

Es sind kompensatorische Phänomene, das sollte man, mehr als die Verfasser getan haben, bei allem Enthusiasmus für die neue, die bessere Architektur des Kronlandes im Auge behalten.

Ich habe versucht, selektiv und sicher simplifizierend einige Grundlinien des hier rezensierten Werkes herauszuarbeiten. Auf die Erörterung von baugeschichtlichen Einzelfragen habe ich verzichtet, weil sie gewiß in anderen Rezensionen und in der weiteren Forschung zur Sprache kommen werden. Auch scheint es mir nicht produktiv, an Quisquilien herumzumäkeln (bei einer Neuauflage — vielleicht als Taschenbuch — sollten die zahlreichen Irrläufer zwischen den bibliographischen Nummern in den Anmerkungen und der Bibliographie in Ordnung gebracht werden, um die Benutzung zu erleichtern). Kimpel und Suckale haben ein bedeutendes Buch geschrieben. Im nachrevolutionären Europa sind die Kathedralen durch Reaktionäre von Chateaubriand bis Sedlmayr nur allzu oft der aufgeklärten und zersplitterten Gegenwart als die steinernen Zeugen eines konfliktlos im Glauben harmonisierten Zeitalters entgegengehalten worden. Gewiß, es hat immer andere Stimmen gegeben, von denen jene Viollet-le-Ducs dem Kunsthistoriker heute noch am vernehmlichsten ist. Auf dieser Gegenlinie sind die Verfasser weitergegangen, haben die gotische Architektur beschrieben als Teil des großen Modernisierungsschubes, welchen die französische Monarchie von Ludwig VI. bis zu Ludwig IX. erlebt hat und damit als einen Prozeß des Fortschritts unter den spezifischen Bedingungen eines feudalen und religiösen Zeitalters. Sie haben dabei nicht ein ideologisches Konzept über die Steine gestülpt, sondern in konkreter und behutsamer Arbeit empirische Bauuntersuchung und Geschichte miteinander zu verbinden gesucht. An vielen Einzelergebnissen, auch an manchen Akzentsetzungen und an einem gelegentlichen Eklektizismus der wissenschaftlichen Tradition gegenüber mag Kritik geübt werden. Die entscheidende Frage ist, ob die „zünftige“ Behandlung der Architekturgeschichte des Mittelalters sich auf das Anspruchsniveau einlassen wird, das Kimpel und Suckale mit diesem imponierenden Buche geschaffen haben.

Willibald Sauerländer

LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC: *Le vitrail gothique au XIIIe siècle*. Fribourg, Office du Livre, 1984, 268 Seiten. 215 Abb.

1977 hatte Louis Grodecki, unterstützt von Catherine Brisac und Claudine Lautier, in dem Schweizer Verlag Office du Livre einen Band über die vorgotische Glasmalerei veröffentlicht, der nicht nur die Summe aus eigenen Studien über die französischen Scheiben zog, sondern auch die englischen und deutschen Beispiele ebenso eingehend wie originell behandelte. Das hier angezeigte Buch *Le vitrail gothique au XIIIe siècle* war als Fortsetzung dieser Veröffentlichung geplant. Louis Grodecki hat bis zu seinem Tode im März 1982 an dem Text gearbeitet, aber nur die ersten drei Kapitel abschließen können. Für die beiden weiteren Abschnitte — die Kapitel IV „La seconde moitié du XIIIe siècle en France“ und V „L'Europe au XIIIe siècle“ — lag lediglich die Konzeption fest. Geschrieben wurden sie von Catherine Brisac, die sich als Schülerin und langjährig-

ge Assistentin Grodeckis der schwierigen Aufgabe unterzogen hat, das Buch zu vollenden und Louis Grodeckis letzte Arbeit der Wissenschaft zugänglich zu machen.

Verglichen mit den Problemen, welche die Bearbeitung des Bandes *Le vitrail roman* gestellt hatte, war die Aufgabe, die europäische Glasmalerei des 13. Jahrhunderts in einem Bande von 270 Seiten abzuhandeln, inkommensurabel schwieriger. In Frankreich allein ist die Zahl der erhaltenen Scheiben immens. Die Erforschung dieses riesigen Materials hat zwar seit dem ersten Versuch einer Synopse, wie ihn Émile Mâle 1906 für André Michels *Histoire générale de l'art* unternahm, ganz neue Konturen gewonnen. Die zentralistische Vorstellung, daß die Kathedrale von Chartres und die Sainte-Chapelle die Produktion der französischen Glasfenster im 13. Jahrhundert sozusagen monopolisiert hätten, ist längst durch die detailliertere Kenntnis der Entwicklung in den einzelnen Regionen widerlegt. Die Arbeiten von Gruber und Lafond, von Grodecki selbst, die beiden ersten Bände des *Recensement des vitraux anciens en France*, aber auch monographische Untersuchungen wie jene von Lillich über Saint-Père in Chartres, von Chieffo Raguin über Burgund haben gezeigt, daß wir mit vielen, mehr oder weniger eigenständigen Werkstätten zu rechnen haben. Zudem konnten für den vorliegenden Band mehrere noch unveröffentlichte französische und amerikanische „Thesen“ benutzt werden, die meist noch von Grodecki persönlich angeregt waren: J. Ancien für Soissons, L. Papanicolaou für Tours, A. F. Hazzan für Clermont-Ferrand und M. Cothren für Beauvais. Aber gerade dieser erweiterte Wissensstand läßt deutlich werden, wie unerforscht die meisten großen Zyklen der Glasmalerei des 13. Jahrhunderts sind und wahrscheinlich noch lange bleiben werden.

So ist der vorliegende Band alles andere als eine leichte Lektüre. Wie in einem Mosaik sind die zahlreichen vereinzelt Folgen und Scheiben im Text nebeneinander ausgebreitet. Die Bebilderung, die mit dieser Vielzahl von Objekten nicht Schritt halten kann, zuweilen auch recht unscharf ist, läßt die Aussagen des Textes nur in Einzelfällen anschaulich werden. Um die vielen, oft stenographisch knappen Hinweise und Vermutungen kritisch aufnehmen zu können, müßte man dieses Buch im Photoarchiv der „Monuments Historiques“ in der Rue de Valois lesen, mindestens aber in einer großen Bibliothek, welche die seltenen monographischen Veröffentlichungen aus älterer Zeit bereit hält. Hinzu kommt die von den Verfassern im Vorwort betonte Schwierigkeit, daß die französische Produktion in der Glasmalerei wie in der Baukunst im Laufe des 13. Jahrhunderts ungleich einheitlicher, standardisierter wird als in der Zeit zuvor. Bei stilkritischen Unterscheidungen geht es jetzt um Nuancen, um Variationen einer weitgehend gemeinsamen Sprache. Es ist für den Leser nicht leicht, manchmal auch ermüdend, all jenen „resistances“, „vacances“, „manierismes“ zu folgen, welche nach den Verfassern die „vie des formes“ innerhalb einer solchen, auf hohem Niveau nivellierten Produktion differenzieren. Nur im eingeschränkten Sinne aber können solche Bemerkungen als Kritik gelten. Es ist ja gerade ihre unvergleichliche Kenntnis des Materials und der Probleme — und zwar nicht nur der offenen stilkritischen Fragen, sondern mehr noch der in vielen Fällen mangelhaften materiellen Bestandsaufnahme — welche die Verfasser zögern ließ, Bilanz zu ziehen oder ins trügerisch Exemplarische auszuweichen.

Auf eine Einleitung, die allgemeine Probleme wie das Verhältnis von Architektur und Glasmalerei, die Beziehung zwischen Glasmalerei und anderen Bildkünsten, die Frage nach Malern und Auftraggebern behandelt, folgt das erste Kapitel „Le premier quart du XIIIe siècle en France“. Es beginnt mit einer Reihe von Zyklen, die den antikisierenden Strömungen der nordwesteuropäischen Kunst zu Beginn des 13. Jahrhunderts zugeordnet werden. Hier figurieren die Ostfenster der Kathedrale in Laon, die Fragmente aus der Verglasung von Soissons, die sehr eingehend besprochen werden, und die Scheiben in der Achskapelle von Saint-Quentin, welche Grodecki schon früher mit dem Eustachiusfenster in Chartres zusammengebracht hatte. Nicht überzeugend ist, daß hier auch die stilistisch fortgeschritteneren Fenster mit den Hl. Marcel, Piatius und Eugen aus dem Obergaden in Saint-Quentin erscheinen. Sie haben meines Erachtens mit dem Stil um 1200 wenig zu tun. Eine Überraschung sind die Scheiben aus der Schloßkapelle in Baye (Marne), die — folgt man Abb. 32 — eine sehr ausgeschriebene Variante des Muldenfaltenstils zeigen, feiner, aber ähnlich schematisiert wie Hugo von Oignies. Das Datum 1210—20 ist wohl zu früh. Aus Paris erscheint in diesem Kapitel die seit langem bekannte Westrose von Notre-Dame, deren Figuren eine Eleganz aufweisen, die man in den übrigen Zyklen nicht findet. Grodecki konstatiert daher „art de capitale“. Verblüffend ähnlich sind die skulptierten Tugenden und Laster am Sockel des Mittelportals der Pariser Kathedrale.

Auch wenn die subtile Unterscheidung der diversen Spielarten des sogenannten „style 1200“ inzwischen Züge eines zwischen Spezialisten hochgezüchteten Glasperlenspiels annimmt, so erweist sich daran wenigstens: wir haben es mit einer Produktion zu tun, die sich einer gemeinsamen Sprache bedient. Es leuchtet dem Leser ein, daß ihre Ergebnisse in einem Abschnitt behandelt werden. Schwieriger ist es, den Aufbau des nächsten Kapitels zu verstehen, welches die Überschrift „La formation du style gothique“ trägt. Hier werden zunächst die eher altertümlichen Verglasungen der Kathedralen in Poitiers und Angers besprochen, die gerade nicht zu dem modernen gotischen Stil führen. Im übrigen sind die Ausführungen zu diesen Zyklen sehr informativ. Grodecki konnte hier auf eigene Studien zurückgreifen. Es folgt Chartres. An der sehr zögernden und überraschend selektiven Behandlung dieses größten Bestandes an französischen Scheiben aus dem 13. Jahrhundert wird die erfahrene Vorsicht der Autoren ebenso deutlich wie die Tatsache, daß große Teile dieses berühmten Materials höchst unzureichend erforscht sind. Das gilt ganz besonders für die nur kursorisch erwähnten — und schwer zugänglichen — Fenster des Langhausobergadens. Da die Fenster in Chartres einer rasch fortschreitenden Korrosion ausgesetzt sind, ist der Wettlauf zwischen Verfall und Erforschung möglicherweise schon verloren. Viele Chartreser Scheiben, die hier figurieren — etwa die Werke des Leobinus-Meisters, das Fenster mit dem Marienod oder auch das berühmte Karlsfenster — hängen noch so eng mit dem „style 1200“ zusammen, daß man sie eher im ersten Kapitel erwartet hätte. Und man fragt sich, ob Gleiches nicht für die anschließend besprochenen Fenster aus Bourges, Sens und — *mutatis mutandis* — auch für Lyon gilt. Die Ausführungen zu Bourges und Lyon sind dabei im Einzelnen exzellent. Es ist die historische Gliederung, die nicht einleuchtet.

Die Überschrift des Kapitels hat eigentlich nur einen einzigen Chartreser Meister im Visier, und für ihn ist die Parole „formation du style gothique“ durchaus angebracht.

Schon Delaporte hatte den „maître de Saint Chéron“ entdeckt. Grodecki hat diesen Künstler in einem seiner letzten großen Artikel überzeugend in eine weitere historische Perspektive gerückt. Seine Diagnose vom „durcissement tout à fait réel de son style“ wird hier nochmals wiederholt, und rein deskriptiv ist dieser Befund voll zutreffend. Um die historische Bedeutung der in diesen Zusammenhang gerückten Fenster zu gewichten, wären aber umfassendere Überlegungen notwendig. Mit Werken wie der „fenêtre de Saint Chéron“ wird im französischen 13. Jahrhundert sozusagen eine „querelle des Anciens et Modernes“ entschieden. An die Stelle antikisierender Formensprache tritt eine moderne Ausdrucksweise, welche die Wiedergabe von Kleidung, Betragen, Gesten überraschend aktualisiert. Eine Gestalt wie der Jean Clément du Mez im Obergaden des Südquerhauses kann jetzt zum vollendeten, spiegelgetreu stilisierten Bild des höfischen Ritters geformt werden, wogegen die durch ältere ikonographische Tradition vorgeprägten Darstellungen der Apostel an der gleichen Obergadenwand die moderne Stilisierung schwer vertragen und zwiespältig ausfallen.

Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels „Le deuxième quart du XIIIe siècle en France“ steht ein glänzendes Referat über die Verglasung der Pariser Sainte-Chapelle. Hier ist die Rede vom „dessin rapide, insistant davantage sur les axes de la forme que sur son modelé, sur la silhouette bien plus que sur le volume“, und schon in der Einleitung ist angesichts der ausgedehnten, kleinfigurigen Zyklen von der „proximité d'un roman de feuilleton“ die Rede, wobei ebenso Vergleiche mit der ähnlich weitschweifigen zeitgenössischen Literatur möglich gewesen wären. Aus den übrigen Abschnitten dieses Kapitels sei nur die ausführliche Behandlung der Fenster in Le Mans hervorgehoben, die aus den Vorarbeiten Catherine Brisacs für die von Mussat herausgegebene Monographie der Kathedrale Gewinn ziehen konnten.

Seit Mâle, besonders aber seit der bahnbrechenden Arbeit Grubers von 1928 „Quelques aspects de l'art et de la technique du vitrail en France; dernier quart du XIIIe siècle, premier quart du XIVe siècle“, ist bekannt, daß sich seit etwa 1260 die Verglasung französischer Kirchen aufhellt. Grisaillescheiben, die an sich nichts Neues waren, werden jetzt allgemein und in großem Umfang gebräuchlich. Es erscheinen die aus Grisailles und farbigen Scheiben gemischten Verglasungen — „verrières mixtes“. Die Farbscheiben werden dabei gerne als horizontale Bänder — „en litre“ — in den großen Grisaillefenstern angeordnet und wirken dann wie die figürliche Teilbemalung einer in gedämpftem Weiß gefaßten Wand. Hinzu kommt die Aufhellung der Farbfenster selbst, die jetzt nicht mehr in tiefem Blau-Rot glühen, sondern lichtere Töne bis hin zu dem freilich erst nach 1300 auftauchenden Silbergelb zeigen. Grodecki hatte 1949 in einem Artikel „Vitrail et architecture au XIIe et XIIIe siècles“, diese Entwicklung aus dem Wandel der Architektur, ihrer zunehmenden Feingliedrigkeit verstehen wollen. Jetzt heißt es vorsichtiger „phénomène, aux causes multiples“, und es wird zusätzlich auf die bessere Lesbarkeit dieser hellen, sparsam eingesetzten Farbfenster verwiesen. Hier werden sicher noch weitere Fragen zu stellen sein. Die neuen, lichten, nüchternen Verglasungen stehen ja offensichtlich auch in einem spirituellen Gegensatz zu der „pleine couleur“, wie sie bis zur Jahrhundertmitte geherrscht hatte, und dieser Wandel bleibt historisch noch zu ergründen.

Wie dem auch sei, das vorliegende Buch hat das verstärkte Auftreten der Grisailen und „verrières mixtes“ zur Leitlinie seiner Behandlung der französischen Glasmalerei in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gemacht. Als „monument-charnière“ wird die Kathedrale von Tours an den Anfang gestellt, deren Chorverglasung hauptsächlich noch in „pleine couleur“ erfolgte, aber auch schon Farbscheiben zeigt, die „en litre“ in Grisaillefenstern angeordnet sind. Vorstufen werden in der Marienkapelle von Saint-Germain-des-Prés in Paris und im Langhaus von Saint-Denis vermutet, wobei hier das angenommene Datum 1240/45 zu früh ist. Es muß dann ein langer Abschnitt „La 'pleine couleur': persistances et innovations“ eingeschoben werden, weil die alte Buntverglasung auch in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ja noch häufig begegnet. Unter den genannten Werken ist das Ostfenster im Südseitenschiff von Saint-Sulpice-de-Favières mit 1255/1260 wohl entschieden zu früh datiert. Man müßte näher ans Jahrhundertende und wahrscheinlich sogar nach dem hier 1280 datierten Fenster „baie O“ im Chor der gleichen Kirche gehen. Aus der langen Reihe von „verrières mixtes“, die abschließend besprochen werden, seien nur Saint-Père in Chartres und Saint-Urbain in Troyes hervorgehoben. Für Chartres wird die allzu frühe Datierung von Lillich richtig angezweifelt und überzeugend eine Entstehung ab 1260/70 angenommen. Bei Troyes macht sich das Fehlen einer monographischen Bearbeitung besonders deutlich bemerkbar. Weder der Hinweis auf die Prophetenstatuen im Museum in Troyes noch der Vergleich mit der inneren Westwand in Reims sind überzeugend, und das Passionsfenster „baie 5“ scheint mir nicht um 1270 entstanden, sondern erst in der Spätzeit des Jahrhunderts. Vermutlich wird man die noch weitgehend offenen stilkritischen Probleme der französischen Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts nur durch eine sorgfältige Kollation mit den Resultaten der Erforschung der gleichzeitigen Buchmalerei weiter erhellen können.

Es war wohl nicht klug, dieser detaillierten Bestandsaufnahme französischer Glasmalerei im 13. Jahrhundert einen Ausblick auf das übrige Europa folgen zu lassen. Hier hat das Vorbild des romanischen Bandes, bei dem eine solche Ausweitung sinnvoll war und glänzend durchgeführt wurde, sich nachteilig ausgewirkt. Spanien, Italien, auch England bleiben schon wegen der geringen Bestände blaß, und bei den Ausführungen zu Deutschland verwundert der weite Ausgriff ins 14. Jahrhundert. Der Leser begreift nicht, warum aus dem deutschen Südwesten noch Königsfelden aufgenommen wurde, während die übrigens vorzüglichen Abschnitte über die Normandie konsequent vor Saint-Ouen in Rouen abbrechen?

Für die französische Glasmalerei des 13. Jahrhunderts wird der vorliegende Band trotz allem auf lange Zeit die zusammenfassende Darstellung bleiben, auf die man immer wieder zurückgreifen muß. Mâle hatte es 1906 noch leichter gehabt. Heute werden die Widersprüche zwischen den Ordnungssystemen der Stilgeschichte und der Vielfalt der Einzeldenkmäler weit deutlicher sichtbar, lenkt der Fortschritt der Forschung den Blick auf die Menge des Unerforschten. Kein für die Glasmalerei spezifischer Befund — aber angesichts dieses schwer zugänglichen und derzeit von rapider Korrosion bedrohten Materials wirkt er hier besonders alarmierend. Wieviel Mittel, wieviel Intelligenz und Arbeitskraft werden derzeit aufgewandt, um in Maschinen zu speichern, was oft schon unsere kenntnisreicheren Vorgänger lebendiger wußten! Viele Glasfenster des Mittelalters drohen zu erblinden, ehe wir sie auch nur ausreichend dokumentiert ge-

schweige denn erforscht haben. Offensichtlich sind es heute mehr die Maschinen als die Objekte, welche die Wissenschaftler faszinieren. Das sind Gedanken, die sich schwer unterdrücken lassen, nachdem man das resignierte Chartres-Kapitel des vorliegenden Buches gelesen hat.

Willibald Sauerländer

FRANK O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1983, VIII, 289 S., 219 SW-Abb. auf Tafeln, DM 174.—.

Gegendarstellung

Mein Buch *Imitatio pietatis* war in der Juni-Nummer der *Kunstchronik* Gegenstand einer Besprechung von Frau Dr. Michaela J. Marek. In dieser Rezension finden sich Tatsachen unrichtig wiedergegeben, die den Gegenstand meines Buchs, mein methodisches Vorgehen und meine Aussagen betreffen. Solchen Tatsachenbehauptungen gilt die folgende Gegendarstellung.

Die Rezensentin schreibt (S. 225, Abs. 1), ich würde den Begriff *imitatio pietatis*, der meinem Buch als Titel dient, an keiner Stelle erläutern. Das ist falsch. Richtig ist, daß die ersten drei Absätze der Einleitung ausschließlich der Erläuterung dieses Begriffs gewidmet sind, seinen Teilen und deren Fügung (s. im Buch auch S. 3). Die Rez. schreibt, (S. 218): „B.s Ausgangspunkt ist die Frage, welche Mittel die christliche Ikonographie des Mittelalters und der frühen Neuzeit entwickelt hat, um den Betrachter zur Andacht anzuregen“. Das ist falsch. Richtig ist, daß ich ganz bestimmte Motive der christlichen Ikonographie in bezug auf eine wiederum ganz bestimmte Devotionspraktik untersuche. Die Rez. schreibt (S. 225, Abs. 1; vgl. auch Abs. 2): „B. benutzt *pietas* äquivalent zu ‚Andacht‘“. Das ist falsch, hieße das doch, Christi Gebet am Ölberg als Andacht zu bezeichnen oder ein Motiv der „Andacht“ für die Ikonographie Christi in der *Kreuztragung* zu suchen, entsprechend für Lazarus in der *Auferweckung* oder für den Apostel Thomas im *Zweifel*. Richtig ist vielmehr, daß bereits der erste Satz meiner Einleitung definiert: „Als Motive der *pietas* behandle ich Darstellungen der Gottesfurcht, der Verehrung Gottes und des göttlichen Heilsplans sowie der Erfahrung von Gottwohlgefälligkeit“.

Die Rez. schreibt (S. 225, Abs. 4): „Dem Autor gilt es als Prinzip, daß in jeder Darstellung jeweils nur eine Gestalt ‚die vorbildliche Wirkung dem Gläubigen gegenüber besaß‘ (S. 1)“. Das ist falsch. Richtig ist, daß ich der Tatsache, daß diese Funktion auch von mehreren Gestalten wahrgenommen werden kann, ganze Kapitel widme (s. a. meine Einleitung S. 12). Die ersten Bildbeispiele dafür zeigt bereits die erste Tafel. Darüber hinaus benutze ich zur allgemeinen Erfassung dieses Problems den Begriff der Motivhäufung. Dieser Begriff wird in der Einleitung (im Buch S. 3, 9, 12) erörtert; und im Text vorkommende Beispiele für Motivhäufung erschließt das Register (im Buch S. 279).

Es entstellt den Gegenstand meines Buchs bis zur Unkenntlichkeit, wenn in einer Besprechung dieses Beitrags zur Motivforschung nicht unterschieden wird zwischen