

The doors of San Zeno in Verona present their fair share of problems. It has long been recognized that they combine two separate sets of panels in markedly different styles. Boeckler, in his monograph of 1931, dated the first set around 1100 and the second in the late twelfth or early thirteenth century, but the substantial literature that has been devoted to the monument shows that a considerable range of opinion exists on this question. Whether the work in its actual state embodies remnants of two once separate doors, as Boeckler thought, or represents a single enterprise that was later enlarged is also disputed. Mende dissents from views previously expressed on the San Zeno doors on a number of points. One of these concerns the subject of the panel occupying the left corner along the bottom of the left valve and showing two women nursing beasts. These figures are customarily interpreted as personifications of the Earth and the Sea, but Mende, focusing instead on the trees which appear behind the women, sees here rather an allegory of the Vices and the Virtues. This suggestion seems to me unpersuasive. But she makes a good argument for the view that the two series of reliefs were made within a fairly circumscribed span of time. The first, she proposes, was begun in connection with the beginning of the reconstruction of San Zeno after an earthquake in 1117, and a second atelier, reflecting the style of Niccolò, did no more than bring to completion the initially intended design around 1138, when Niccolò's work on the west portal of the church was either in progress or already complete. The thesis of a single door, carried out in two stages, is open to the not easily answerable objection that several subjects among the panels of the second workshop duplicate those of the first, but Mende's conclusions on the stylistic position of the doors within the chronology deserve serious consideration.

Walter Cahn

VIRGINIA CHIEFFO RAGUIN, *Stained Glass in Thirteenth Century Burgundy*. Princeton 1982, 182 S., 4 Textabb., 4 Farbtafeln, 161 Schwarzweißabb. \$ 55,50

Eine Beurteilung des vorliegenden Werkes hat zwischen dem methodischen Ansatz und den Ergebnissen zu unterscheiden. Der leitende Gesichtspunkt der Arbeit ergibt sich bereits aus dem Inhaltsverzeichnis: nach einem einführenden, weitgehend an den betreffenden Arbeiten R. Branners orientierten Kapitel über das „Architectural Framework“ der behandelten Bildfenster und einem weiteren, das, gestützt auf schriftliche Überlieferung, (jedoch notgedrungen ganz hypothetische) Überlegungen zu den verlorenen vorgotischen Verglasungen der Kathedrale von Auxerre enthält, wird im Hauptteil das eigentliche Material des Buches, nämlich die Reste der Verglasungen des 13. Jahrhunderts von Auxerre, Troyes, Semur-en-Auxois, Saint-Julien-du-Sault, Saint-Fargeau und Notre Dame in Dijon nach drei übergeordneten und thematisch verschiedenen Gesichtspunkten behandelt: „Médaille Composition and Ornament“ (Kap. III), „The Ateliers“ (Kap. IV) und



„Iconography of the Windows“ (Kap. V). Ein sechstes Kapitel bietet eine geraffte Zusammenfassung. Das Schwergewicht liegt auf dem 57 Seiten umfassenden Kapitel über die „Ateliers“, dessen acht Abschnitte mit zwei Ausnahmen nicht nach den Denkmälern selbst, sondern nach individualisierten Meisterpersönlichkeiten (z. B. „Genesis-“ oder „Eustache Master“) bzw. nach nicht lokal definierten Ateliers (z. B. „Apocalypse Atelier“) geordnet sind. Die Orte der Verglasungen, die mit den betreffenden Meistern und Ateliers verknüpft werden, sind diesen im Titel jeweils nur in Klammern beigefügt. Das ist nichts weniger als der Versuch, für disparate Restbestände, die der historische Zufall im Gegensatz zum Gros des einst Vorhandenen von Vernichtung verschont hat, über Burgund hinausgreifend gemeinsame Nenner zu finden.

Die Voraussetzungen dafür sind unterschiedlich gut; einerseits, was die Menge des Erhaltenen im Vergleich mit dem Untergegangenen betrifft, andererseits im Hinblick auf Dokumentation und bereits verfügbare wissenschaftliche Bearbeitung. Hier ist gleich anzumerken, daß auch ein Nachvollziehen bzw. eine Beurteilung der Argumentation der Autorin nur für jene Bildfenster möglich ist, die in guten Gesamt- und Detailaufnahmen dokumentiert sind; wo solche fehlen oder — zwangsläufig — gar nur von Raguin gefertigte Pausen einzelner Köpfe das Stilbild verdeutlichen sollen, ist ohne genaue Kenntnis der Originale eine Stellungnahme schlechterdings nicht möglich. Wissenschaftliche Vorarbeiten für einzelne Denkmäler sind spärlich, hier sind vor allem die Arbeiten von L. Grodecki, J. Lafond und F. Perrot zu nennen; Grodecki vor allem hat darüber hinaus in dem unübersichtlichen Gewebe bereits die wesentlichen Fäden freigelegt.

Soviel zur Ausgangssituation. Besondere Beachtung verdient der Gesichtspunkt, der in dem der Gesamtkomposition und der Ornamentik gewidmeten Kapitel zum Ausdruck kommt. In ihm bricht sich nämlich gegenüber einer einseitigen Fixierung auf den Figurenstil die Erkenntnis Bahn, daß die kompositionelle und ornamentale Gesamtstruktur eines Bildfensters zu seinen konstituierenden Stilmerkmalen gehört. Die Anregung zur Aufnahme dieses so oft vernachlässigten Gesichtspunktes verdankt Raguin wohl M. Caviness („whose contribution can be felt on every page of this work“, wie die Autorin im Vorwort betont), die ihn in ihren Canterbury-Arbeiten zur Geltung gebracht hat.

Eine vom vollständigen Erscheinungsbild eines Fensters abstrahierte Betrachtung seiner Medaillon-Komposition und Ornamentik könnte um so mehr Berechtigung beanspruchen, als (wie Raguin feststellt) Figurenstil, Organisation des Fensters und Ornamentmotive sich keineswegs aus denselben Quellen herleiten müssen. Im einzelnen Fenster-Individuum sind dann allerdings die nach ihrer Herkunft heterogenen Komponenten gemäß spezifischer Stilprinzipien eingesetzt: die komplexe und zentrierte oder einfach reihende Medaillonkomposition, das Verhältnis zwischen Medaillon und Grund (schwimmend oder fest verbunden), die Behandlung der Zwickel — all das steht mit der Figurenkomposition innerhalb der Medaillons (frei in der Fläche oder auf einer „Brücke“ verankert; axial ausgerichtet oder gestreut; den Rand überschneidend oder ihn respektierend) in einer durchaus nicht dem Zu-



fall überlassenen Beziehung. Die Autorin setzt diese Parallelität voraus, andernfalls wäre die Subsumtion der Denkmäler bereits in diesem Kapitel unter die postulierten „Ateliers“ sinnlos. Dennoch ist die Vorgangsweise nicht unproblematisch: wo im folgenden, den „Ateliers“ gewidmeten Kapitel die auf die Komposition gestützte Argumentation nicht ausdrücklich wiederholt ist, bleibt es dem Leser überlassen, sie in die Analyse einzubeziehen.

Außer im Hochchor von Auxerre, der wie üblich große, über mehrere Geschosse reichende Figuren bzw. Figurengruppen enthält, handelt es sich durchwegs um Medaillonfenster. Es fällt jedoch auf, daß die Armaturen nicht wie bei vielen kompositorisch z. T. eng verwandten Medaillon-Ensembles in Bourges und Chartres der kompositionellen Struktur folgen bzw. sie unterstreichen; sie halten vielmehr an dem Rechteck-Raster-Prinzip fest. Ausnahmen davon kommen nur in Semur-en-Auxois (Abb. 58 f.) und in Saint-Julien-du-Sault (Abb. 120) vor. Auch die Bortmuster werden mit Parallelen in anderen Monumenten (Chartres, Bourges, Troyes) zusammengestellt. Gerade das mehrfache Vorkommen identischer Typen macht einen umfassenden Katalog der Bortmuster zu einem dringenden Desideratum. Andererseits ist aber die Identität der Muster kein Kriterium für stilistische Zusammengehörigkeit, vielmehr ist gerade die Beobachtung subtiler Veränderungen bei der Reproduktion des Typus, auf die Raguin im einzelnen hinweist, für die nähere Bestimmung relevant.

Für das insgesamt behandelte Material existieren weder urkundliche Datierungshinweise noch solche, die in den Fenstern selbst enthalten wären. Äußere Anhaltspunkte liefern lediglich die — allerdings ebenfalls großteils hypothetischen — Baudaten. Für das Hauptmonument, die Kathedrale von Auxerre mit ihrer umfangreichen, wengleich durch Restaurierungen beeinträchtigten Chorungangs- und Hochchorverglasung, macht der stilistische Befund jedenfalls eine längere Dauer der Ausführung wahrscheinlich.

Dieser weitgehende Mangel eines historischen Gerüstes begünstigt das kühne Unterfangen der Konstruktion von überlokalen bzw. auch nicht auf Burgund beschränkten Ateliers. Allerdings muß man sich des dabei unvermeidlichen methodischen Zirkels bewußt bleiben: Raguin setzt nicht nur die Existenz solcher „wandernden Ateliers“ als historische Tatsache voraus, sondern entwickelt über ihr Wirken sehr konkrete Vorstellungen; ihnen folgt die Behandlung der einzelnen Denkmäler. Hypothesen über Atelier-Zusammenhänge lassen sich aber andererseits erst sekundär aus sozusagen „neutralen“ Analysen der Monumente ableiten.

Faktisch wissen wir über die Arbeitsweise und die Schicksale solcher „Ateliers“ nichts. Was geschah etwa mit der zweifellos großen Arbeitsgemeinschaft, die mit der Verglasung der Sainte-Chapelle beschäftigt gewesen war, nach deren Abschluß? Blieb sie am Ort als „Atelier“ bestehen und übernahm auswärtige Aufträge, wanderte sie gemeinsam zu einem neuen Kirchenbau weiter oder zerstreuten sich ihre Mitglieder in alle Windrichtungen, wobei sie dann selbständig im Stil der Sainte-



Chapelle, d. h. mit dem dort verwendeten Vorlagen-Material, weiterarbeiten konnten? Das letztere z. B. müßte angenommen werden, wenn Raguins Hypothese über das „Isaiah Master Atelier“ zutrifft.

Danach hätte der „Isaiah Master“ (Zum „Maître d'Isaïe“ der Sainte-Chapelle siehe Grodecki in: *CVMA France I, Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris*, Paris 1959, vor allem p. 174) in der Sainte-Chapelle gelernt und wäre — noch vor der Weihe 1248 — versehen mit den dortigen Musterbüchern, zu selbständiger Tätigkeit in Saint-Julien-du-Sault und Auxerre aufgebrochen („Such was the transformation of a Parisian apprentice into a Burgundian Master“, S. 78). Die unmittelbare Abhängigkeit der Fenster in Saint-Julien-du-Sault von der Sainte-Chapelle ist evident und bekannt; die Schlüsse auf die individuelle Entwicklung eines der beteiligten Maler scheinen jedoch, zumindest soweit die vorliegenden Abbildungen ein Urteil zulassen, sehr weit zu gehen. Jedenfalls ist die von Raguin auf Grund der von ihr angefertigten Pausen getroffene Feststellung wichtig, wonach sich in Auxerre Beispiele finden lassen, in denen Glasschnitt, Kopf- und Faltenzeichnung identisch mit solchen in der Sainte-Chapelle seien.

Es fehlt hier der Raum und aus den oben angeführten Gründen auch die Möglichkeit, die Rekonstruktion der postulierten Ateliers, deren Tätigkeit sich im wesentlichen auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts konzentriert, einzeln zu referieren.

Im Anschluß an Branners Betonung der hervorragenden Rolle der Pariser Buchmalerei ab etwa 1220 nimmt Raguin auch für die Glasmalerei einen entscheidenden Einfluß der Kapitale an. Vor der Sainte-Chapelle wäre dieser vor allem von Gercy und Saint-Germain-des-Prés ausgegangen. Vor allem das in Saint-Germain-les-Corbeil in der Region Paris arbeitende Atelier (siehe *CVMA France, Recensement I, Les vitraux de Paris, de la région Parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais* 83 f., Pl. XIV, Fig. 35, Pl. 6) zeigt „a more direct link between glazing workshops of the Parisian area and Burgundian production“ (S. 52). Ihm schreibt Raguin innerhalb eines Zeitraumes von 15 Jahren Fenster in Troyes, Semur-en-Auxois und Auxerre zu.

In Auxerre unterscheidet Raguin fünf Ateliers, von denen nur zwei noch zu Lebzeiten des Bischofs Henri de Villeneuve, † 1223, ihre Tätigkeit begonnen hätten (eine Einschränkung hinsichtlich der traditionellen Datierung der gesamten Verglasung in die Regierungszeit Henris hatte vorher schon Grodecki gemacht). Der Abschluß der Verglasung wäre mit dem Isaias-Meister nach der Sainte-Chapelle, also kurz nach 1250 erfolgt, während die verwandten Fenster in Saint-Julien-du-Sault etwas früher, nämlich 1245—50 angesetzt werden.

Im übrigen geht Raguin (außer bei Auxerre) von der Voraussetzung aus, daß die Verglasung jeweils bald auf die Vollendung der Bauarbeiten gefolgt sei: Notre-Dame in Dijon (ein nur dort nachweisbares Atelier) in der Mitte der dreißiger Jahre; Semur-en-Auxois in zwei Etappen zu Beginn und Ende der zwanziger Jahre und schließlich Saint-Fargeau (Reste vor allem im Musée d'Art et d'Histoire in Genf)



kurz nach 1250, wemgleich die Verfasserin hier eine Beziehung zu einem in Auxerre viel früher arbeitenden Atelier, dem „Apokalypse-Atelier“, annimmt.

Das Kapitel „Ikonographie“ schließlich muß mit den Appendices 4—6 zusammengesehen werden. Hier werden nicht nur die Programme bzw. die Themen in den einzelnen Monumenten abgehandelt, sondern es ist auch auf ikonographische Sonderleistungen eingegangen; überdies sind die spezifisch burgundischen Themen (Maria Magdalena in Beziehung zu ihren Reliquien in Vézelay und Andreas als burgundischer Hausheiliger) hervorgehoben. Besonders instruktiv ist die in alphabetischer Reihenfolge gegebene Übersicht über alle in dem Bestand vorkommenden narrativen Zyklen mit Angabe der einzelnen Szenen, begleitet von schematischen Fensterzeichnungen (Appendix 6). Hinweise auf die jeweilige Quelle und auf andere Zyklen des gleichen Themas erhöhen den Wert dieser Übersicht.

Naturgemäß nimmt in diesen Abschnitten die Kathedrale von Auxerre mit ihren 39 Fenstern in Umgang und Achsenkapelle und ihren 15 Hochchorfenstern samt deren Rosen, die alle noch Teile der originalen Verglasung enthalten, den breitesten Raum ein. Die nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang erhaltenen Programme von Achsenkapelle (Marianische Thematik und Stephanus) und Chor (Christus, hl. Bischöfe von Auxerre und Kirchenpatrone, Apostel und Propheten) sind in Appendix 5 rekonstruiert. Von besonderem Interesse sind im Chorschluß die Rosen, in denen einerseits Tugenden und Laster, andererseits die sieben Freien Künste und die Philosophie dargestellt sind.

Für das Achsenfenster nimmt Raguin zwei verschiedene (jetzt in die Westfenster des Chores versetzte) Christusdarstellungen an. Die eine davon, Christus (nicht am Kreuz, sondern mit dem Kreuzesstab in der Hand) zwischen Maria und „Johannes“ muß doch wohl, entgegen der Annahme der Verfasserin, ein Pasticcio sein (Abb. 81, 84); dies legen nicht nur die ungewöhnliche Ikonographie, sondern auch Maßstab-Verschiedenheiten und vor allem die rechte Assistenzfigur nahe, die mit kurzem Bart und Haarkrause um die Glatze kaum als Johannes Bapt., vielmehr als Petrus zu deuten ist.

Insgesamt liegt in der knapp gefaßten, aber übersichtlichen und kenntnisreichen Behandlung der Ikonographie ein wesentliches Verdienst des Buches.

Ein weiteres besteht in der Auswertung vor allem der unpublizierten Restaurierungsakten der Archive der Commission des Monuments Historiques de France für die Kathedrale von Auxerre, für Saint-Julien-du-Sault und für Notre-Dame in Dijon in Regestenform (Appendices 1—3).

Gemessen an der Zahl der Abbildungen wären die Monumente ausreichend dokumentiert; die schon erwähnte, durch äußere Umstände bedingte, sehr ungleichmäßige Qualität der Aufnahmen, für die die Autorin gewiß nicht verantwortlich gemacht werden kann, hebt jedoch den Dokumentarwert zum Teil wieder auf. Nur dort, wo die ausgezeichneten Fotos der Monuments Historiques zur Verfügung stehen und entsprechend groß reproduziert sind, wird dem Leser die künstlerische Qualität zugänglich, die vielfach außerordentlich ist (vgl. z. B. Abb. 46: Auxerre, Laurentiusmarter).

Eva Frodl-Kraft