

## Rezensionen

MADLINE HARRISON CAVINESS, *The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury*. London, Oxford University Press 1981. Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain, Vol. 2; 352 S., 18 Farb., 607 Schwarz-Weiß-Abb., £ 150,—  
(mit 6 Abbildungen)

Mit dem dritten englischen Corpusband hat das von der British Academy betreute englische Corpus-Vitrearum-Unternehmen der Wissenschaft einen Glasmalerei-Bestand erschlossen, der an Bedeutung für England singulär ist und in ikonographischer wie künstlerischer Hinsicht zum bedeutendsten gehört, das sich im gesamten Westen aus den Jahrzehnten um 1200 erhalten hat.

Die „frühen Fenster“ sind es, denen eine solche Schlüsselstellung (nicht zuletzt auch in bezug auf das System der Fensterkomposition) zukommt. Die Behauptung, daß erst der vorliegende Corpusband diese in einigen bevorzugten Beispielen wiederholt abgebildeten Hauptwerke für die Wissenschaft verfügbar gemacht habe, mag um so unbegründeter scheinen (siehe auch die monumentale Monographie von B. Rackham, *The Ancient Glass of Canterbury Cathedral*, 1949), als Caviness selbst schon in ihrer seinerzeitigen Dissertation die auch für den Corpusband entscheidende Forschungsarbeit geleistet hatte. Ihr darauf fußendes Buch (*The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral. Circa 1175—1220*, Princeton Univ. Pr. 1977) enthält bereits die Rekonstruktion des ikonographischen Programms der Verglasung und die Argumentation zur Datierung bzw. zur stilistischen Unterscheidung von drei Gruppen und zur Herauslösung einzelner bestimmender Künstlerpersönlichkeiten (als wichtigste Auseinandersetzung damit vgl.: L. Grodecki, A propos d'une étude sur les anciens vitraux de la cathédrale de Canterbury, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 24/1, 1981, p. 59—65).

Die aus der Interpretation der Quellen, vor allem aber aus der Untersuchung des Bestandes selbst gewonnenen Schlußfolgerungen sind in den Corpusband zum allergrößten Teil übernommen. In ihm aber ist nunmehr jene umfassende Dokumentation geboten, die eine kritische Stellungnahme zu Caviness' Meinungen, die weittragende Konsequenzen haben, erst möglich macht. So schafft der Corpusband eigentlich erst die Basis für das gedankliche Gebäudes des — zeitlich früheren — Werkes.

Gerade für die Glasmalereiforschung ist eine ebenso exakte wie kritische Dokumentation des Bestandes aus zwei Gründen eine unentbehrliche Voraussetzung: einmal hat jeder Verlust von Glasstücken, jeder restauratorische Eingriff unwiederbringlich die Substanz selbst betroffen, und zum anderen ist für den Kunsthistoriker am Schreibtisch wie für den Betrachter in der Kirche eine Nachprüfung der Bestandsaufnahme im einzelnen nicht mehr möglich. Er muß sich für seine eigenen Schlußfolgerungen auf die vorgelegte Dokumentation unbedenklich verlassen können.

Caviness hat die Aufgabe, die bisher vielfach ganz zweifelhafte Authentizität von Substanz, Malerei und Komposition zu klären, mit ebensoviel Akribie wie Scharfsinn und z. T. unter den schwierigsten Umständen (Bestandsaufnahme vom Gerüst, vom äußeren Umgang aus) bewältigt. Das Vertrauen in ihre diesbezüglichen Feststellungen ist sicher voll gerechtfertigt; die Schwierigkeit, mit einem nicht gesicherten Material zu operieren, vor der Grodecki in seinem großen Werk über die „Romanische Glasmalerei“ (Fribourg, 1977) noch kapitulieren mußte, kann als gelöst gelten.

Im Gegensatz zu den beiden ersten englischen Bänden (Supplementarband I: H. Wayment, *The Windows of King's College Chapel, Cambridge*, London 1972, und Bd. I, P. Newton, *County of Oxford*, London 1979), welche sich an die sehr präzise gefaßten „Richtlinien“ für Struktur und äußere Gestalt der „Corpusbände“ nur in eingeschränktem Maß gehalten haben, ist das innere Verhältnis von Caviness zu diesen Prinzipien durchaus positiv, und sie hat, ungeachtet der Ungunst der Bedingungen für die Bestandsaufnahme, die Richtlinien gemäß ihrer strengsten Auslegung befolgt. Das gilt für den detaillierten und ausgezeichnet wiedergegebenen graphischen Ausweis des Erhaltungszustandes, der nicht nur zwischen den Ergänzungen aus verschiedenen Restaurierungskampagnen ausschließlich der allerletzten unterscheidet, sondern auch Übermalungen festhält, und der, zur Bequemlichkeit des Benützers, jeweils neben die Abbildungen gesetzt ist. Das gilt aber auch für die inhaltliche Bewältigung des gesamten Bestandes: seine Rekonstruktion, auf die noch zurückzukommen sein wird, ist das Ergebnis sowohl erschöpfenden Quellenstudiums als auch einer akribischen Untersuchung der Monumente selbst. Auch die Einleitungen zu den einzelnen Fenstergruppen sind vorbildlich in ihrer klaren Gliederung, ihren auf knappe und präzise Formulierungen zusammengedrängten, wesentlichen Aussagen zu Komposition und Ornament, Ikonographie, Erhaltungszustand, Farbigkeit, Technik, Stil und Datierung. Das gilt schließlich ebenso für den auf jegliche Weitschweifigkeit verzichtenden und dennoch alle wichtigen Informationen enthaltenden Katalog.

Auch die Unterrichtung des Lesers über die Bedingungen, unter denen die Bestandsaufnahme durchgeführt wurde (*in situ*, vom Gerüst aus oder während der Restaurierung), ist, besonders im Hinblick auf die künftige Forschung, wertvoll. All dies sichert dem Werk auch innerhalb der Reihe des Corpus Vitrearum jenen Rang, den es auf Grund seiner kunsthistorischen Bedeutung beanspruchen darf.

Die Abweichungen hingegen erklären sich wenigstens zum Teil aus dem besonderen Charakter des Materials, nämlich seiner Einzigartigkeit als ikonographisches Ensemble; es ist freilich zu einem großen Teil vernichtet, vom ursprünglichen Standort weggerissen, zerstreut und in seinen Resten überdies durch „Restaurierungen“ schwer mißhandelt und umgedeutet. Von 68 Fenstern haben nur noch 18, und diese nur zum Teil, ihren ursprünglichen Bestand. Der zur Zeit seiner ersten Beschreibung 1777 bereits auf die Hälfte reduzierte genealogische Zyklus etwa war 1972 nur mehr in zwei Fenstern *in situ* erhalten! Der Corpusband stellt sich die Aufgabe, dieses großartige Ensemble nicht nur vollständig, sondern auch in seiner ur-

sprünglichen Verteilung über den Kirchenraum wiedererstehen zu lassen. Unter diesem ganzheitlichen Gesichtspunkt, der von der Bedeutung des theologischen Konzepts her voll gerechtfertigt ist, mußte für die Autorin das Verlorene als gleichberechtigt neben das Erhaltene treten, verwischte sich die von den „Richtlinien“ geforderte Differenzierung der jeweiligen Darbietung. Ermöglicht wurde diese Rekonstruktion aber durch den glücklichen Umstand, daß drei Quellen für das ikonographische Programm (der frühen Fenster) aus dem 13. bis 15. Jahrhundert vorliegen, die Titel und Inschriften der Scheiben in der ursprünglichen Reihenfolge überliefern und so für 13 von 18 Fenstern eine eindeutige Ergänzung des Verlorenen bieten. Die Darstellung des Gesamtbestandes ist somit insgesamt in einem hohen Grad gesichert. Daß unter diesen Umständen die Beschreibung nicht der für das CVMA vorgeschriebenen (und hier auch eingehaltenen) Fensterzählung, sondern vielmehr der Entwicklung des Programms folgt und daher in umgekehrter Richtung zur Numerierung fortschreitet, ergibt sich sozusagen zwangsweise und ist — unbeschadet der erschwerten Benützbarkeit — auch durchaus gerechtfertigt.

Die völlige Gleichrangigkeit von Erhaltenem und Verlorenem im Katalog, die mangelnde typographische Unterscheidung (nur die lapidare Katalog-Zeile: „Condition: Lost“ informiert den Benutzer darüber, daß die beschriebene Scheibe nicht mehr existiert) macht allerdings eine rasche Übersicht unmöglich und setzt eine eingehende Lektüre voraus; der „Benutzer“ hinwiederum kann nicht einfach auf den Abbildungsteil als Orientierungshilfe verwiesen werden, da die beschriebenen Fenster heute zum größten Teil nicht mehr die erhaltenen Reste ihres ursprünglichen Programms enthalten; diese wurden vielmehr in andere Raumeile transportiert, wobei an ihrem originalen Standort einestails Kopien, andernteils ganz andere Darstellungen eingesetzt wurden. Der verwirrte Benutzer sieht sich also im Abbildungsteil einer Gesamtaufnahme gegenüber (heutiger Zustand des betreffenden Fensters), mit der die daneben gestellten Einzelaufnahmen desselben Fensters (seine ursprünglichen Teile) nicht zusammenstimmen.

Dieser besonders komplizierte Sachverhalt, den geklärt zu haben das Verdienst der Autorin ist, hätte freilich auch eine besondere Bedachtnahme auf die Konkordanz von Text und Abbildungsteil erfordert. Statt dessen wird der Benutzer im Stich gelassen, denn der Abbildungsteil entbehrt — erstmalig in der Reihe der Corpusbände und völlig unverständlich — überhaupt jeglicher Bildlegenden! Nicht einmal Kolummentitel sind vorhanden. Die Benützung dieses schönen und so wichtigen Bandes wird unter diesen Umständen zu einer wahren Detektivarbeit, die noch dadurch erschwert wird, daß die Abbildungsnummern einer Seite häufig nicht die übliche Reihenfolge einhalten, sondern springen und daß die — natürlich ebenfalls unbeschrifteten — Vergleichsabbildungen unmittelbar im Verband der Abbildungen der behandelten Scheiben sitzen (besonders verwirrend z. B. die Prophetenscheiben aus Bourges und York, Abb. 419, 420, neben den Königsfiguren des Canterbury-Westfensters). Auch der Rückgriff auf das Abbildungsverzeichnis bietet keinen Ersatz für die fehlenden Abbildungsunterschriften, da man hier nur die ursprüngliche Lokation, nicht aber die gegenwärtige und schon gar nicht eine An-

gabe des ikonographischen Gegenstandes der betreffenden Scheibe findet. Zugunsten einer geringfügigen Ersparnis, gemessen an den Gesamtkosten des hervorragend ausgestatteten, gutgedruckten und mit 18 ausgezeichneten Farbabbildungen versehenen Bandes, hat der Herausgeber so nachteilige Folgen für die Benützbarkeit erkaufte.

Sieht man von diesem allerdings gravierenden Mangel ab, betreffen alle Wünsche nach Vervollständigung, die man an diesen Corpusband noch stellen möchte, nur Sekundäres. So wecken das reiche Kompendium an Bortenmustern in den frühen Fenstern und die von Caviness daran geknüpften Überlegungen bzw. Schlußfolgerungen den Wunsch nach einer systematischen Zusammenstellung aller in der Kathedrale vorkommenden Muster in gleichem Maßstab. (Dieses bzw. ein noch weitergehendes Anliegen einer systematischen Erfassung der Bortenmuster überhaupt hat übrigens schon Grodecki, *Rez. a. a. O.*, geäußert.) Aus ihr wären auch für künftige französische Bände wertvolle Aufschlüsse zu gewinnen.

Ferner hat das gerechtfertigte Bestreben, das vorangegangene Buch über die „frühen Fenster“ als Voraussetzung für den vorliegenden Band gelten zu lassen, es jedoch tunlichst nicht zu wiederholen, dazu geführt, daß auch so instruktive und wichtige dokumentarische Abbildungen wie etwa der Grundriß der Trinity Chapel mit der Umklappung der Fenster (*ebda.*, Appendix fig. 5) oder die Zusammenstellung der Armaturen-Typen (Appendix fig. 1, 2) nicht wieder in den Corpusband aufgenommen wurden. Man wird also in Zukunft beide Werke nebeneinander heranziehen müssen.

Das imponierende Ergebnis des Quellenstudiums in Verbindung mit der Ausnützung aller Anhaltspunkte, die die Fenster selbst bieten (Maße, Armaturen, Borten, erkennbare Reste der Gesamtkomposition in den Einzelscheiben), ist das wiedererstandene großartige Gebäude eines Programms, dem auch in der gleichzeitigen französischen Glasmalerei nichts von gleicher Fülle und Geschlossenheit an die Seite zu stellen ist. Über alle Hochfenster der Ostpartien (gewölbt 1176—1184), mit Ausnahme des Mittelfensters, zieht bzw. zog sich eine Genealogie Christi, während sich in der unteren Zone der Chor-Seitenschiffe eine typologische Folge über zwölf Fenster entfaltete; sie begann mit dem Leben Christi an der Nordseite im Westen (n XVI), zog sich bis ins südöstliche Querschiff, wo in s XII die Passion anfang, und vollendete sich in Fenster I der Corona (*vgl. den Grundriß Fig. 1*).

Im Ambulatorium der Trinity Chapel schließlich ist heute noch in sieben von den zwölf Fenstern die vielleicht bekannteste Folge innerhalb der frühen Fenster von Canterbury enthalten: die posthumen Wunder am Grabe Thomas Becketts (zwischen 1171 und 1173), geschildert in enger Anlehnung an zeitgenössische bzw. vor 1180 abgefaßte Beschreibungen dieser Ereignisse.

In diesem erstaunlichen Gesamtprogramm zeichnet sich der typologische Zyklus dadurch aus, daß er keinem der bekannten typologischen Schemata folgt: die Typen sind nämlich nicht durchwegs dem Alten Testament entnommen, vielmehr aus unterschiedlichen theologischen „Schichten“ frei gewählt. Vielfach sind die Typen

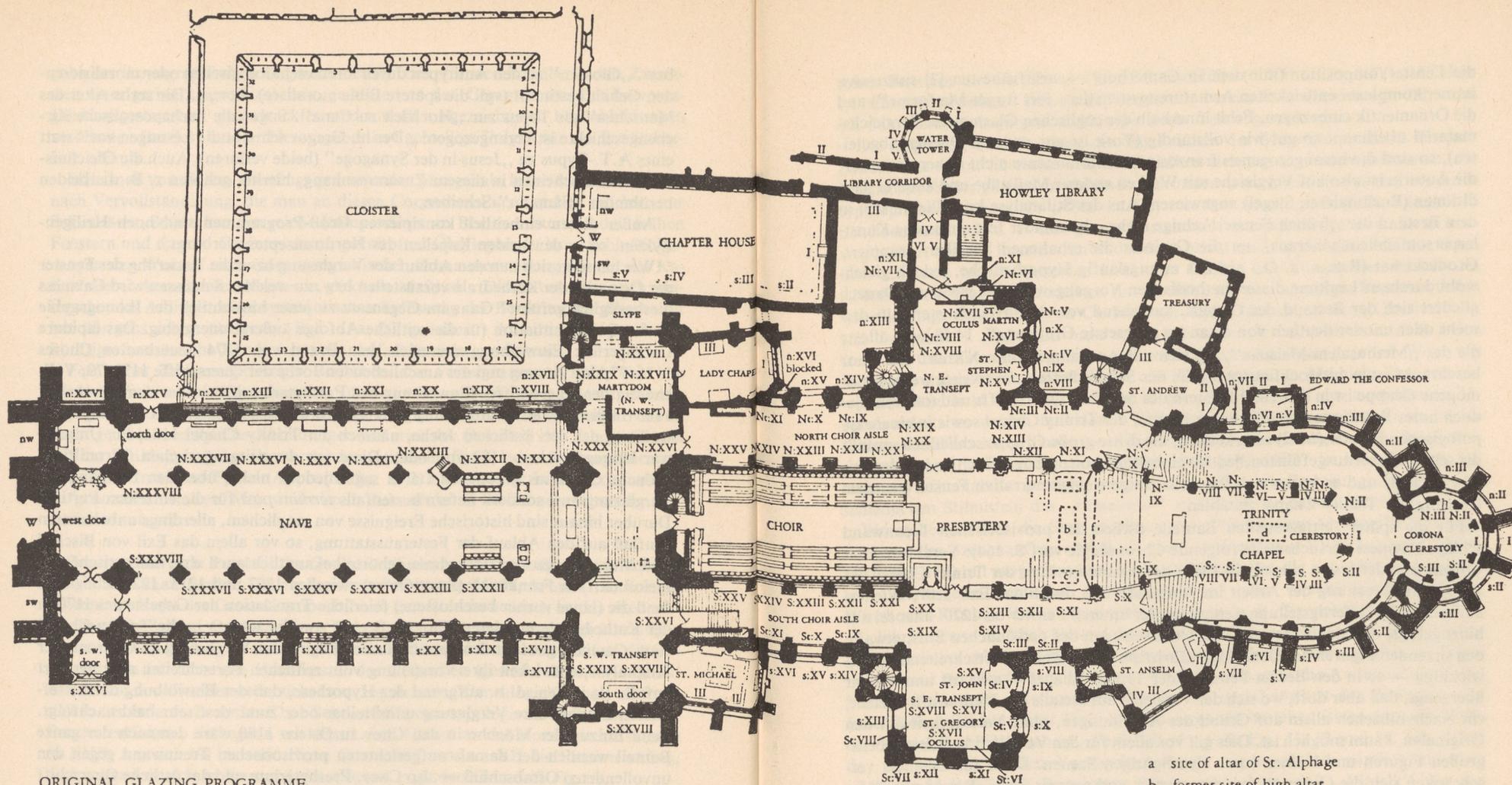
bzw. „Glossen“ zu den Antitypen durch ihren eschatologischen oder moralisierenden Gehalt bestimmt (vgl. die spätere Bible moralisée). Etwa: „Die sechs Alter des Menschen“ als Typus zur „Hochzeit zu Cana“. Sogar die nachapostolische Kirchengeschichte ist herangezogen: „Der hl. Gregor schreibt die Lesungen vor“ statt eines A.T.-Typus zu „Jesus in der Synagoge“ (beide verloren). Auch die Gleichnisse Christi erscheinen in diesem Zusammenhang; hierher gehören z. B. die beiden berühmten „Sämann“-Scheiben.

Außer diesen einheitlich konzipierten Groß-Programmen sind noch Heiligenzyklen, so in den beiden Kapellen des Nordtranseptes, verbürgt.

Wie hat man sich nun den Ablauf der Verglasung bzw. die Datierung der Fenster der Ostpartie der Kathedrale vorzustellen bzw. zu welchen Schlüssen wird Caviness diesbezüglich geführt? Ganz im Gegensatz zu jener hinsichtlich der Ikonographie ist die Quellsituation für die zeitliche Abfolge äußerst unergiebig. Das lapidare Datengerüst: Einwölbung des nach dem Brand von 1174 neuerbauten Chores 1176/77, der Vierung und der anschließenden Joche der Querschiffe 1178/79, Vollendung der Querschiffe, Einwölbung des Presbyteriumjochs über dem Hochaltar 1180 (in diesem Jahr Aufrichtung einer Trennwand gegen Osten); in der Folge Einwölbung der drei östlichen Joche, nämlich der Trinity Chapel 1184; ihr Umgang war hingegen schon 1182 vollendet. Diese aus der zeitgenössischen Chronik des Mönchs Gervasius gezogenen Daten sagen jedoch nichts über den Fortgang der Verglasung aus, sondern liefern bestenfalls *termini post* für die einzelnen Partien. Darüber hinaus sind historische Ereignisse von möglichem, allerdings unbekanntem Einfluß auf den Ablauf der Festerausstattung, so vor allem das Exil von Bischof und Mönchen (zu der Kathedrale gehörte bekanntlich auch eine monastische Gemeinschaft) in Frankreich (Saint-Omer) zwischen 1207 und 1213. 1220 schließlich fand die (lange vorher beschlossene) feierliche Translation der Gebeine des 1170 in der Kathedrale ermordeten Thomas Becket von der Krypta in die Trinity Chapel statt. Caviness gewinnt den Ansatz für den Beginn der Verglasung im Chor aus der Stilanalyse, entwickelt ihre Vorstellung vom zeitlichen Fortschreiten aber gestützt auf die Baudaten, d. h. aufgrund der Hypothese, daß der Einwölbung der betreffenden Bauteile ihre Verglasung unmittelbar oder zumindest sehr bald nachfolgt. Beim Einzug der Mönche in den Chor zu Ostern 1180 wäre demnach der ganze Bauteil westlich der damals aufgerichteten provisorischen Trennwand gegen den unvollendeten Ostabschluß — also Chor, Presbyterium und das östliche Querschiff — schon verglast gewesen. (Caviness hat diese Argumentation neuerlich weiter ausgeführt: *Canterbury Cathedral Clerestory: the Glazing Programme in Relation to the Campaigns of Construction*, in: *Medieval Art and Architecture in Canterbury*, British Archaeological Association, 1982, p. 46—55).

Es ist dies ein Kardinalpunkt mit weitreichenden Konsequenzen, denn daraus ergibt sich zwangsläufig eine Frühdatierung dieses Verglasungsteils. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

In die, im Bewußtsein des schwankenden Bodens, mit großer Vorsicht formulierte stilanalytische Argumentation ist nicht nur der Figurenstil, sondern ebenso



ORIGINAL GLAZING PROGRAMME

Genealogical windows — Clerestory choir N:XXV to Trinity Chapel N:III, and S:III to S:XXV, except N: & S: XVII and possibly S:XVIII

Typological windows — n:XVI to n:XI, n:VIII, s:VIII, s:XI, s:XII, s:XIV, s:XV

Becket windows — Trinity Chapel n:VII to n:II, s:II to s:VII

Fig. 1 Canterbury, Kathedrale. Grundriß, nach Caviness, CVMA

- a site of altar of St. Alphege
- b former site of high altar
- c site of altar of St. Dunstan
- d site of Becker's shrine after 1220
- e tomb of Hubert Walter
- f position of temporary partition put up in 1180

die Fensterkomposition (mit dem in Canterbury — am frühesten [?] sukzessive immer komplexer entwickelten Armaturensystem der „fers forgés à la forme“) und die Ornamentik einbezogen. Fehlt innerhalb der englischen Glasmalerei Vergleichsmaterial überhaupt so gut wie vollständig (York ist aus anderen Quellen abzuleiten), so sind die herangezogenen französischen Monumente nicht sicher datierbar; die Autorin ist also auf Vergleiche mit Werken anderer Maßstäbe und anderer Traditionen (Buchmalerei, Siegel) angewiesen. Aus der Stilanalyse kristallisieren sich in dem Bestand der „frühen Fenster“ einige mehr oder minder fest umrissene Künstlerpersönlichkeiten heraus, um die Caviness die erhaltenen Scheiben gruppiert. Grodecki hat (Rez. a. a. O.) auf das zwangsläufig Hypothetische, jedoch gleichwohl durchaus Legitime dieser methodischen Vorgangsweise hingewiesen. Danach gliedert sich der Bestand des Ostteils, ausgehend von den Hochfenstern, in drei mehr oder minder deutlich von einander abgesetzte Gruppen (S. 14 ff.): als älteste die des „Methusalem-Meisters“, die sich mit Ausnahme von n XX auf den Chor beschränkt (sowohl Hochfenster als die der Seitenschiffe); die zweite, weniger homogene Gruppe ist in den Hochfenstern des östlichen Querschiffs und (teilweise jedoch unter Beteiligung verschiedener Hände) der Trinity Chapel sowie in einem typologischen Fenster (n XI) zu erkennen; die dritte große Gruppe schließlich umfaßt die sehr variabel ausgeführten, jedoch einheitlich konzipierten Hochfenster der Trinity Chapel, und es lassen sich ihr auch einige wenige narrative Fenster aus dem Umgang der Trinity Chapel zuzählen.

Für die später fertiggestellten Bauteile östlich der provisorischen Trennwand schlägt Caviness versuchsweise folgende Chronologie vor (S. 164): Verglasung der Corona und der ersten eineinhalb Joche des Ambulatoriums der Trinity Chapel um 1200; Unterbrechung der Arbeit im Ambulatorium durch das Exil 1207, Wiederaufnahme 1213, Fertigstellung wenigstens der unteren Fenster bis 1220. Hier sei nur hinzugefügt, daß das Aufzeigen von Unterschieden des persönlichen Stils, etwa in den sitzenden Figuren der Genealogie Christi, aber auch einer fortschreitenden Entwicklung — so in den Becket-Fenstern der Trinity Chapel — sehr oft unmittelbar überzeugt, daß aber dort, wo sich der Vergleich auf Details des Figurenstils bezieht, ein Nachvollziehen allein auf Grund der Abbildungen, ohne Vertrautheit mit den Originalen, kaum möglich ist. Dies gilt vor allem für den Vergleich zwischen lebensgroßen Figuren und kleinen bzw. kleinfigurigen Szenen. Denn für Caviness verschränken sich die Gruppen zwischen oberer und unterer Zone. Die unmittelbare Vergleichbarkeit ist, worauf Caviness ausdrücklich hinweist, durch die unterschiedlichen Traditionen und „Modi“ des monumentalen Stils einerseits und des narrativen andererseits grundsätzlich eingeschränkt.

Im Zentrum der Erörterungen hat jedenfalls ein Komplex bzw. eine Persönlichkeit zu stehen, die (nach Caviness' früherem Buch) von der Forschung akzeptiert wurde: der sogen. „Methusalem-Meister“. Caviness erkennt diese fest umrissene Künstlerpersönlichkeit in einigen der großen genealogischen Figuren, vor allem aus dem Chor (von der eindrucksvollsten in n XXI ist der Notname genommen, aber auch in dem berühmten „Grabenden Adam“) und gleicherweise in zwei typologi-

schen Fenstern des nördlichen Chor-Seitenschiffes (n XV und n XIV). Mit dem „Methusalem-Meister“ läßt sie die Verglasung bereits Ende der siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts beginnen, 1180 wäre dieser Teil abgeschlossen.

Die folgenden Bemerkungen, die den Rahmen der Besprechung dieses Corpus-bandes fast schon überschreiten, beschränken sich aus den oben genannten, die Vergleichsschwierigkeiten betreffenden Gründen ausschließlich auf das narrative typologische Fenster n XV (*Abb. 4a, 5a*), von dem relativ große Teile, nämlich 14 Scheiben in situ, in z. T. sehr gutem Zustand auf uns gekommen sind. Es sei vorweg betont, daß die Rezensentin weder die Absicht noch die Möglichkeit hat, einen über Caviness hinausführenden konkreten Beitrag zur Lösung des Rätsels des „Methusalem-Meisters“ zu leisten (im Hinblick auf die narrativen Fenster würden wir allerdings den früher von Caviness geprägten Notnamen des „Classical Master“ vorziehen). Außer Caviness selbst hat schon Grodecki (Rez. a. a. O.) eine treffende Charakterisierung dieses außerordentlichen Künstlers gegeben. Wenn wir hier noch einmal etwas ausführlicher auf ihn eingehen, so geschieht dies, um ein weiteres Streiflicht auf seine Stellung in der „Renaissance“ des ausgehenden 12. Jahrhunderts zu werfen und damit vielleicht — über den engeren Rahmen der Glasmalerei-Forschung hinaus — seiner Integration in die allgemeinere Beschäftigung mit dem „Stil 1200“ vorzuarbeiten. Mit „Stil 1200“ ist hier nicht ein bestimmtes Stilvokabular gemeint, sondern die umfassende Bewegung, die mit unterschiedlichen Stilmitteln das „Klassische“ schlechthin zu fassen sucht.

Worin besteht nun die Sonderstellung des „Methusalem-Meisters“? Konfrontiert man den Szenenaufbau und die Figuren des Fensters n XV (Caviness, CVMA, Fig. 148—171) mit möglichen Modellen oder Parallelen, die vor allem die stilistisch so differenzierte englische Buchmalerei (vgl. die verschiedenen Stile der Winchester-Bibeln), aber auch die Wandmalerei (z. B. Sigena) vom Ausgang des 12. Jahrhunderts reichlich bieten könnten, ergibt sich jedesmal ein unübersehbarer grundsätzlicher Abstand. Motive mögen einander ähneln, ikonographische Topoi — etwa aus byzantinischen Werken — übernommen sein, die Andersartigkeit und Selbständigkeit des „Methusalem-Meisters“ in der Gelöstheit der Bewegung und freien Körperlichkeit seiner Figuren bleibt dennoch bestehen (siehe dazu die Reihe der Vergleichsabbildungen in „Early Glass“, z. B. Fig. 51, 53 und 55, 56). Selbst da, wo sich am ehesten Verwandtschaft zu zeigen scheint, nämlich mit dem „Morgan-Meister“ der Winchester Bibeln, wird klar, daß „Klassik“ für den „Methusalem-Meister“ einen anderen Inhalt hat als für jenen. Nicht durch Byzanz — zumindest nicht in erster Linie — erfährt der „Methusalem-Meister“ das Klassische, sondern offenbar in einem unmittelbaren Verhältnis zur Antike selbst.

Nicht so sehr die Malerei, sondern am ehesten die immer von Konventionen freiere Siegelkunst vermag zeitgenössische Parallelen zu bieten. Caviness zieht (allerdings für das Wurzel Jesse-Fenster der Corona) das zweite große Siegel Richards I., vor 1198, heran (ebda. Fig. 136); dem könnte man, vielleicht in noch direkterer zeitlicher Entsprechung, das 1185 verwendete Gegensiegel Richards von Ilchester, Bischofs von Winchester, anfügen. Dessen kleine Apostelfigürchen besitzen die

gleiche organische Freiheit der Haltung mit Unterscheidung von Stand- und Spielbein wie der Isaias des Fensters n XV (vgl. unsere *Abb. 4a* mit Fig. 20 in L. M. Ayres, *The Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period*, in: *The Art Bulletin* 6, 1974), im Gegensatz dazu etwa die Habakuk-Initiale des „Morgan-Meisters“ (Ayres, Fig. 12). Von hier führt auch kein unmittelbarer Weg zur Gotik — das machen die von Caviness aus ikonographischen Gründen herangezogenen jüngeren Buchmalereien ebenfalls deutlich (z. B. der Peterborough Psalter; vgl. „Early Stained Glass“, Fig. 21, 22).

Im Isaias (*Abb. 4a*) verraten sich die Quellen der Inspiration unübersehbar: Die Tenue dieses Propheten ist weder östlich noch westlich mittelalterlich, er ist vielmehr eine antik gewandete Figur. Folgerichtig hat Caviness denn auch Römisches in ihre Überlegungen zu dieser Fenstergruppe einbezogen (z. B. die Ara Pacis, „Early Stained Glass“, Fig. 36).

Offensichtlich greift also der „Methusalem-Meister“ auf die Prototypen selbst zurück, und damit gerät er — auch das wurde, vor allem von Grodecki, schon betont — in eine innere Nähe zum größten Meister dieser ersten Klassik, zu Nikolaus von Verdun bzw. zum 1181 vollendeten Klosterneuburger Ambo; stellt man etwa die beiden Exodus-Szenen nebeneinander (*Abb. 5a und b*), so enthüllt sich — jenseits des individuellen Temperamentsunterschieds — in der abwechslungsreichen Freiheit, mit der die aus dem Körper heraus bewegten Gestalten sich zur Gruppe zusammenschließen, eine erstaunliche Verwandtschaft der Grundhaltung. Sie ist es auch, die m. E. das stärkste Argument für die von Caviness vertretene Frühdatierung dieser Scheibengruppe liefert. Wie Nikolaus von Verdun läßt sich auch der „Methusalem-Meister“ nicht unmittelbar aus einem bestimmten künstlerischen Milieu ableiten. Daß indessen für beide doch ein gemeinsamer Bezugsrahmen bestehen könnte, ließe sich aus der Vermutung von Demus erschließen, wonach auch für die Formung von Nikolaus' Stil englische Buchmalereien und solche der Kanalschule eine Rolle gespielt hätten (Nicola da Verdun, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte* 9, Sp. 921). In der Folge hat dann Buschhausen diese Vermutung insofern zu konkretisieren versucht, als er eine direkte Beziehung zwischen Nikolaus und dem „Methusalem-Meister“ für möglich hält (*Der Verduner Altar*, Wien 1980, S. 105). Akzeptiert man aber die Frühdatierung der betreffenden Glasmalereien, d. h. ihre ungefähre Gleichzeitigkeit mit dem Klosterneuburger Ambo, so erscheint weder in der einen noch in der anderen Richtung ein direkter formender Einfluß wahrscheinlich. Er ist es um so weniger, weil es ja nicht um „Stil“-Übernahmen geht, sondern um ein paralleles Streben nach ähnlichen Zielen. Und dabei könnte bei beiden Künstlern außer originalen Skulpturen der Antike eine andere, u. zw. für beide die grundsätzlich gleiche Werkgruppe, die Funktion eines Katalysators übernommen haben: karolingische Elfenbeine. Schon bei der Besprechung der Ausstellung „Rhein und Maas“, Köln/Brüssel 1972, hat Fillitz zuerst auf die mögliche Vermittlung des „Klassischen“ bei Nikolaus durch karolingische Elfenbeinreliefs hingewiesen und als Beleg dafür die berühmte Platte der Versuchung Christi mit Rand-szenen, Metz, um 850, abgebildet (*Pantheon* 30, 1972, Abb. 326—330, unsere *Abb.*

4b). Gerade die Metzger Gruppe und im besonderen dieses hervorragende Beispiel drängt sich auch als relevant für die „antikischen“ Figuren (u. a. etwa den Isaias, *Abb. 4a*) des „Methusalem-Meisters“ auf. Aber noch ein anderer Umstand rückt die karolingischen Elfenbeine ins Blickfeld: ähnlich schlichte und klare, ebenfalls aus antikisierenden Motiven bestehende Architektur-Requisiten, wie z. B. in den Kindheit-Christi-Rahmenszenen des herangezogenen Reliefs (*Abb. 4b*) tauchen sowohl im ältesten (linken) Flügel des Verduner Altars auf (während sie später fallen gelassen werden), als auch in Canterbury (siehe die einfachen „klassischen“ Giebel). Sie unterscheiden sich nachdrücklich von den komplexen, verschachtelten Spielzeug-Architekturen der „villes sur arcatures“ (Baltrušaitis), die in der Buch-, aber auch in der Glasmalerei des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts üppige Blüten treiben. (Im übrigen begegnen solche „villes sur arcatures“ auch in Canterbury, u. zw. als Bekrönungen der genealogischen Gestalten aus dem südöstlichen Querschiffarm, die Caviness der zweiten Gruppe zurechnet; vgl. CVMA, Fig. 43—49, 101, 106.) Die symmetrischen klaren Arkadenmotive hingegen leben auch in den jüngeren narrativen Fenstern von Canterbury, z. T. in wörtlicher Übernahme, weiter (vgl. die Anbetung der Könige aus dem typologischen Fenster n XV, CVMA, Fig. 161, mit einer der Wunderszenen am Grabe Becketts im Fenster n II des Umgangs der Trinity Chapel, CVMA, Fig. 291).

Im Umgangsfenster n IV allerdings erscheint stereotyp ein schlechthin „antikes“ Architekturmotiv als Szenenrahmung und Aufbau über dem Grabe Becketts (in n V angedeutet): dünne Säulchen tragen einen Architrav, über dessen Mittelteil sich ein flacher Bogen aufschwingt (CVMA, Fig. 250, Farbt. XIII). Woher kann die Anregung zu solch einem Motiv kommen (daß es den 1220 sicher vollendeten Grabaufbau Becketts abbildet, ist kaum anzunehmen, da die übrigen Becket-Fenster sich nicht an das Motiv halten)?

Man wird an Monreale mit seinen exzeptionellen achsialen, die Szenen zentrierenden Hintergrundarchitekturen erinnert. Aber der Geist, aus dem die dünnen, körperlosen Glieder der Canterbury-Ädikulen geschaffen sind, ist ein anderer. Fast ist man versucht, dabei an eine unmittelbare Anregung, etwa durch damals noch stehende römische Architekturen, zu denken — entspricht dieser Gliederbau doch z. B. nahezu wörtlich der Vorhallen-Vorderfront des (wiederaufgebauten) Hadrianstempels in Ephesos (*Abb. 6b*). Übrigens kennt auch die karolingische Buchmalerei in vereinfachter Form das Motiv (Wiener Schatzkammer-Evangeliar).

So sind wir unversehens über den Rahmen des „Methusalem-Meisters“ hinausgegangen (freilich immer, ohne die Frage der Einheit von großfigurigen Hoch- und narrativen Seitenschiffsfenstern anzuschneiden), um zu erfahren, daß die Affinität zur Klassik nicht nur von der älteren in die jüngere Fenstergruppe fort dauert, sondern dort noch neue, selbständige Ausdrucksmittel findet.

Nach dieser Abschweifung (für die mir dankbar empfangener Rat und bibliographische Hilfe durch Otto Demus und Otto Pächt zuteil wurden) ist nunmehr der Faden wieder aufzunehmen und über den bedeutenden jüngsten Teil der „frühen Fenster“ im Zusammenhang zu referieren. Es ist der unikale, nur eine Generation

nach den Ereignissen selbst entstandene Zyklus der Wunder am Grabe Thomas Becket's in (ursprünglich) zwölf Fenstern des Umgangs der Trinity Chapel (*Abb. 6a*). In ihr erkennt Caviness den neuen Typus des „gotischen Pilgerheiligtums“ als eines Gehäuses für die Reliquien, und damit einen Vorgänger der Sainte Chapelle.

Während die frühere Forschung dazu neigte, den Becket-Zyklus erst nach der Rückkehr von Bischof und Konvent aus dem Exil bzw. nach der feierlichen Translation der Gebeine Becket's aus der Krypta in die Trinity Chapel, also ab 1220, anzusetzen, kommt Caviness auf Grund ihrer vertieften Kenntnis der Hochchor- und Corona-Fenster zu dem Schluß, daß die frühesten Becket-Fenster unmittelbar an das von ihr um 1200 datierte typologische Fenster der Corona bzw. an Fenster des nördlichen Chor-Seitenschiffs und des Transepts anschließen, während die späteren Wunder-Fenster zu einer Gruppe von Hochchorfenstern östlich der Abschränkung von 1180 in Beziehung stehen. Das Exil von 1207—1213 wertet sie als totale Unterbrechung, erst danach sei die Arbeit an den Becket-Fenstern wieder aufgenommen worden und bis zur Übertragung der Reliquien, 1220, zumindest an den unteren Fenstern abgeschlossen gewesen. Als Einleitung zu den Wunder-Darstellungen schlägt Caviness plausibel ein Fenster mit dem Leben Becket's vor, als dessen einzigen Rest sie eine Scheibe in den USA identifiziert. Zweifellos sind die entwicklungs-mäßigen und individuellen Unterschiede innerhalb der Becket-Folge richtig gesehen. Sowohl der Figurenstil wie die so charakteristische kompositionelle Eigenart dieser Fenster verbindet sie eklatant mit einigen Fenstern in Bourges und Sens (Umgang): dem Zwang des Medaillon-Runds entzieht sich die Komposition dadurch, daß sich die Szenen zwischen einer Brückenkonstruktion am unteren und einer luftigen Arkatur am oberen Rand horizontal entwickeln können. Da aber die betreffenden Fenster in Bourges und Sens nicht fix zu datieren sind, ergibt sich aus dieser Beziehung ebenfalls kein zeitlicher Anhaltspunkt für Canterbury. Es scheint jedoch, daß den Erfindungen, sowohl für die komplexen Armaturen-Systeme wie für die Binnenkomposition, in Canterbury die Priorität zukommt (auch Grodecki hatte das in *Vitrail Roman* angenommen).

Der II. Teil des Bandes ist den spätgotischen Verglasungsfragmenten im Schiff und westlichen Querschiff gewidmet, die begrifflicherweise immer im Schatten der so bedeutenden frühen Fenster standen. Auch in diesen Bauteilen, mit deren Errichtung wahrscheinlich 1378 begonnen wurde (Vollendung unsicher; Südwesttransept 1414 gewölbt; Nordwesttransept — Stelle von Becket's Martyrium! — 1448 bis nach 1476), sind nur schlecht erhaltene Rudimente der ursprünglichen Verglasung erhalten; sie genügen nicht einmal zur Rekonstruktion des — sicher wesentlich von Stifter-Wünschen bestimmten — Programms. Nur zwei, zeitlich um ein Jahrhundert auseinanderliegende Fenster, nämlich das Westfenster und das Fenster im „Martyrium“ (n XXVIII) können thematisch, u. zw. als „königliche“ Fenster, festgelegt werden.

Für das Westfenster, von dem nur der oberste Teil (Baldachine und englische Könige unter Baldachinen) und das Maßwerk (Propheten und Apostel) erhalten ist,

macht Caviness mit historischen Argumenten und durch Stilvergleiche eine Stiftung durch Richard II., ausgeführt von Hofkünstlern, um 1400, wahrscheinlich. Interessanterweise scheint ihr gerade die anspruchsvolle Qualität dieser Glasmalereien dafür verantwortlich, daß ihnen eine schulbildende Wirkung versagt blieb.

An das Westfenster klingen auch die wenigen in situ erhaltenen Fragmente in den Fenstern des Seitenschiffes aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts an.

Eine Bereicherung unserer so gut wie nicht vorhandenen Kenntnis von den Werkstattgepflogenheiten des Spätmittelalters bietet trotz seiner Spärlichkeit der nur aus Baldachinbegründungen bestehende authentische Rest des Fensters im Südwesttransept aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: 24 Baldachine sind hier mit sechs verschiedenen Kartons bestritten!

Das (aufgrund der Wappen-Darstellungen) wohl innerhalb der beiden letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts entstandene „Royal Window“ im Nordwesttransept (n XXVIII) trägt weitere Informationen zu dieser Frage bei. In seinem Maßwerk sind nämlich, ebenfalls unter Baldachinen, 32 stehende Figuren angeordnet; während mit vier Kartons für die Baldachine das Auslangen gefunden ist, variiert die Vorgangsweise bei den Figuren: in der untersten Reihe sind dieselben Kartons jeweils sowohl für links wie für rechts gewendete Figuren verwendet, wobei nur die Attribute sich ändern; die Apostel und Propheten der beiden darüberliegenden Reihen gehen zwar teilweise auf dieselbe Entwurfzeichnung zurück, ohne daß aber ein und derselbe Karton für sie benützt wäre.

Eine Vermehrung derartiger präziser Informationen im Rahmen der internationalen Corpus-Bearbeitung könnte unseren nur allzu vagen Vermutungen über die Arbeitsweise in Glasmalerei-Ateliers eine etwas solidere Basis geben.

Die namensgebende Darstellung dieses Fensters (von dem mehr als zwei Drittel verloren sind), nämlich König Edward IV. (+ 1483) mit seiner Familie, setzt Caviness mit dem Typus des flämischen Stifterbildes (Hugo van der Goes) in Beziehung und zieht einen flämischen Glasmaler als Urheber in Erwägung. Die entstellende Restaurierung dieses Fensters läßt allerdings eine Verifizierung nicht zu. Reste von heraldischem Glas (z. B. in der Lady Chapel) und sonstige nicht lokalisierbare Fragmente sind in einem eigenen Kapitel zusammengefaßt.

Die Rezensentin hofft, daß dieses trotz seines Umfangs knappe Referat, das sich ein gründliches Eingehen auf die kunstgeschichtliche Argumentation im einzelnen, vor allem auf die wichtige Frage der Beziehung zu den französischen Fenstern, etwa zum „Josephs-Meister“ in Chartres und zu Saint-Quentin, versagen mußte, dennoch die hervorragende Bedeutung des Bandes, sowohl im Rahmen der CVMA-Publikationen wie auch für die Geschichte der Malerei „um 1200“, entsprechend deutlich gemacht hat.

Eva Frodl-Kraft