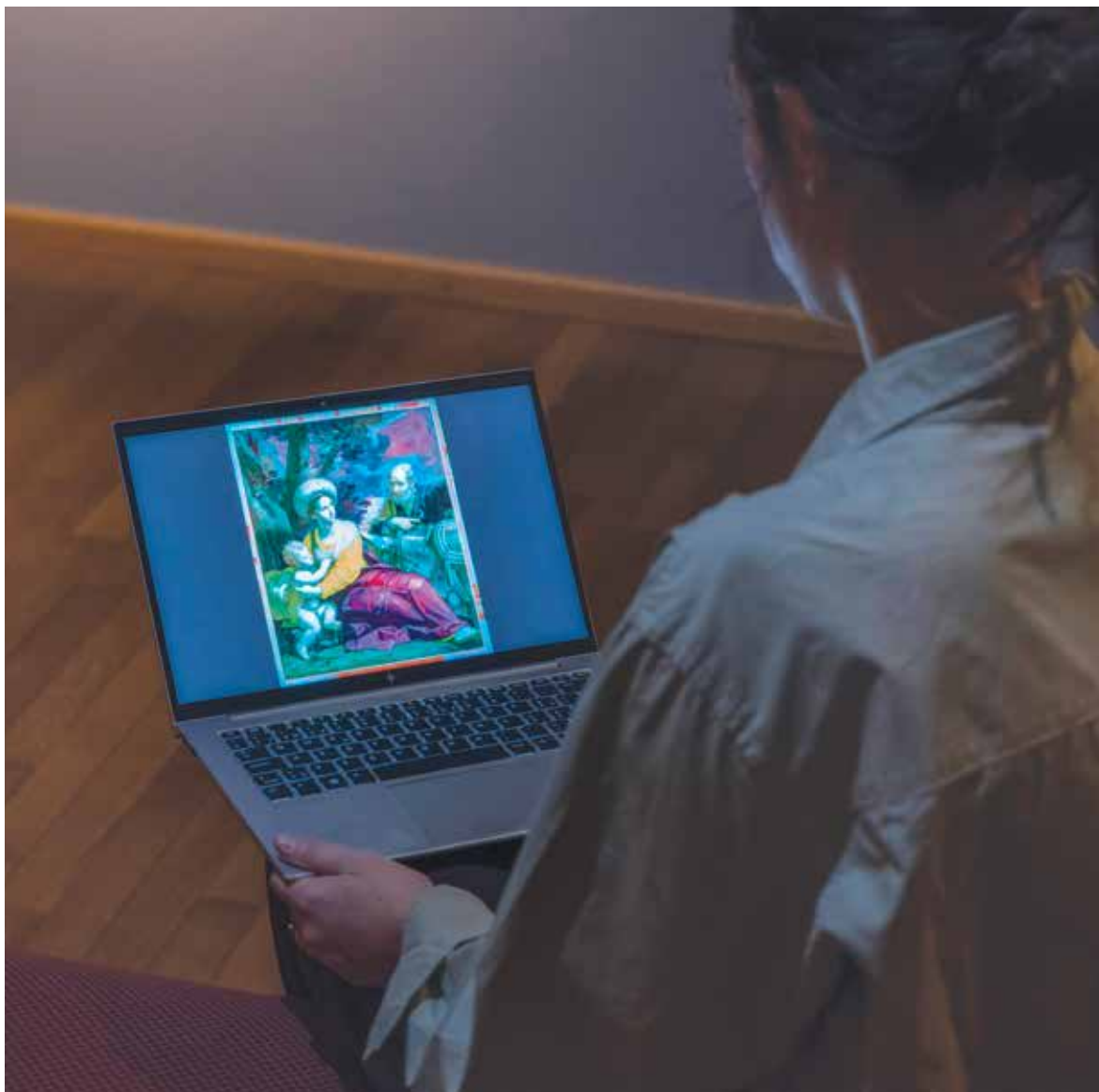
Before painting, artists usually prepared their canvas by applying glue and a layer of primer. This ground layer helped smooth the surface and made sure the paint would adhere properly to the canvas. Colour also played a major role. In *Rest on the Flight into Egypt*, we can clearly see that Desubleo used a warm brown tone, similar to the one in his self-portrait as Saint Luke (Girometti S., Seccaroni C., 2022). This was a common choice among Italian painters at the time, as noted by contemporary writers from Italy and Spain. It differed from northern European traditions where grey was used more often. Using darker ground layers was a new technique back then, since lighter colours had been more typical. This helped painters achieve visual effects that had rarely been explored prior to the 17th century.

Technically speaking, this ground layer is sometimes left visible to serve as a mid-tone, providing a base for constructing shadows and volume through the application of thin dark glazes. In contrast, the luminous flesh tones of *Rest on the Flight into Egypt* are rendered with thicker brushstrokes and more opaque layers. The result is a measured play of contrasts, defined as a moderate chiaroscuro. This effect also intensifies the light effects — particularly evident in the figures of the Virgin and the Child — contributing to the overall radiance of the composition. It reflects a key feature of the Bolognese classicism that the artist adhered to at the time.

Moreover, the use of a darker ground and pronounced contrasts enhances the opacity of pigments, lending greater brightness to the colors. The vivid blues and deep reds — likely influenced by his fellow artist Guido Reni — constitute a restrained yet striking palette, characteristic of the Bolognese school. The artist's controlled but rich chromatic range is also evident in the use of two distinct blue pigments, clearly visible through composite imaging.



TRANSLATING STYLISTIC LANGUAGES



THE DETAIL THAT MAKES THE DIFFERENCE

Infrared imaging has revealed a preparatory drawing in black paint beneath the surface of *Rest on the Flight into Egypt*, showing slight variations from the final composition. Numerous compositional adjustments, or pentimenti, are also visible throughout the painting, indicating that the artist refined his design during the painting process. These changes, made both at the drawing stage and after the first layer of paint, reflect a constant search for balance. Together, they reveal Desubleo's remarkable precision and the careful planning behind this masterful composition.

Desubleo's *Rest on the Flight into Egypt* reflects the broader historical transformations of 17th-century painting, particularly the shift in materials and techniques. More specifically, it captures the experience of many itinerant artists who, arriving in Italy with a Northern artistic heritage, embraced local traditions in their work. Moreover, this painting brilliantly demonstrates how technique itself can become a language – one that conveys stylistic influences, such as Bolognese classicism, while also expressing the artist's own precision and sense of composition.

Laura Guilluy
Restauration, régie, ateliers et dépôt

For the analysis, the painting was examined using various imaging techniques – including normal light (upper left), ultraviolet (upper right), infrared (lower left) and composite photography.



© Tom Lucas/ Elisa Barzotti



TRANCHER AVEC L'AUSTÉRITÉ

Conservation, restauration ou réfection ? Le cas de l'œuvre contemporaine en néon installée dans l'ancienne cafétéria et signée François Morellet



© éric chenal

La volonté de l'artiste a prévalu dans notre démarche de réflexion de cette œuvre en néon, intégrée à l'entrée du musée lors de sa réouverture en 2002.

C'est sous l'impulsion de Paul Reiles, directeur du MNHA de 1989 à 2005, que le musée a acquis l'œuvre en néon de François Morellet. Lors de son départ à la retraite, il déclarait au magazine Paperjam : « ... j'aurais voulu confier à M. Morellet une intervention sur la façade du musée. Une grande zébrure en néon

bleuté qui aurait tranché avec l'austérité de la pierre et qui l'aurait en même temps fait remarquer. Mais d'aucuns s'y sont opposés sous prétexte d'infiltration et autres problèmes techniques... Et finalement je me suis rangé à leur avis... » Cependant, sa vision de rompre avec la première impression de planéité



au moyen d'une fluorescence va se matérialiser avec l'acquisition d'une œuvre de l'artiste pour l'espace cafétéria, visible au loin depuis une grande baie vitrée. Décorant le mur qui sépare l'espace restauration de l'atrium, l'installation zébrée se détache nettement aux yeux des passants.

Voici ce que stipule la facture, datée de septembre 2001 : l'artiste charge le musée des « honoraires pour la conception et la fourniture de plans concernant une œuvre intégrée dans la cafétéria du Musée national d'Histoire et d'Art de Luxembourg. La réalisation de cette œuvre mesurant 145 x 340 cm et qui comprend 20 tubes d'argon bleu, sera à la charge du Musée. Mon assistant (ou moi-même) ira mettre au point les détails d'installation avec le spécialiste que vous aurez choisi. » L'œuvre, montée fin mars 2002 à la réouverture du musée, comportera finalement 21 tubes, dont un plus court que les autres. Un des collaborateurs de la société luxembourgeoise de production des néons, que nous avons récemment sollicité dans le cadre de la réinstallation de l'œuvre, se rappelle avoir participé au montage. L'artiste était alors présent avec son fils. Très pointilleux, Monsieur Morellet aurait projeté la forme au mur pour que l'installation soit placée exactement selon sa vision. Dans le cadre de cette commande, l'artiste finira même par offrir une œuvre sur papier au musée, qui trouvera également sa place dans cet espace de récréation.

Depuis lors, sept jours sur sept et jusqu'à 22h, l'installation irradie l'espace de ses lignes entrecoupées et ascendantes. L'effet lumineux bleu lavande, caractéristique de l'argon ionisé sous l'effet du courant électrique, est induit par deux transformateurs haute

tension cachés derrière le voile béton de l'architecture. Les tubes sont reliés entre eux par des culots blancs qui se confondent avec la couleur du mur.

OBSOLESCENCE

Quand en 2018, un premier tube de l'installation s'avère défectueux, le remplacement est aisé puisqu'un tube supplémentaire avait été fourni lors de la production. Lorsqu'un deuxième tube s'éteint en 2021, s'amorce alors toute une réflexion sur l'obsolescence de la matérialité d'une installation contemporaine, plus vulnérable au temps. L'équipe de restauratrices, très aguerrie lorsqu'il s'agit d'intervenir sur une œuvre ancienne ou de recourir à une technique dite plus « classique », est mise au défi. Évoquons ici Cesare Brandi, un des pères fondateurs de la théorie de la restauration, pour qui l'œuvre d'art est marquée par une bipolarité artistique et historique où l'histoire matérielle joue un rôle prédominant. Nul doute, la théorie classique de la restauration s'est façonnée avant l'émergence de l'« art contemporain », soit les œuvres créées après 1945. Faisant souvent primer l'idée sur la matière et utilisant des matériaux et des technologies qui deviennent obsolètes, beaucoup d'œuvres actuelles exigent une approche distincte prenant en compte la dimension conceptuelle et l'évolution rapide des technologies ainsi que la fragilité des composants. Le restaurateur doit donc dialoguer avec l'artiste (ou ses ayants droit) pour mieux comprendre la vision artistique et son évolution. Il doit aussi s'ouvrir à la possibilité d'échanger des composants pour répondre à la complexité et à la diversité des pratiques artistiques actuelles. Heureusement dans le cas des œuvres en néon, la mise en œuvre technique est toujours pratiquée.



TRANCHER AVEC L'AUSTÉRITÉ



© éric chenal

L'effet lumineux bleu lavande, caractéristique de l'argon ionisé sous l'effet du courant électrique, est induit par deux transformateurs haute tension cachés derrière le voile béton de l'architecture.

Le chantier de réfection de l'entrée du musée et le transfert temporaire de l'accueil vers la cafétéria – hors service depuis le COVID – ont été l'occasion de démonter l'œuvre et de la prendre à l'atelier pour étude. Plusieurs campagnes de repainting de l'espace restauration avaient laissé des taches d'acrylique sur les tubes, culots et fixations. Des dépôts de poussières et déjections de mouches encrassaient la surface. Le matériau synthétique des culots blancs présentait de sombres macules d'échauffement et l'intérieur était souillé d'insectes volants morts et de poussière. Un nettoyage de toutes les pièces a par conséquent été réalisé.

En ce qui concerne le tube défectueux, une première piste envisagée visait à le recharger de gaz afin de conserver la matière d'origine. Malheureusement, ceci n'a pas été possible vu les changements de réglementation sur les matériaux constituant des tubes. Avant de décider de remplacer le tube, il était important de comprendre la position de l'artiste quant aux interventions postérieures sur ses œuvres. Outre toute une série d'écrits incluant ses réflexions sur l'art, l'utilisation du hasard et de la

géométrie, ainsi que des analyses de ses propres créations, François Morellet a laissé, à sa mort en 2016, un Estate installé dans son atelier à Cholet qui veille à faire perdurer la vision de l'artiste à travers son œuvre.

CHANGEMENT DE PARADIGME

Lors de nos recherches sur la démarche à suivre, François Lamy nous a expliqué qu'éthiquement l'Estate Morellet n'édicte pas de règles quant au remplacement des tubes des œuvres. L'artiste était très tolérant sur ce point, laissant le choix au propriétaire d'intervenir sur le tube défectueux ou de changer tous les tubes pour qu'on ne voie pas de nuance de couleur. Le gaz utilisé pour la première installation devait probablement contenir du mercure qui s'est déposé à l'intérieur du verre. Par ailleurs, des produits de dégradation du gaz ont quelque peu tapissé les tubes d'un voile gris interférant sur la luminosité. En revanche, l'aspect formel, allumé ou éteint, doit répondre aux consignes. Ainsi, le type d'électrode, la position de la pipette de remplissage et la couleur des culots doit rester identique lors du remplacement.

Partant, nous avons convenu de refaire appel à la même société de production de néons afin de copier le tube défectueux. Après une évaluation de la couleur lors de la remise en marche, nous avons pu déterminer le type de remplacement. Pour finir, le nouveau tube choisi s'intègre bien dans l'ensemble de l'installation, de sorte qu'il a été décidé de faire réaliser des copies de tous les tubes composant l'œuvre. Mais au lieu de les remplacer directement, les nouveaux tubes seront mis en réserve, comme pièces de rechange pour le futur. La réalisation par la même firme que l'installation initiale garantit ainsi une certaine filiation pour le futur. Une procédure de remplacement de futurs tubes défectueux a été formalisée et les tubes « originaux » retirés seront

conservés dans la caisse d'origine afin de documenter la matérialité de l'œuvre.

Dorénavant, l'œuvre de Morellet fera l'objet d'une surveillance accrue. Le vieillissement des culots sera monitoré, les culots blancs n'étant plus fabriqués. Une plus grande attention sera accordée à la détérioration des tubes en verre, vu qu'ils sont présentés dans un espace fermé et que la présence de mercure est suspectée. Ainsi l'installation pourra continuer à zébrer de sa fluorescence bleue l'entrée du musée pour laquelle elle a été si opportunément conçue.

Muriel Prieur

Restauration, régie, ateliers et dépôt



(c) Tom Lucas / MNAHA

Cette photo d'archives de 2002 donne à voir l'œuvre sur papier dont l'artiste a fait don au musée, exposée en regard de son installation lumineuse.

« QUAND LUCIEN DESCENDAIT À L'ATELIER, LA MAGIE OPÉRAIT »

Lucien Wercollier (1908-2002), le premier sculpteur non-figuratif au Grand-Duché de Luxembourg, entre au konschtlexikon.lu



© éric chenai

« Lucien a toujours su s'entourer de personnes éclairées car il avait ce besoin de découvrir et d'échanger. »

Reconnu à l'étranger et par ses pairs, notamment par le sculpteur anglais Henry Moore, Lucien Wercollier compte parmi les artistes luxembourgeois majeurs du XX^e siècle. Créateur passionné, il a su développer un style particulier à travers ses recherches sur la forme et la matière. Au Luxembourg, il a fait connaître l'esthétique de la sculpture moderne au public, notamment à travers les expositions de La Nouvelle Équipe et Les Iconomaques organisées par Joseph-Émile Muller, alors conservateur aux Musées de l'État. Depuis 2008, l'Abbaye de Neumünster (neimënster) accueille une partie de son œuvre, précisément entre les murs de cette ancienne abbaye où, 66 ans plus tôt, l'artiste fut emprisonné par les nazis pour actes de résistance.

Entretien avec sa petite-fille Martine Wercollier à l'occasion de la publication en ligne de la biographie de l'artiste sur notre plateforme konschtlexikon.lu

Si vous deviez brosser le portrait de votre grand-père en quelques mots, que diriez-vous ?

Né en 1908, Lucien Wercollier aura vécu deux guerres mondiales. En tant qu'artiste, il s'inscrit dans la modernité de son époque et y participe activement. Je pense que l'on peut dire de lui qu'il a été un homme intègre et engagé dans les différents aspects de sa vie, que ce soit dans ses recherches artistiques, ses engagements politiques et dans la défense de ses valeurs. C'était un homme complexe et simultanément absolument linéaire.

Votre grand-père est originaire d'une famille d'artistes. Ce berceau détermine-t-il sa carrière ?

Avec un père enseignant la sculpture à l'École des Artisans de l'État et un oncle architecte, la conversation tourne souvent autour de l'esthétique. Lucien, aîné d'une fratrie de sept enfants, décide d'embrasser la carrière paternelle. En 1927, il rejoint l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Quatre ans plus tard, il s'inscrit à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Dès ses débuts, il est fasciné par les pratiques émergentes de son époque. Après avoir ac-

quis la maîtrise des techniques classiques, il va s'adonner aux recherches qui le font vibrer et explorer des voies loin du conformisme.

À côté de l'artiste, il y a la figure du résistant : parlez-nous en.

Sous l'Occupation, Lucien est enseignant à l'École des Artisans. Il s'oppose à la nazification du pays et de l'enseignement. Il refuse de s'inscrire à la Chambre de Culture hitlérienne et entre dans la résistance luxembourgeoise. En 1942, cette posture lui vaut d'être arrêté. Il est incarcéré dans un premier temps à la prison du Grund (actuel neimënster), puis déporté au camp de Hinzert avant de rejoindre celui de Lublin. Le reste de la famille – son épouse Yvonne, leurs enfants et Mme Schmit, sa belle-mère – sont également déportés, mais dans un autre camp à Boberstein. Yvonne, médecin-dentiste, soigne les soldats allemands et les co-détenus. Grâce à sa profession, elle réussit à détourner l'usage de matériel radiographique et réalise, à ses risques et périls, quelques photographies témoignant de la vie dans les camps. À la fin de la guerre, les membres de la famille se retrouvent tous. Un passé qui marquera à jamais l'artiste, sa famille et ses camarades de la résistance.

Yvonne, son épouse, son amie, sa muse et la complice d'une vie. Quelle place occupe-t-elle dans son œuvre ?

Fille unique, née en 1910, elle fait des études universitaires à Paris et se lie d'amitié avec Maysie, une sœur de Lucien. Entre eux, c'est le coup de foudre. Le père d'Yvonne, Etienne Schmit, avocat, juge puis ministre, a de l'affection pour Lucien, mais ne voit pas en lui le meilleur parti : « En faisant ce choix, tu renonces à la vie publique », dit-il à sa fille. Rien n'y fait : en 1937, les deux se marient.

Yvonne est une femme émancipée et une pionnière. Elle exerce en tant que dentiste pendant toute sa carrière. Le couple est complice. C'est un bastion : un lieu d'échanges, d'estime et d'amour. De retour des camps, Lucien ne trouve plus l'inspiration pour se remettre au travail. Yvonne posera nue pour son mari.

À chaque fois que Lucien terminait une sculpture, il la présentait d'abord à Yvonne qui finissait par lui suggérer quelques titres, de sorte que le baptême des œuvres se faisait ensemble.



« QUAND LUCIEN DESCENDAIT À L'ATELIER, LA MAGIE OPÉRAIT »



© éric chenal

Portrait du sculpteur Lucien Wercollier (Archive familiale)

Les valeurs de camaraderie et de solidarité lui sont très chères. Comment transparaissent-elles dans son travail ?

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, il développe des liens indéfectibles avec ses codétenus. L'épisode de la distribution quotidienne d'une plaquette de beurre au sein du groupe de prisonniers luxembourgeois avec lesquels il est incarcéré est emblématique à ce titre. Il dira que les nazis faisaient tout pour briser les liens entre les détenus. En réaction, ils développent un sens de la solidarité extraordinaire. Face aux restrictions alimentaires féroces imposées par les nazis, les prisonniers, bien qu'affamés, se serrent les coudes. À la réception d'un morceau de beurre de seulement quelques grammes par jour, les hommes ne se jettent pas dessus selon la loi du plus fort. Sachant qu'il est impossible de couper des parts égales, ils instaurent un roulement pour que chacun puisse recevoir à son tour le plus gros morceau.

Ce sens de la camaraderie demeure central dans

les diverses collaborations que Lucien Wercollier cultivera plus tard. À partir des années 60, Lucien se rend régulièrement à Carrare. Lors des résidences, il noue de précieuses amitiés avec d'autres artistes. De même, à la Fonderie de Coubertin, il est conquis par l'esprit de compagnonnage et de camaraderie au contact des meilleurs ouvriers de France.

Aujourd'hui, *Le Prisonnier politique* investit l'espace public comme un symbole fort de la résistance luxembourgeoise...

En effet, *Le Prisonnier politique* se trouve au Musée de la Résistance à Esch-sur-Alzette, au Cimetière Notre-Dame au Limpertsberg et à l'Abbaye de Neumünster (neimënster). C'est un hommage aux prisonniers de guerre qui, une fois punis, devaient rester debout pendant trois jours et trois nuits, seuls ou attachés dos à dos avec un autre prisonnier. S'ils tombaient à terre, ils étaient exécutés. Cette sculpture de mon grand-père est son expression la plus aboutie de la résistance et de la lutte contre la barbarie.

Par la suite, il transformera les souffrances de la guerre en hymne à la vie et son œuvre sera vouée à l'harmonie et à la sensualité.

Qu'est-ce qui caractérise son parcours artistique ?

Lucien a toujours su s'entourer de personnes éclairées, car il avait ce besoin de découvrir et d'échanger. Dès ses débuts, il va suivre les mouvements qui libèrent l'expression de l'art figuratif. Ses recherches et sa curiosité le conduisent tour à tour vers l'exploration des courants cubistes, architecturaux, géométriques et organiques. Il choisit toujours l'innovation à la répétition. Il est fasciné par Henry Moore, Aristide Maillol, Constantin Brancusi. Au Luxembourg, il se lie d'amitié avec Joseph-Émile Muller, Auguste Trémont, Joseph Probst, François Gillen, Edouard Pignon, Gust Graas, Roger Bertemes... De retour des camps, Lucien va cofonder des mouvements intellectuels et artistiques tels que Les Iconomaques et La Nouvelle Équipe, promouvant ainsi la propagation des mouvements non-conformistes au Luxembourg.

L'histoire du galet souvent racontée par votre grand-père est très significative : elle témoigne de son attrait pour la forme organique...

En 1956, la famille part en Bretagne faire des vacances. Pendant cette villégiature, Lucien observe les galets de Ploumanc'h. Ils sont intrigants, car parfaitement lisses, délicatement achevés de toutes parts. C'est une révélation. La nature lui offre sa générosité et lui lance le défi de la perfection. « Dans chaque pierre, il y a une sculpture à découvrir », n'aura-t-il de cesse de répéter.



Votre grand-père a toujours voulu sublimer chaque matière. Or à la fin de sa vie, il expérimente avec enthousiasme la plasticité de la pâte de verre...

Mon grand-père a su magnifier les matières naturelles : le marbre, l'albâtre, l'onyx, le petit grès belge, le bronze poli, patiné ou d'extérieur... Il était éperdument amoureux des sillages que lui offrait chaque pierre. Les bronzes étaient l'aboutissement d'échanges laborieux et de confiance avec les artisans. Lorsque, dans les années 80, il découvre la pâte de verre, c'est un arc-en-ciel de joie ! Ce procédé est une fonte inversée ! En effet, les bronzes sont creux : il n'y a que la coquille de l'œuvre, pour ainsi dire. Là, il s'agit de remplir habilement le corps des sculptures, leur donner une âme !

Enfin, quel souvenir gardez-vous de son atelier ?

Quand Lucien descendait à l'atelier, la magie opérait. Dans cet espace où la lumière était épaissie par la poussière, il y avait toujours plusieurs postes de travail entamés. Il faisait tourner ces roches sur elles-mêmes. Souvent, il accompagnait son geste d'une éponge imbibée d'eau. La pierre mouillée se dévoilait avec moins de pudeur. Il y lisait une profondeur qu'il marquait de son crayon rouge. Ainsi son atelier grouillait de postes pleins de signes rouges que seul lui savait lire – comme des rappels, des annotations dans la pierre en devenir. Il prenait alors un outil et commençait à faire des entailles. Ce n'est que bien plus tard qu'il peaufinait l'œuvre avec du papier de verre : il la caressait jusqu'à ce qu'elle ait une peau de bébé. Il y avait une intimité fusionnelle qui se développait dans cette relation quasi hypnotique.

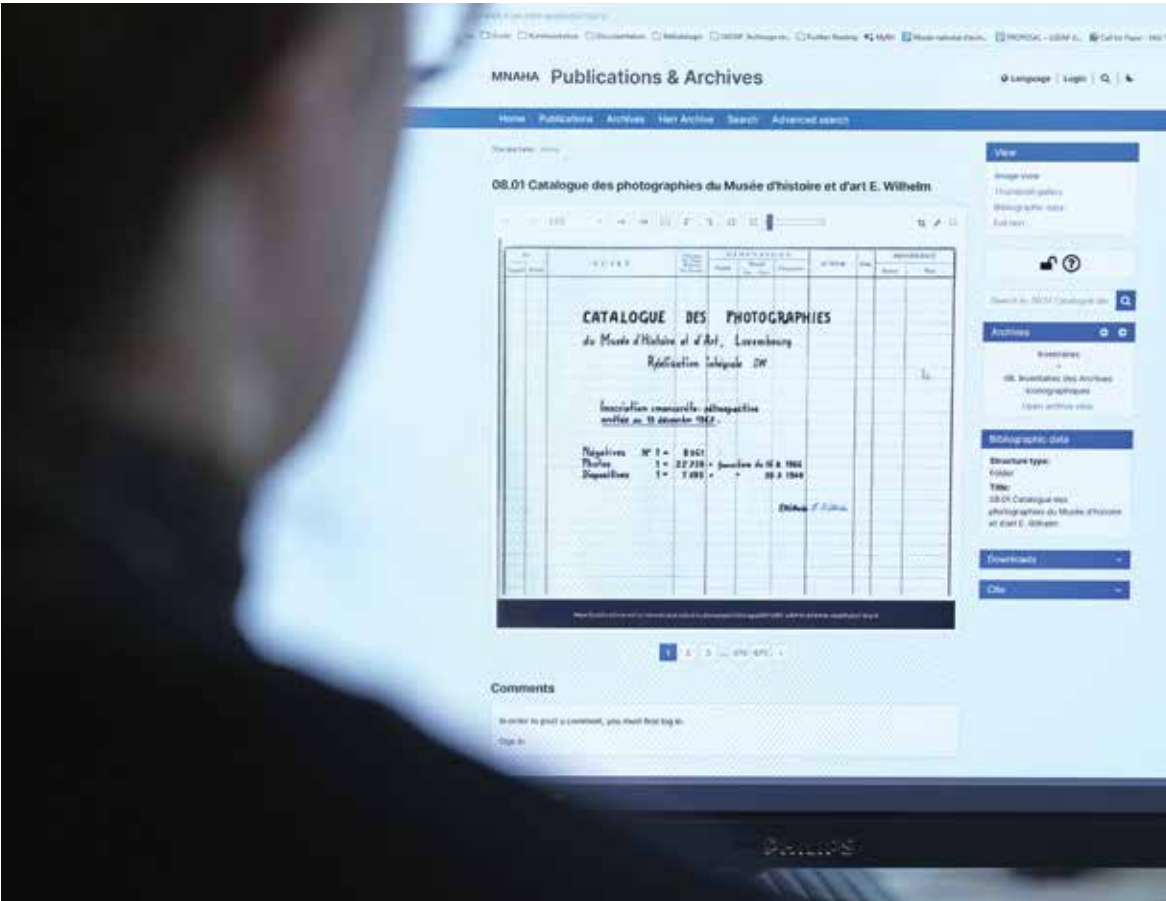
Propos recueillis
par Malgorzata Nowara
Lëtzebuerger Konschtarchiv

Pour aller plus loin,
consultez
le konschtlexikon.lu



VOM HANDSCHRIFTLICHEN INVENTAR ZUR DATENBANK

Wie die Digitalisierung neue Wege für die Arbeit mit der Fotosammlung des MNAHA ermöglicht



© éric chenal

Trotz der vorbildlichen Erstellung des Inventars ergaben sich einige interessante Herausforderungen bei der Übertragung ihrer handgeschriebenen Einträge in digitale Tabellen

Das Archiv des MNAHA besitzt eine umfangreiche Dokumentensammlung, die im Laufe der 80-jährigen Geschichte des Museums entstanden ist und heute den Aufbau sowie die Entwicklung der Sammlung nachvollziehbar macht. Insbesondere Inventarlisten geben uns Aufschluss über die Sammlungsaktivitäten unserer Vorgänger/-innen. Um besser mit den handschriftlichen oder mit der Schreibmaschine erstellten Dokumenten arbeiten zu können, werden diese heute digitalisiert. Im Rahmen eines zweimonatigen Projektes wurde nun mit Hilfe von automatisierter Texterkennung eine solche Quelle erarbeitet.

DAS INVENTARBUCH VON EUGÉNIE WILHELM

Der „Catalogue des Photographies du Musée d’Histoire et d’Art“ verzeichnet die Zugänge an Fotografien in die Sammlung des Museums aus den Jahren 1940 bis 1967. Dieses Inventarbuch wurde von der

langjährigen Mitarbeiterin Eugénie Wilhelm (1918–1988) erstellt und umfasst 975 handgeschriebene Seiten. Es gleicht einem Eingangsregister, in dem für jede Fotografie jeweils eine Bildbeschreibung sowie Informationen zu Fotograf/-in und Provenienz festgehalten wurden. Die chronologische Auflistung erschwert jedoch die Suche innerhalb des Inventarbuches, da die Fotografien nicht nach Motiv oder Ersteller/-in sortiert sind. Bisher mussten deshalb bei jeder Suche alle Seiten durchgeblättert werden.

Warum diese zeitaufwändige Vorgehensweise bislang trotzdem beibehalten wurde, liegt an der Qualität der Fotosammlung. In ihr finden sich die unterschiedlichsten Aufnahmen: von Landschafts- und Architekturbildern über Portraits wichtiger zeithistorischer Personen und Dokumentationen von Veranstaltungen bis hin zu Fotografien von Objekten aus dem Museum. Gemeinsam ist allen Fotografien, dass sie durch Bildinhalt oder Fotograf/-in in einem Bezug zu Luxemburg stehen.

VON DER HANDSCHRIFT ZUM BIT

Um nun die Suche innerhalb des Inventars zu vereinfachen, wurde entschieden, es mit Hilfe von entsprechender Software maschinell zu transkribieren. Während heute bereits Smartphone-Apps gedruckte Texte gut erkennen und wiedergeben können, gestaltet sich das Erkennen von Handschriften durch individuelle Schreibweisen und Unregelmäßigkeiten etwas schwieriger. Bei unserem Fotoinventar kam als weitere erschwerende Komponente seine tabellarische Form hinzu.

Damit das Dokument innerhalb eines kurzen Zeitraums mit möglichst hoher Qualität transkribiert werden konnte, wurde für dieses Projekt der Anbieter Transkribus gewählt. Transkribus bietet eine große Auswahl an Text- und Tabellenerkennungsmodellen, die speziell für historische Dokumente ausgelegt sind. Der Transkriptionsprozess beginnt zunächst mit der Layout-Erkennung. Dabei wird analysiert, wo sich Text auf der Seite befindet und wie dieser angeordnet ist. Anschließend erfolgt die eigentliche Texterkennung. Im Falle des Inventars war die Layout-Erkennung in zwei Schritte unterteilt: die Tabellen- und die Zeilenerkennung. Die verschiedenen Schritte wurden mit Hilfe von KI-Modellen durchgeführt.

Hierbei gibt es eine breite Auswahl an verschiedenen Modellen, die jeweils auch auf unterschiedliche Sprachen und Schrifttypen trainiert sind. Bei Dokumenten mit komplexen Layouts, wie dem Fotoinventar, gibt es zusätzlich die Möglichkeit, eigene Modelle zu trainieren und sie somit konkret an die eigenen Daten anzupassen. Für das Inventar wurden zwei eigene solcher Modelle trainiert: ein Tabellen- und ein Zeilenmodell. Zu diesem Zweck musste zuerst eine „Ground Truth“ erstellt werden. Dabei handelt es sich um Referenzdaten, die dem System als Positivbeispiele dienen und durch die das Programm „lernt“, was zum Beispiel Tabellenlinien und was Worte sind oder auch wie lang Worte sein können. Diese Referenzdaten wurden manuell erstellt und anschließend für das Training der Programme verwendet.

Nach der Lernphase konnte das Modell dann bei jedem Blatt die Tabellenlinien genau erkennen und die Worte in den richtigen Zellen verorten. Die korrekte Erkennung des Layouts bot dann die Grundlage für die Texterkennung, die wiederum – wahrscheinlich durch die sehr ordentliche und gleichmäßige Schrift von Frau Wilhelm – mit einem standardisierten Textmodell möglich war.



STOLPERSTEINE DER TEXTERKENNUNG

Trotz der vorbildlichen Erstellung des Inventars ergaben sich einige interessante Herausforderungen bei der Übertragung der handgeschriebenen Einträge in eine digitale Tabelle. Eine der größten Hürden war die häufige Verwendung von Anführungszeichen, um das erneute Ausschreiben des darüberstehenden Textes zu vermeiden. Für das menschliche Auge ist dieses Symbol direkt als Wiederholungszeichen erkennbar. Der Computer hingegen braucht dazu weitere explizite Daten. Deshalb mussten die Anführungszeichen nach der automatischen Texterkennung nochmals durch die jeweils gemeinten Inhalte ersetzt werden. Dies wurde mit Hilfe von kleinen, selbst geschriebenen Programmen, teilweise aber auch händisch umgesetzt.

Letztendlich entstand eine 25.000 Zeilen lange Excel-Tabelle, mit der es nun möglich ist, die Fotobestände anhand von Stichwörtern zu durchsuchen. Dies vereinfacht nicht nur die Recherche, es ermöglicht auch zukünftige Forschungsansätze. Eine denkbare Weiterentwicklung wäre die Erstellung einer Foto-Datenbank, die auch die Informationen weiterer historischer Inventare enthält. Zudem könnten die Daten aus dem Inventar mit bereits vorhandenen Informationen der Museumsdatenbank gekoppelt und so Archivalien und Musealien miteinander verknüpft werden. Die Tabelle wird außerdem die Datengrundlage einer Masterarbeit bilden, in der die Entwicklung und die historische Bedeutung der Fotothek erforscht werden.

Rebecca Daniel
Numérisation, bibliothèque et archives

NOUVELLE TARIFICATION AU MNAHA

À partir du 1^{er} janvier 2026, une nouvelle grille tarifaire s'applique pour l'accès aux musées de l'État. L'entrée au Musée Dräi Eechelen et au Nationalmusée um Fëschmaart est fixée à 7 €, incluant les expositions temporaires. Une entrée combinée pour les deux musées le même jour coûtera 12 €, tandis que les groupes de six personnes ou plus bénéficieront d'un tarif réduit à 5 € par personne. L'accès restera gratuit pour les détenteurs et détentrices du Kulturpass, les moins de 26 ans, les personnes à mobilité réduite (+un accompagnant), les membres des Amis des Musées Luxembourg, les titulaires de la carte ICOM et de la Luxembourg Card. De plus, les nocturnes (mercredis au Musée Dräi Eechelen et jeudis au Nationalmusée um Fëschmaart de 17h30 à 20h) ainsi que la dernière heure d'ouverture, l'« After work », seront également gratuits.

À PROPOS CONFÉRENCES...

Ne manquez pas au Musée Dräi Eechelen les deux derniers rendez-vous du cycle de conférences organisé dans le cadre de l'exposition *Luxemburger Bundeskontingent*, à l'affiche jusqu'au 22 mars. Deux experts internationaux, venus d'Allemagne et de Grande-Bretagne, clôtureront la série d'interventions. Thomas Weißbrich, chargé des collections Militaria au Deutsches Historisches Museum, Berlin, interviendra sur le thème *Rheinische, pommersche, preussische Regimenter in Luxemburg* le 11 février à 18 heures. Tandis que Mark Murray-Flutter, conservateur en chef au National Firearms Centre and Royal Armouries à Leeds (Angleterre) – lisez l'interview en pp. 16-19 –, présentera un exposé intitulé *From the Tower of London to the Luxembourg Contingent. The British India Pattern Musket*, le 11 mars à 18 heures.

COUPS DE COEUR AVERTIS

Le Nationalmusée um Fëschmaart accueille actuellement une action de promotion de l'Association internationale des critiques d'art Luxembourg sous le label « Coup de cœur de l'AICA ». Le principe est de proposer dans différents musées de la capitale une œuvre d'élection, identifiée visuellement comme telle dans la salle d'exposition : vous verrez un sticker apposé au-dessus du cartel et des dépliants explicatifs en deux langues – français et anglais – en distribution libre. Ainsi, prenant appui sur ces flyers, le visiteur peut s'attarder plus longuement sur les clés de lecture proposées par un professionnel de la critique d'art et approfondir son ressenti et sa compréhension en matière d'art contemporain. Au Nationalmusée, ce coup de cœur se trouve épinglé au niveau de l'exposition *Land in Motion* qui se termine le 11 janvier 2026 : il s'agit de l'œuvre *The Marshes/Haunting Sister* de Renie Spoelstra (2022). Le texte critique vous est proposé par Marianne Brausch, présidente de l'AICA, section Luxembourg et collaboratrice du d'*Lëtzebuurger Land*. Cette première initiative de l'AICA Luxembourg est amenée à fleurir par-delà l'exposition temporaire.



© éric chenai

HORS LES MURS

Le 18 janvier s'achèvera la période de villégiature pour notre Violoniste Andreas Weisgerber, une huile sur toile de 1919 signée Lovis Corinth (1858-1925). Cette œuvre était depuis le 24 octobre à l'affiche de l'exposition *Lovis Corinth – Bildrausch* au Kunstforum Ostdeutsche Galerie à Regensburg, en Allemagne. Autres prêts en cours : pour les besoins de l'exposition *Marie de Hongrie. Art & Pouvoir à la Renaissance*, le musée a été sollicité pour plusieurs prêts permettant de mieux éclairer la seconde partie du règne de l'empereur Charles Quint. Parmi la demi-douzaine de médailles sollicitées figure notre iconique médaille de Charles Quint couronné empereur et aigle bicéphale, offerte par la ville de Nuremberg d'Albrecht Dürer (1471-1528) et Hans Krafft (1481-1542), ainsi que deux livres d'époque : l'un de Leonhard Fronsperger (1525-1575) et un second de Niccolò Tartaglia (1500-1557). Cette exposition se propose de contextualiser les terres d'origine de Mariemont et d'éclairer comment Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas et sœur de l'empereur Charles Quint qui a marqué de son sceau l'histoire du XVI^e siècle. Cette exposition, qui dure jusqu'au 10 mai 2026 au Domaine et Musée royal de Mariemont à Morlanwelz (près de Charleroi, en Belgique), est organisée dans le cadre du Festival Europalia 2025 consacré à l'Espagne. Au niveau national, nous avons prêté quelques spécimens au Lëtzebuerg City Museum pour leur exposition sur la menstruation intitulée *Et leeft !* : le lot contient des serviettes hygiéniques en coton molletonné, confectionnées avant 1950, un élastique destiné à faire tenir lesdites serviettes ainsi qu'un catalogue des trousseaux qui renseigne notamment sur le « linge confectionné pour Dames et Jeunes Filles ». Cette expo, conçue par le Museum Europäischer Kulturen (MEK) de Berlin et adaptée au contexte luxembourgeois, a cours jusqu'au 19 juillet 2026.

MuseoMag, la brochure d'information trimestrielle éditée par le MNAHA, est disponible à l'accueil de nos deux musées - National-musée um Fëschmaart et Musée Dräi Eechelen - ainsi que dans différents points de distribution classiques à l'enseigne «dépliants culturels».

Si vous voulez recevoir ce périodique accompagné de son agenda gratuitement dans votre boîte aux lettres ou bien faire découvrir notre brochure trimestrielle à vos proches, adressez-nous un simple mail avec les coordonnées requises (prénom, nom, adresse postale, e-mail) à contact@mnaha.etat.lu.

Le Musée national d'archéologie, d'histoire et d'art (MNAHA) est un institut culturel du ministère de la Culture, Luxembourg.

IMPRESSUM

MuseoMag, publié par le MNAHA, paraît 4 fois par an.

Charte graphique: © Misch Feinen
Coordination générale:
Sonia da Silva & Katja Taylor
Mise en page: Odile Georges
Photographie: Éric Chenal

MuseoMag N°1 | 2026

Impression: Imprimerie Heintz, Luxembourg

Tirage: 6.500 exemplaires

Distribution: Luxembourg et Grande Région

S'abonner gratuitement via e-mail:

contact@mnaha.etat.lu

ISSN: 2418-3962

Inscrivez-vous
à notre newsletter :



Vue sur la nouvelle loge lors d'une soirée nocturne
© Éric Chenal

Luxemburger Bundes kontingent

Militär und Gesellschaft
im 19. Jahrhundert

24.04.2025
► 22.03.2026



grandduchy

MUSÉE

Dräi Eechelen

Forteresse, Histoire, Identités

Sous le Haut Patronage de Son Altesse Royale le Grand-Duc



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

cargolux