

5. Die Ikonographie der Kathedrale von Auxerre

In dem folgenden Abschnitt dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, die Ebene der rein äußerlichen Beschreibung der Architektur der Kathedrale von Auxerre zu verlassen und zu den theologischen Bedeutungen und Aussagen des Bauwerks vorzudringen. Dabei wird das Augenmerk zunächst auf dem Figurenschmuck der Kathedrale liegen, der sich insbesondere an allen großen Portalen, aber auch an verschiedenen anderen Stellen außerhalb und innerhalb der Kirche finden lässt. Die Analyse beginnt mit der inhaltlichen Vorstellung der einzelnen, in sich relativ geschlossenen Skulpturenprogramme der Portale und greift dann die weiteren, eher verstreut angebrachten Bildhauerarbeiten auf. Um zu umfassenderen Erkenntnissen zu gelangen, darf die Betrachtung jedoch nicht auf die Skulpturen beschränkt bleiben, sondern muss alle bildnerischen Medien mit einbeziehen, also auch die Farbfassungen, die Malereien und vor allem die Glasmalereien der zahlreichen Fenster. Diese Arbeiten werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt, damit abschließend die Ikonographie der unterschiedlichen Bildwerke miteinander in Beziehung gesetzt werden kann. Dabei sollen die vielen Figuren, Malereien und Glasmalereien nicht mit Blick auf stilistische Kriterien untersucht werden und auch eine Zuordnung der Objekte zu bestimmten Orten und Werkstätten oder gar eine Händescheidung wird nicht angestrebt.²⁹² Die für diese Arbeit gestellte Kernfrage ist, ob es beim Bau und der Ausgestaltung der Kathedrale Saint-Étienne ein ikonographisches Gesamtprogramm gegeben hat, welches die einzelnen Teile des Bauwerks sowie die verschiedenen Medien umschloss und miteinander verband. Die Existenz eines solchen, theologisch geleiteten Gesamtkonzeptes kann nach neueren Erkenntnissen für andere Kathedralen des französischen Kronlandes, so für Notre-Dame in Amiens, für Notre-Dame in Chartres und Saint-Étienne in Bourges als wahrscheinlich gelten.²⁹³ Damit ist nicht gemeint, dass sich alle Bildwerke dieser Bischofskirchen in ein klares, fortlaufendes Schema einordnen lassen. Vielmehr kann man dort feststellen, dass bestimmte Grundelemente der christlichen Glaubenslehre Leitgedanken bilden, auf die wiederholt – an unterschiedlichen Stellen der Kirchen – in den Bildwerken eingegangen wird. Als Beispiele für derartige Themenkomplexe können der Sündenfall des Menschen und seine Erlösung durch das Leben und die Passion Christi – vorausgedeutet durch die Propheten und Personen des Alten Testaments – die Auferstehung der Toten, das Jüngste Gericht und das ewige Leben sowie die Heiligenverehrung genannt werden. Der Vergleich unterschiedlicher Kathedralen miteinander belegt darüber hinaus, dass die inhaltlichen Verbindungen zwischen den Gruppen von Bildern und Figuren nicht zufällig zustande gekommen, sondern bewusst komponiert worden sind. Die ikonographischen Zusammenstellungen intendieren gedankliche Bezüge und Verweise, die komplexere theologische Aussagen entstehen lassen, als es

²⁹² Im Rahmen von Einzelstudien zu bestimmten Teilen des Figurenschmucks oder auch zu den Glasfenstern des Chores haben sich bereits andere Wissenschaftler mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. In der vorliegenden Arbeit wird an den entsprechenden Stellen auf diese Untersuchungen und die wichtigsten Ergebnisse verwiesen, ohne dass die Thesen im Detail diskutiert werden.

²⁹³ Diese These wird nicht von allen Kunsthistorikern gestützt, doch weisen viele neuere Monographien zu den großen französischen Kathedralen in diese Richtung. Beispielhaft sei hier auf die Arbeiten von KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001 sowie LÉVIS-GODECHOT 1987 zu Chartres, DEMOUY 2001 zu Reims, SANDRON 2004 zu Amiens und BRUGGER/CHRISTE [2000] zu Bourges verwiesen.

jedes Bild für sich genommen vermag.²⁹⁴ Wie eingangs bereits ausgeführt, stellt sich nun die Frage, ob dieses Prinzip auch für Saint-Étienne unterstellt werden kann. Der besondere Reiz dieses Problems für die Kathedrale von Auxerre liegt darin, dass sie eine lange Bauzeit von fast 400 Jahren aufweist, eine Zeitspanne, in welcher sich die theologischen Vorstellungen der Menschen deutlich gewandelt haben. Um derartige Fragen diskutieren zu können, sollen hier nun die verschiedenen Teile der bildlichen Ausstattung, für die mitunter bereits isolierte Untersuchungen vorliegen, zunächst einzeln und dann als Ganzes betrachtet werden.

5.1 Der Skulpturenschmuck

Der Schmuck der Kathedrale mit aus Stein gearbeiteten Skulpturen macht in Auxerre, neben den Glasmalereien, den größten Teil des Bildprogramms aus und ist zudem an fast allen Stellen des Gotteshauses zu finden. Dabei gibt es außer den ambitionierten Zyklen der Portale viele verstreute Figuren im und am Bau, die sich zum Teil inhaltlich interpretieren lassen, in der Mehrheit aber eher dekorativen Charakter haben. Beide Formen sollen in die Betrachtung einbezogen und auf mögliche Bedeutungen für ein Gesamtprogramm hin untersucht werden.

Leider hat der Skulpturenschmuck im Laufe der Jahrhunderte sehr unter den Einflüssen der Witterung gelitten und noch weit gravierender haben sich die wechselvollen politischen Ereignisse, vor allem die Religionskriege und die Revolution, nachteilig ausgewirkt. So sind heute Teile der Portalprogramme verloren oder nicht mehr lesbar, anderes wurde bei diversen Restaurierungskampagnen ausgetauscht und grundlegend verändert.²⁹⁵

Wendet man sich den Portalen von Saint-Étienne zu, so werden diese Verluste direkt erkennbar, denn keine einzige Gewändefigur der drei Fassaden ist erhalten geblieben.²⁹⁶ Umso mehr richtet sich die Aufmerksamkeit auf die beachtliche Menge an Kleinfiguren und Reliefs, welche die Kirche zu bieten hat. Aufgrund ihrer großen Zahl gehört die Kathedrale von Auxerre zu den am aufwendigsten gestalteten Bischofskirchen, die seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet wurden. Einige der Bildhauerarbeiten sind zudem von hohem künstlerischem Wert, anderes wird als weniger qualitativvoll erachtet.²⁹⁷ In der kunsthistorischen Forschung sind die Portalskulpturen von Saint-Étienne, vor allem die der Westfassade, bereits mehrfach beschrieben und analysiert worden, im Bewusstsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit sind sie aber bisher

²⁹⁴ Die gemeinsame Betrachtung von Skulpturen und Fenstern der Fassaden der Kathedrale von Chartres, wie sie Nicole LÉVIS-GODECHOT 1987 vorgenommen hat, lässt dies besonders deutlich sichtbar werden.

²⁹⁵ Einige Reliefs des Gewändesockels des Mittelportals, sowie einige Figuren in den Archivoltten der Portale lassen sich nicht mehr bestimmen. Vgl. hierzu die Ausführungen von QUEDNAU 1979, S. 65. Bereits Mathieu-Maximilien Quantin bemerkt 1846 und 1851, dass die Schäden an den Sockeln und den Archivolttenfiguren eine Entzifferung der dargestellten Inhalte schwierig machen. Siehe QUANTIN 1846 B, S. 211ff und QUANTIN 1851, S. 55. Zum Hugenottensturm und seinen Folgen für den Skulpturenschmuck von Saint-Étienne siehe die Arbeit von LEBEUF 2004, S. 99ff [f° 113ff], insb. S. 111 [f° 136].

²⁹⁶ Die Gewändestatuen des Mittelportals wurden 1567 von den Hugenotten zerstört. Vgl. LEBEUF 2004, S. 111 [f° 136]. Im Auftrag des Schatzmeisters der Kathedrale, Claude Lemuet, wurden sie 1666 erneuert und während der Französischen Revolution, im Jahre 1793, das zweite Mal vernichtet. Vgl. PETIT 1859, S. 13; CHALLE 1838, S. 256; QUEDNAU 1979, S. 28f und Joubert in SAPIN 2011, S. 397.

²⁹⁷ Diese Aussage spiegelt vor allem die Beurteilungen Ursula QUEDNAUS 1979 wider.

kaum verankert. Da es allerdings weit weniger Untersuchungen und Publikationen zu den beiden Portalen des Querhauses gibt, soll ihren Bildwerken hier mehr Raum gegeben werden, als denen der Hauptfassade. Die Ausführungen beginnen dennoch mit der Ikonographie der prominentesten Fassade und greifen dabei vor allem auf die schon erwähnte Dissertation von Ursula Quednau zur Westfassade der Kathedrale sowie die jüngeren Artikel von Fabienne Joubert und Marcello Angheben zum mittleren Portal derselben zurück.²⁹⁸ Eine bautechnisch fokussierte Untersuchung des IAG der Universität Stuttgart hat eine genaue chronologische Abfolge der einzelnen Steinelemente aller fünf Portale ermittelt und dabei einige Unregelmäßigkeiten aufgedeckt, die auf Planänderungen während der Bauphasen oder zumindest auf Koordinationsschwierigkeiten zwischen den Maurern und Bildhauern hindeuten.²⁹⁹

5.1.1 Die Westportale

Die Westfassade besitzt drei aufwendig gestaltete Portale, von welchen das mittlere das Jüngste Gericht zum Thema hat. Das südliche Portal beschäftigt sich mit der Taufe Christi, dem Leben des Täufers, der Kindheit Jesu und mit einigen Episoden aus der Vita König Davids – des Ahnherrn Marias und Jesu.³⁰⁰ Sein Pendant auf der Nordseite ist der heiligen Jungfrau gewidmet, zeigt aber auch Szenen aus dem Buch Genesis. ABB. 103–112 Die ältesten Teile der in einem gewissen zeitlichen Abstand voneinander entstandenen Bildhauerarbeiten sind die Gewändesockel, das Tympanon und die Archivolten des Taufportals sowie der rechte Sockel des Gerichtsportals.³⁰¹ Sie wurden nach Ansicht von Ursula Quednau in den frühen sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts von einer Werkstatt angefertigt, die vermutlich aus Reims stammte. Quednaus Schlussfolgerungen gründen auf stilkritischen Vergleichen mit den Portalskulpturen der Kathedrale von Reims, insbesondere mit Arbeiten im Bereich des südwestlichen Portals.³⁰² Den linken Sockel des Gerichtsportals sowie die Gewändeban-

²⁹⁸ Siehe QUEDNAU 1979; Fabienne Joubert in SAPIN 2011, S. 397ff und Marcello Angheben in SAPIN 2011, S. 411ff. Gute Beschreibungen und Detailbeobachtungen der einzelnen Reliefs der Westportale liefert auch die Arbeit von NORDSTRÖM 1974. Allerdings laufen seine stilistischen Analysen sehr einseitig auf eine vermeintliche Antikenrezeption der Bildhauer in Auxerre hinaus. Dabei wird der Einfluss, den antike Kunstwerke auf die Entstehung der Sockelreliefs von Saint-Étienne ausübten, meines Erachtens vom Autor zu hoch eingeschätzt. Er übersieht zudem, dass es während des gesamten Mittelalters, besonders auch in der Karolingerzeit, immer wieder zu einer vermehrten Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe kam. Die Kunst der Antike ist in dieser Zeit, entgegen der Überzeugung der Kunsttheoretiker der Renaissance, nie in Vergessenheit geraten.

²⁹⁹ Siehe den Artikel *La chronologie relativ des cinq portails* von Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 211ff.

³⁰⁰ In der Bibel wird die Abstammung Jesu von König David immer wieder betont. Siehe unter anderem Jes 11,1; Jer 23,5; Mt 1,1.17; Lk 1,32.69; Joh 7,42 und Offb 5,5; 22,16. Da Joseph, der ebenfalls aus dem Geschlecht Davids stammte, nur der Ziehvater Christi war, musste Maria folglich auch aus der Linie Davids entstammen, siehe Mt 1,2–16.20; Lk 1,27. Die Herleitung dieser Verwandtschaftsverhältnisse findet sich nicht in der Heiligen Schrift, sondern ausschließlich in hagiographischen Quellen wie DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 124ff.

³⁰¹ Die Feststellung, dass nicht alle Bildhauerarbeiten der Gewändesockel von derselben Werkstatt stammen, findet sich bereits bei SAUERLÄNDER/HIRMER 1970, S. 180f.

³⁰² Vgl. QUEDNAU 1979, S. 46ff. In die gleiche Richtung gingen bereits die Überlegungen von Harald KELLER 1965, S. 252 welcher deutliche kompositorische Parallelen zwischen einigen Skulpturen der inneren Westwand der Kathedrale von Reims und einzelnen Relieffiguren der David-Geschichte am Sockel des Taufportals feststellte. Sollte die von ihm für die Reimser Figuren vertretene Datierung auf einen Zeitraum

kette des Marienportals schreibt Quednau einer aus dem Pariser Umfeld stammenden Werkstatt zu, die sie allerdings nicht in Paris selbst verorten kann. Nach ihrer Überzeugung finden sich aber deutliche Hinweise auf dasselbe Atelier bei den Figuren, die am Südturm der Kathedrale von Sens beim Wiederaufbau des Turms, nach dessen Einsturz im Jahre 1268, versetzt wurden. Sie schließt daraus, dass die Handwerker zuvor in Auxerre gearbeitet haben, also gegen 1270, bevor sie nach Sens gingen.³⁰³ Die anderen Teile des Marienportals, das heißt die Gewändenischen, den Türsturz und die Archivolten, datiert sie gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Nach Quednaus Ansicht stammen sie nicht aus einer Hand, eine genauere Zuschreibung ist ihr aber nicht möglich. Insbesondere bei diesen Teilen stellt sie nur eine geringe Qualität der Arbeiten fest, wo hingegen die Bildhauereien der beiden ersten Werkstätten als sehr hochwertig angesehen werden.³⁰⁴ Zudem werfen der inhomogene Steinschnitt sowie der unregelmäßige Versatz der äußeren beiden Archivoltenbogen, des Türsturzes und des dekorativen Blendmaßwerks seitlich des Portals einige Fragen auf.³⁰⁵ Die sehr breiten Fugen und die schlechte Einpassung der genannten Steine in das bestehende Mauerwerk legen die Vermutung nahe, dass die betreffenden Teile ursprünglich nicht für das Marienportal bestimmt waren.

„Il faut alors admettre la possibilité que la mise en œuvre des parties hautes du portail dut composer avec un décor incomplet, qu’il fallut alors enrichir d’éléments hétéroclites. En effet, quelques éléments au-dessus des baldaquins des niches à figures semblent appartenir au plan initial tandis que d’autres proviennent d’un ensemble d’origine incertaine.“³⁰⁶

Das Tympanon des Marienportals ist nie ausgeführt worden. Die Bogenöffnung wird nur durch eine verputzte Fläche verschlossen, die möglicherweise als Provisorium geplant war, jedoch bestehen blieb. ABB. 109 Quednau äußert hier mit Enlart die Annahme, dass das Tympanon ursprünglich mit Maßwerk versehen und verglast war.³⁰⁷ Diese Annahme möchte ich zurückweisen, da neuere dendrochronologische Untersuchungen des in der Ausfachung verwendeten Holzes gezeigt haben, dass es aus der Erbauungszeit stammt und nicht jüngeren Datums ist.³⁰⁸ Das Tympanon, die Archivolten und die Gewändeni-

kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts zutreffend sein, so wäre es durchaus möglich, dass die Bildhauer aus Auxerre die Arbeiten in Reims kannten und in ihre Schöpfungen an der burgundischen Kathedrale einbrachten.

³⁰³ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 53ff. Für 1270 als terminus ante quem sprechen auch die heraldischen Zeichen, die in die Bordüren der Reliefs am linken Gewände des Hauptportals eingemeißelt sind. Neben der französischen Lilie erscheinen hier die Schlösser von Kastilien. Die Kombination dieser beiden Wappen wurde von Ludwig IX. dem Heiligen (1214–1270) und seinen Geschwistern verwendet – Söhne und Töchter Ludwigs VIII. und der Blanche de Castille. Siehe QUEDNAU 1979, S. 58 und NORDSTRÖM 1974, S. 74ff. Zu den Ereignissen in Sens siehe CHARTRAIRE 1943, S. 20f und KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 498, Anm. 29a.

³⁰⁴ Siehe QUEDNAU 1979, S. 59.

³⁰⁵ Zu den entsprechenden Befunden siehe Hansen in SAPIN 2011, S. 221ff.

³⁰⁶ Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 222.

³⁰⁷ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 30; ENLART 1908, S. 617. Auch Marcel AUBERT 1959, S. 51 zeigt sich von dieser Vermutung überzeugt. NORDSTRÖM 1974, S. 82 geht davon aus, dass ein Glasfenster ursprünglich geplant war, er deutet aber bereits den aktuellen Befund falsch. In der Mitte des 19. Jahrhunderts hielt es PETIT 1859, S. 11 sogar für denkbar, dass sich unter dem Putz ein Skulpturenrelief verbergen könnte. Diese Annahme trifft jedoch nicht zu.

³⁰⁸ Das dendrochronologische Gutachten wurde im Mai 2003 von Didier, Pousset und Locatelli von der Universität Besançon durchgeführt, für das «Centre régionale des Restauration et Conservation des œuvre d’Art». Die Auswertung der Jahresringe hat ergeben, dass das Holz zwischen 1237 und 1280 gefällt wurde. Allerdings ist damit nur ein «terminus post quem» markiert. Vgl. Hansen in SAPIN 2011, S. 223.

schen des Mittelportals hingegen sind deutlich später entstanden, vermutlich gegen 1400.³⁰⁹ Sie sind der bereits bestehenden Innenwand des Joches nachträglich vorgeblendet, wie die schlechte Verfung mit den Strebepfeilern deutlich erkennen lässt.³¹⁰ Auffällig ist, dass keines der Portale einen Trumeaupfeiler besitzt, was zumindest für das Hauptportal einer Kathedrale dieser Zeit ungewöhnlich ist.³¹¹

Ikonographisch vereinen die Portale verschiedene Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament unter ihrem jeweiligen Thema. So zeigt das Gerichtsportal im Tympanon und auf dem Türsturz das Jüngste Gericht, die Archivolten stellen Engel sowie Auszüge aus den Apostelvitien dar³¹² und an den Türpfosten finden sich rechts die sechs törichten und links die klugen Jungfrauen.³¹³ Dazu passt die Vermutung, dass die zwölf Gewändenischen die Statuen der Apostel, als Beisitzer beim Jüngsten Gericht, enthielten.³¹⁴ Unmittelbar unter der Sockelbank, auf welcher die verloren gegangenen Skulpturen gestanden haben, befinden sich große bogenförmige Nischen, die jeweils zwei kleinere Spitzbogen und einen Vierpass umfassen. Jede Nische enthält ein Paar sitzende Figuren, die fast vollplastisch gearbeitet sind und eine beachtliche Größe aufweisen.

ABB. 104 In den Vierpassen unter den Bogenscheiteln erscheinen zudem kleine Engel in sehr bewegten Posen. Die sitzenden Skulpturen lassen sich mit einiger Sicherheit als Propheten des Alten Testamentes deuten, welche einander zugewandt und scheinbar

³⁰⁹ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 27.

³¹⁰ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 14. Eine detaillierte Chronologie der Bauabläufe auf Basis der bautechnischen und geologischen Befunde hat Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 215ff vorgestellt.

³¹¹ Beispielsweise besitzen die Kathedralen von Amiens, Paris, Meaux und Bourges an jedem Portal einen Trumeaupfeiler mit Skulptur, die Kathedralen in Sens, Laon und Reims zumindest am Hauptportal. Da in Auxerre die Türen von 1403 erhalten sind, wie QUEDNAU 1979, S. 27 schreibt, ist eine nachträgliche Entfernung des Pfeilers ausgeschlossen. Eine exakte Datierung aller Türen der Kathedrale von Auxerre ist bisher nicht möglich, detaillierte archäologische Untersuchungen der Türblätter der drei Westportale sind in den letzten Jahren von Sylvain Aumard und Rachel Touzé vorgenommen worden. Die Ergebnisse wurden in SAPIN 2011, S. 289ff veröffentlicht. Demnach sind alle Türen im Wesentlichen im Original erhalten; die des Taufportals wurden bereits im 13. Jahrhundert gefertigt, die Tore des Mittelportals gegen 1403 (schriftliche Überlieferung des Vertrages mit dem Bildschnitzer Odon Gauthier) und die des Nordportals Ende des 15. Jahrhunderts oder zu Beginn des folgenden.

³¹² Die Archivolten des Portals hat jüngst Fabienne Joubert in SAPIN 2011, S. 398ff kunsthistorisch analysiert. Die von ihr identifizierten Szenen der einzelnen Archivoltensteine basieren ikonographisch offensichtlich auf der Apostelgeschichte und der *Legenda Aurea*.

³¹³ Die klugen und die törichten Jungfrauen des Gleichnisses bei Mt 25,1–13 gehören häufig zum Bildprogramm der Gerichtsportale, denn sie stehen für die Auserwählten auf der einen und die Verdammten des Gottesgerichtes auf der anderen Seite. Entsprechend der symbolischen Zuordnung der Seiten sind die klugen Jungfrauen immer auf der rechten Seite der Gottesfigur zu finden.

Das Jüngste Gericht als Thema des Hauptportals oder eines anderen herausragenden Portals kann zu der Zeit, als die Skulpturen in Auxerre geschaffen wurden, bereits auf eine lange Tradition zurückschauen. Besonders beliebt war dieses Thema, neben Majestas Darstellungen, in romanischer Zeit. Siehe zu diesem Thema das sehr gute Überblickswerk von Yves CHRISTE 1999 sowie die Arbeiten von RUPPRECHT/HIRMER 1984 zur romanischen und SAUERLÄNDER/HIRMER 1970 zur gotischen Skulptur in Frankreich. Einige mit Auxerre vergleichbare Tympana beschreibt und analysiert Marcello Angehen in SAPIN 2011, S. 413ff.

³¹⁴ Es ist unstrittig, dass das Gerichtsportal ursprünglich Gewändefiguren besessen hat, welche durch die Hugenotten in den Religionskriegen zerstört wurden. Wen diese Skulpturen darstellten, wird nirgends explizit benannt. Aus der Tatsache, dass im Jahre 1666, nach dem Ende der Religionskriege, zwölf Apostelstatuen für das Mittelportal gefertigt wurden, lässt sich aber die Vermutung ableiten, dass damit das ikonographische Programm nach den alten Vorbildern wieder komplettiert wurde. Siehe die Ausführungen von PETIT 1859, S. 13, QUEDNAU 1979, S. 28f und Anmerkung 287, S. 102. Diese zweite Skulpturensrie wurde in den Wirren der Französischen Revolution zerstört.

miteinander im Gespräch vertieft sind.³¹⁵ Leider ist von keiner der zehn erhaltenen Figuren der Kopf überliefert und auch sämtliche Hände sind abgebrochen, so dass eine definitive Aussage schwierig ist. Es entspricht aber einer im 12. und 13. Jahrhundert häufiger anzutreffenden symbolischen Darstellungsform, die Apostel über den Propheten zu platzieren und sie so gleichsam als ihre «Erben» zu deuten, da die Visionen und Prophetien der Alten von den Aposteln als Mitwirkende an der Heilsgeschichte erfüllt wurden.³¹⁶ Allerdings weist die Körperform der innersten Figur am rechten Gewände eindeutig weibliche Merkmale auf und der Halsausschnitt ihres Gewandes ist passend dazu mit kostbaren Steinen besetzt. Da es sich bei dieser Skulptur folglich nicht um einen Propheten handeln kann, deutet Quednau sie als Sibylle.³¹⁷ Geht man des Weiteren davon aus, dass die heute verwaisten Nischen ebenfalls Figuren enthielten, kommt man auf eine Gesamtzahl von vierzehn Personen, die ursprünglich am Portalgewände ihre Plätze hatten. Neben der Sibylle und den zwölf kleinen Propheten müsste also noch eine weitere Person dargestellt gewesen sein.³¹⁸ Um wen es sich in diesem Fall gehandelt haben könnte, lässt sich nicht sagen und ebenso ungewiss bleibt letztlich auch die Interpretation der erhaltenen zehn Figuren.

Die darunterliegenden Sockelmauern der Gewände zeigen auf der rechten Seite in einer Folge von zu Vierergruppen arrangierten Bildmedaillons die Geschichte des verlorenen Sohnes, ergänzt durch mittig positionierte Darstellungen des Hiob, der Luxuria und einer nicht mehr identifizierbaren Figur. ABB. 106 In den Zwickeln zwischen den Bildmedaillons sind ebenfalls bildliche Darstellungen zu finden, welche vermutlich wie die Luxuria eine moralisierende Aussage haben. Leider sind die Bilder heute kaum noch identifizierbar; nur wenige Reliefs lassen sich aufgrund älterer Beschreibungen oder Zeichnungen deuten.³¹⁹ Der linke Gewändesockel erzählt in einem beeindruckenden

³¹⁵ Mitte des 19. Jahrhunderts sah QUANTIN 1846 B, S. 214 in der Figurenkonstellation eine bildliche Repräsentation der «Gabe der Sprachen» beim Pfingstereignis. Diese Deutung lässt sich allerdings nicht mit dem Erscheinungsbild der Figuren vereinbaren, denn diese sind nicht, wie es für Apostel üblich wäre, barfuß dargestellt. Außerdem trugen zumindest einige von ihnen Schriftrollen auf ihren Knien, was für die Darstellung der Propheten typisch ist. Stehend, aber mit den gleichen Attributen versehen, erscheinen die Propheten beispielsweise in den Obergadenfenstern des Chores der Kathedrale.

³¹⁶ In diesem Sinne können auch die Darstellungen der Propheten und Apostel an anderen Portalen, so am Bamberger Fürstenportal oder an der Westfassade von Notre-Dame in Amiens gedeutet werden. Den Zusammenhang der Propheten mit der Thematik des Jüngsten Gerichtes stellen ebenfalls ihre Voraussagen her, die häufig auf die Letzten Dinge und das Ende der Welt bezogen sind. Vgl. dazu QUEDNAU 1979, S. 32.

³¹⁷ In den Bildprogrammen ist die Funktion der Sibyllen als antike Seherinnen, die in die christliche Tradition eingeflossen sind, mit der Rolle der Propheten vergleichbar. Insbesondere die Erythraeische Sibylle gilt in der Tradition der Schriften des Augustinus als Kündlerin des Weltgerichts. Vgl. QUEDNAU 1979, S. 28 u. 32.

³¹⁸ Die beiden äußeren Nischen des Portals sind deutlich schmaler und könnten nur jeweils eine Figur gerahmt haben. Es ist nicht sicher, dass diese beiden Nischen auch Reliefs enthielten, die eher grobe Oberflächenbearbeitung der Rückwand der linken Nische spricht aber dafür. Vgl. hierzu die Fotografien von FOUCAULT/DESCHAMPS 1962, Abb. 3 u. 6–9. Andernfalls ergäbe sich die Schwierigkeit zu begründen, weshalb nur elf Propheten am Portal vertreten waren, eine Zahl, die nirgendwo sonst zu finden ist.

³¹⁹ Siehe hierzu die Ausführungen von FOURREY 1931, S. 30ff und QUEDNAU 1979, S. 35f u. 102f. Die älteste auffindbare Beschreibung der Skulpturen der Westportale stammt von Eug. DAUDIN 1871 und DAUDIN 1873. Seine Ausführungen enthalten von ihm selbst angefertigte Zeichnungen einiger Reliefmedaillons, sind aber – ebenso wie der Text – nicht frei von inhaltlichen Fehlern. Insgesamt betrachtet geben die Artikel von Daudin mehr Einblicke in das Kunstverständnis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als in die Ikonographie der Portalreliefs von Saint-Étienne.

Bilderzyklus die Geschichte des Patriarchen Joseph.³²⁰ Die beiden großen biblischen Erzählungen, die auf den Flanken des Gewändes eingemeißelt sind, lassen sich auch auf das Jüngste Gericht beziehen, wie Quednau in ihren Ausführungen darlegt und sie ergänzen somit den Themenkreis des Gerichtsportals.³²¹

Auf dem sehr hohen Türsturz des Marienportals ist die Krönung Mariens dargestellt. Die Geschichte ihrer Mutter, der Hl. Anna und die Geschichte der Hl. Familie sind in den Archivolteln zu finden. Die Sockelreliefs der Gewände und der seitlich neben dem Portal befindlichen Blendnische zeigen Erzählungen aus dem Buch Genesis: die Schöpfung, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel, die Geschichte des Brudermords und die Arche Noah.³²² Von den Gewändefiguren des Marienportals wie auch von denen des Taufportals, ist nichts erhalten, ebenso wenig existieren konkrete Informationen über sie. Es lässt sich noch nicht einmal mit Sicherheit sagen, dass die Figuren, die in den Nischen Platz finden sollten, auch ausgeführt wurden.

Das Taufportal zur Rechten des Betrachters zeigt im Tympanon und auf dem Türsturz Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, die zum Teil mit der Christusvita verknüpft sind.³²³ Entsprechend stellt die rechte Archivoltenseite weitere Episoden aus dem Leben des Täufers dar, links findet sich die Kindheitsgeschichte Christi. Die Sockelreliefs erzählen von David und Bathseba³²⁴ und zeigen die Personifikationen der

³²⁰ Zwischen die Bildfelder sind zwei aus der Antike entlehnte Darstellungen, ein «Hercules Egyptianus» und ein Faun, beziehungsweise Satyr, eingefügt. Beide lassen sich, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten, inhaltlich mit den angrenzenden Passagen der Josephsgeschichte in Verbindung bringen. Zudem findet sich eine weitere aus der antiken Mythologie stammende Figur am Fuß des linken Türpfostens. Der dort dargestellte schlafende Amor könnte in Verbindung mit den an dem Pfosten zu sehenden klugen Jungfrauen symbolisch als die in diesem Fall machtlose *amor carnalis* gedeutet werden. Siehe dazu QUEDNAU 1979, S. 34ff, 107, 110 u. 113 und NORDSTRÖM 1974, S. 60ff u. 68ff.

³²¹ DENNY 1976, S. 31f verweist völlig zu Recht darauf, dass die beiden Erzählungen von dem Patriarchen Joseph und dem verlorenen Sohn am Hauptportal ikonographisch als *Pendants* gestaltet sind. Beide Bildfolgen sind vom Portal weg nach außen zu lesen, die obere Reihe endet jeweils mit einem wichtigen Wendepunkt der Geschichte.

³²² Siehe Gen 1–8.

³²³ Dabei wird der Lebensgeschichte des Täufers, begonnen mit der *Visitatio Mariae*, ein ungewöhnlich breiter Raum gegeben. Neben seiner Geburt und der Beschneidung im Tempel, werden die Predigt des Johannes, die Taufe Christi im Jordan und die Überbringung des Hauptes des Täufers an Salome nach dessen Hinrichtung gezeigt. NORDSTRÖM 1974, S. 102 hat zudem darauf hingewiesen, dass es offenbar Schwierigkeiten bei dem Versatz des Tympanons gab. In dem untersten Register musste auf der rechten Seite ein zusätzlicher Engel angesetzt werden, um die zur Verfügung stehende Öffnung innerhalb der Archivolteln auszufüllen. Gleichzeitig wurden alle übrigen Steine etwas nach links gerückt, was erklären würde, weshalb die Figur Christi in der zentralen Szene des Registers leicht aus der Mittelachse in diese Richtung verschoben ist.

³²⁴ Die sechs Figurennischen mit Episoden der David-Bathseba-Erzählung stellen nach Angabe von CRAVEN 1975, S. 226 die ältesten großformatigen Reliefs zu diesem Thema an einer mittelalterlichen Kirche dar. In seinem Aufsatz zeigt Wayne CRAVEN 1975, S. 226ff, dass sich die Ikonographie dieser Hochreliefs sehr gut auf Vorbilder in der Buchmalerei zurückführen lässt. Siehe dazu auch QUEDNAU 1979, S. 73. Zudem stellt er auf der Basis des biblischen Textes bei 2 Sam 11 und der entsprechenden Kommentare der Kirchenväter die typologische Bedeutung des Bathseba-Zyklus heraus und begründet damit auch die Auswahl der dargestellten Szenen im Kontext der übergreifenden Thematik des Taufportals. Stark vereinfacht ausgedrückt präfiguriert nach typologischer Lesart Bathseba die *Ecclesia* und ihr Bad die Taufe, durch welche die Menschen von ihren Sünden gereinigt und ein Teil der Kirche werden. Der Tod Uriahs steht für den Untergang des Judentums, welches Christus und die Kirche nicht erkannt hat oder für die Sünde, von der die *Ecclesia* befreit wird. Im Anschluss daran symbolisiert Bathsebas Hochzeit mit David die Vermählung der *Ecclesia* mit Christus. Am Ende des Zyklus präsentiert sich das Paar auf dem Thron Israels sitzend dem Betrachter, was die Krönung Mariens, beziehungsweise der Kirche, zur Himmelskönigin vorausdeutet.

«artes liberales».³²⁵ Die rechts neben dem Taufportal angebrachte Figurennische ist entsprechend der Gewände gegliedert. Ihr Sockel schildert bedeutende Ereignisse aus Davids Jugend, das große Relief in der Nische darüber enthält eine sehr schöne, aber leider stark beschädigte Darstellung des Salomonischen Urteils.³²⁶

5.1.2 Das Portal des Südquerhauses – Portal saint Étienne

Das Portal des Südquerhauses der Kathedrale von Auxerre ist einer Baukampagne der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verdanken. Es lässt sich zeitlich zwischen dem Baubeginn der Westfassade und der Ausführung der Fassade des nördlichen Querhausarmes einordnen, welche gut 150 Jahre später erfolgte.³²⁷ Das Figurenprogramm des Portals ist dem Patron der Kathedrale und erstem Märtyrer der Christenheit, dem Hl. Stephanus, gewidmet.³²⁸ ABB. 113–115 Es umfasst einen mit Figurenreliefs versehenen Türsturz, ein ebenso gestaltetes Tympanon und drei mit vollplastischen Figuren besetzte Archivolten. Die im Hochrelief gearbeiteten Szenen des Tympanons zeigen in der Mehrzahl zentrale Ereignisse aus der Vita des Heiligen und werden von alttestamentarischen Figuren begleitet, deren Verbindung zu der Geschichte des Protomärtyrers noch zu diskutieren sein wird. Das Gewände, welches entsprechend den vorhandenen Nischen Platz für sechs großformatige Figuren bot und der Trumeau-Pfeiler sind heute leer. Das Schicksal der früher dort aufgestellten Gewändefiguren und vor allem die Frage, welche Personen hier dargestellt waren, sind noch ungeklärt. Man kann

Eine völlig andere, wenig plausible und durch nichts belegte Deutung des Zyklus bietet DENNY 1976. Seine Mutmaßung, der Graf von Auxerre, Jean de Chalons-Rochefort, habe die Reliefs in Auftrag gegeben und damit auf seine eigene Vita anspielen wollen, ist nicht nachvollziehbar. Es gibt keinerlei Zeugnisse, weder Schriftquellen noch heraldische Zeichen am Bauwerk, die vermuten lassen, dass an der Kathedrale Stiftungen von Seiten der Grafen von Auxerre, die häufig in handfeste Auseinandersetzungen mit dem Bischof und dem Kapitel verstrickt waren, getätigt wurden.

³²⁵ Die «septem arts liberales», die sieben freien, das heißt geistigen Künste, bestehend aus dem Trivium mit der Grammatik, der Dialektik und der Rhetorik und dem Quadrivium aus Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, lassen sich nicht unmittelbar in den Erzählzyklus des Taufportals integrieren. Sie stehen als eigenständige Figurengruppe für die Verbindung von wissenschaftlicher Lehre und göttlichem Wirken. Um die am Portal vorliegende gerade Zahl von acht Nischen füllen zu können, wurde zudem die Philosophie – im kirchlichen Kontext auch als Theologie zu verstehen – als die Königin der freien Künste hinzugenommen. Darin stellt die Kathedrale von Auxerre aber keinen Einzelfall dar. In Saint-Étienne sind die allegorischen Darstellungen der Künste auch in einer der Rosetten der Chorfenster (Fenster 102) zu sehen. Die freien Künste wurden auch an vielen weiteren Kathedralen dargestellt, weil sie für die geistlichen Studien als unerlässlich galten. Vgl. QUEDNAU 1979, S. 31 und FOUCAULT/DESCHAMPS 1962. Zudem standen sie möglicherweise, zum Beispiel in Notre-Dame in Laon, symbolisch für die weitreichende Reputation der jeweiligen Kathedralschule. Siehe dazu die Monographie zu Notre-Dame in Laon von SAINT-DENIS/PLOUVIER 2002, S. 238ff u. Abb. 32 u. 33. Grundlegendes zu der mittelalterlichen Lesart und Bedeutung der Künste, unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen, hat Émile MALE 1986, S. 83ff verfasst.

³²⁶ Die Figurengruppe ist erst nachträglich für einen Versatz an dieser Stelle umgearbeitet worden. Die vermutlich nahezu vollplastischen Figuren wurden rückseitig stark abgeflacht, um sie als Wandrelief verwenden zu können. Vgl. Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 214.

³²⁷ Das Südquerhausportal wurde zuletzt von Jean Pierre CASSAGNES 1996 für seine Magisterarbeit ausführlicher untersucht. Die älteste auffindbare Beschreibung stammt von QUANTIN 1847, S. 141f.

³²⁸ Die zentralen Ereignisse aus der Vita des Hl. Stephanus finden sich in der Apostelgeschichte, die als erste Begebenheit seine Bestellung zum Armenpfleger durch das Kollegium der Apostel verzeichnet. Siehe Apg 6–8,2; 22,20. Weit mehr Erzählungen zu seinem Leben, seinem Martyrium und den durch seine Fürbitte gewirkten Wundern sind in hagiographischen Schriften wie der *Legenda Aurea* verzeichnet. Siehe unter anderem DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 75ff, 202, 461, Bd. II, Sp. 352.

aber mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass der Trumeau mit einer Figur des Namensgebers der Kathedrale und des Portals, dem Hl. Stephanus, besetzt war.³²⁹

Das Tympanon des Portals ist durch mehrere Reihen von gleichförmigen Bogen in drei Register geteilt; jedes einzelne Element dieser Arkaturen besteht aus einem gestauchten, mit Laubwerk besetzten Kielbogen, in welchen ein Kleeblattbogen eingefügt ist. Die Bogen der inneren Felder des Tympanons sind zu Zweiergruppen zusammengefasst, wobei der mittlere Maßwerkstab entfiel und an seiner Stelle eine kleine Konsole versetzt wurde. Die so entstandenen Bogennischen sind mit Figuren versehen, die einzeln, im Falle der gekoppelten Nischen aber auch als Gruppen angeordnet sind. Die drei Register des Tympanons sind von unten nach oben zu lesen.

Im untersten Register verläuft die Erzählung von links nach rechts und beginnt mit der von den Aposteln durchgeführten Weihe des Stephanus zum Diakon. Stephanus, bereits mit dem Gewand seines neuen Amtes bekleidet, kniet vor einem Apostel, bei dem es sich eigentlich nur um Petrus handeln kann. Ein weiterer Apostel präsentiert ihm den erwählten Diakon, ein Dritter steht hinter Petrus und ist Zeuge der Handlung. Alle Figuren sind ihrer Köpfe beraubt, doch lassen sich die Apostel problemlos erkennen, da sie lange, schlichte Gewänder tragen, barfuß dargestellt sind und zum Zeichen der Verkündigung des Wortes Gottes Bücher in den Händen halten. Rechts neben der Weihe schließt sich eine Szene an, die nicht eindeutig zu identifizieren ist und in erster Linie als inhaltliche Überleitung zum folgenden Bildfeld dient. Dort sind zwei weitere Diakone zu erkennen, zwischen denen eine kleinere Person mit gefalteten Händen steht.³³⁰ Der linke Diakon wendet sich der Weihe des Stephanus zu, der rechte ist ebenfalls in Richtung dieses Geschehens orientiert. Auch hier sind bedauerlicherweise alle Köpfe und die Hände der meisten Figuren abgebrochen, was eine sichere Deutung der Szene erschwert. Auf der rechten Seite des untersten Registers ist Stephanus vor einer Gruppe von Menschen dargestellt, denen er Gottes Wort predigt. Es handelt sich um vier Personen, zwei Männer und zwei Frauen, die in zwei Reihen angeordnet sind. Die Konsole, die die beiden rahmenden Bogen dieses Feldes stützt, ist durch die Skulptur eines Kopfes ersetzt, so dass eine weitere Person zu dem Auditorium hinzutreten scheint. Anschließend folgt die Verhaftung des Heiligen durch zwei in kurze Tuniken gekleidete Personen, von denen die eine den Diakon – in einer sehr sprechenden Geste – unsanft von hinten am Kragen packt. Eine dritte Figur, am rechten Rand des Tympanons, schreitet der Gruppe voran und dient als Überleitung zum nächsthöheren Register, denn sie trägt einen Sack mit Steinen auf den Armen, der bereits das Martyrium des Hl. Stephanus erahnen lässt.

³²⁹ Siehe hierzu unter anderem QUANTIN 1847, S. 141 und PETIT 1859, S. 13. In dem überschwänglichen Lob des letztgenannten Autors für die Steinmetzarbeiten des Stephanus-Portals offenbaren sich zudem die stilistischen Präferenzen der Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, bezogen auf die Kunst des Mittelalters: „*Nous croyons qu'il est impossible de rencontrer nulle part, dans nos plus belles églises de France, un type plus pur, plus chrétien, plus profondément religieux et aussi remarquable sous le rapport de l'excellence de l'exécution. Nous avons vu les plus célèbres églises de l'Italie, de l'Allemagne et de la France; [...]; nous n'avons rien vu qui put surpasser en beauté, en simplicité et en pureté, les sculptures du portail sud de Saint-Étienne d'Auxerre.*“

³³⁰ Die kleinere Figur ist frontal gezeigt und steht genau unter der Konsole, welche die Umfassungsbogen trägt. Ihre Größe ist durch die rahmende Architektur limitiert. Ob mit der geringen Größe der Figur auch eine inhaltliche Bedeutung verbunden ist, es sich beispielsweise um ein Kind handelt, muss offen bleiben. Möglicherweise repräsentiert die Figur die bei der Weihe der Diakone anwesende christliche Gemeinde.

Das folgende Register ist ganz dem Martyrium des Hl. Stephanus gewidmet. Es umfasst verschiedene Elemente dieses Ereignisses, die zeitlich parallel ablaufen und ist vorzugsweise von innen nach außen zu betrachten. Genau in der Mitte des Registers kniet Stephanus, mit gefalteten Händen, betend am Boden. Um ihn herum sind Männer in bewegten Posen zu erkennen, die im Begriff sind, den Heiligen zu steinigen. Es ist keine gewaltsame Handlung mehr sichtbar, denn auch hier fehlen den Figuren die Köpfe und Arme, aber die Anwesenden tragen Säcke mit Steinen bei sich, die augenscheinlich für den Akt der Steinigung zusammengetragen wurden. Auf der linken Seite hat Saulus Platz genommen. Hinter ihm steht eine Figur mit einer Schriftrolle in den Händen, die sie als Pharisäer ausweist. Vor ihm ist ein Mann dargestellt, der entsprechend dem Bibelvers: „[...] Und die Zeugen legten ihre Kleider ab zu den Füßen eines jungen Mannes, der hieß Saulus“³³¹, sein Gewand über den Kopf abstreift, um es von Saulus verwahren zu lassen, während er an der Hinrichtung des Diakons teilnimmt.

Das oberste Register des Tympanons fällt etwas aus dem bisherigen Rahmen der Handlung heraus, denn es zeigt keine unmittelbare Szene aus der Vita des ersten Märtyrers. Stattdessen findet sich hier ein Verweis auf die Auferstehung und das ewige Leben in der allegorisch zu verstehenden Figur des Abraham, der die Seelen in Gestalt kleiner nackter Menschen in seinem Schoß birgt. Dieses Sinnbild gehört in den Themenkreis des Jüngsten Gerichtes und ist häufig an den entsprechenden Portalen angebracht.³³² Am Südquerhausportal von Auxerre befindet es sich an dem Platz im Tympanon, der an anderen Kathedralen, beispielweise in Bourges, von der himmlischen Vision des Stephanus eingenommen wird, wobei auch die Darstellung in Auxerre in eben dieser Weise, als eine weitere Deutungsebene der Szene, gelesen werden kann. Im Sinne der Vita des Heiligen wird mit der Figur des Abraham zudem der himmlische Lohn für seine Glaubensstreue, bis in den Tod hinein, veranschaulicht. Entsprechend der Dreiecksform des obersten Registers sind die Blendarkaden hier in der Höhe gestaffelt, wobei die sehr große Figur des Abraham die zentrale Nische einnimmt, die doppelt so breit und beträchtlich höher als die anderen Nischen ist. Begleitet wird die Figur des Patriarchen von vier Engeln, zwei auf jeder Seite, die ihm stehend, beziehungsweise kniend zugewandt sind. Leider hat auch hier die Zeit Spuren hinterlassen und sowohl das Gesicht Abrahams als auch die Hände der Engel sind zerstört, so dass sich nicht genau sagen lässt, ob die Engel – wie bei vergleichbaren Darstellungen – die Seelen in Abrahams Schoß heben oder ob sie mit Kerzen und Weihrauchgefäßen den himmlischen Ort des Geschehens verdeutlichen sollen.

Unterhalb des Tympanons befindet sich der Türsturz, der ebenfalls mit einer Arkatur versehen ist, welche allerdings schlichter gestaltet wurde, als die der darüber liegenden Register. Die Mitte des Türsturzes wird von dem Baldachin des Trumeaupfeilers eingenommen; in die vier Nischen auf beiden Seiten sind insgesamt acht stehende Figuren eingefügt. Die Figuren werden alle frontal gezeigt und sind etwas kleiner als die des Tympanons. Ihre Identifikation ist problematisch, da alle, mit Ausnahme der ganz rechten Figur, ihrer Köpfe und Hände beraubt sind.

³³¹ Apg 7,58. „[...] et testes deposuerunt vestimenta sua secus pedes adolescentis qui vocabatur Saulus“ Vulgata, Act. 7,57.

³³² So findet sich Abraham, der die Seelen in seinem Schoß birgt, an den Gerichtsportalen in Paris, Laon, Bourges, Reims, Amiens und vielen anderen Orten.

Das Bogenfeld des Tympanons wird von drei Reihen von Archivolten eingefasst, die ebenfalls mit Figuren besetzt sind. Die innerste Archivolte zeigt auf jeder Seite sechs anbetende Engel, die auf polygonalen Konsolen knien und Weihrauchfässer oder Kerzen in den Händen halten. Die zweite Archivolte erweitert die Schar der Engel um jeweils sieben. Im äußersten Bogen sind keine Engel dargestellt, sondern sechzehn Figuren, die in lange Gewänder gehüllt, auf reich verzierten rechteckigen Sockeln Platz genommen haben. Alle Figuren sind bärtig und halten Schriftrollen in den Händen, weshalb eine Identifikation als Propheten plausibel erscheint. Leider sind auch hier einige Köpfe und Hände nicht mehr vorhanden und es ist nicht möglich, einzelne Propheten genauer zu bestimmen. Denkbar ist, dass die Schriftrollen ursprünglich mit den aufgemalten Namen der Propheten versehen waren, um dem Betrachter eine exakte Identifikation zu ermöglichen. Man darf vermuten, dass entsprechend ihrer höheren Bedeutung die vier großen Propheten an den unteren Enden der Archivolten platziert wurden, wo sie näher am Betrachter und somit besser erkennbar sind. Nimmt man die Figuren der Archivolten als Ganze, so ergeben sie in sehr eleganter Weise auch eine bildliche Repräsentation des «offenen Himmels», den der Hl. Stephanus in seiner letzten Vision sah.³³³

Trotz der gravierenden Schäden, die der Skulpturenschmuck des Stephanus-Portals in den Religionskriegen des 16. Jahrhunderts erlitten hat, ist die Ikonographie der Bildwerke weitestgehend problemlos identifizierbar. Lediglich die tief eingeschnittenen Reliefs des Türsturzes lassen sich ohne die fehlenden Köpfe der Figuren und ohne die Hände, mit denen auch alle vormals vielleicht gezeigten Attribute verloren gegangen sind, nicht zufriedenstellend deuten. Oft werden die stehenden Skulpturen als Propheten angesehen, was wenig sinnvoll erscheint, wenn man davon ausgeht, dass bereits alle sechzehn Propheten des Alten Testaments in der äußersten Archivolte dargestellt sind.³³⁴ Allerdings spricht das Aussehen der einzigen nahezu vollständig erhaltenen Figur auf der rechten Seite des Türsturzes für diese Deutung. Auch die Tatsache, dass zumindest die beiden äußeren Skulpturen Spruchbänder oder Schriftrollen in den Händen hielten, ist ein Indiz für diese Theorie. ABB. 114 Möglicherweise gab es tatsächlich eine Doppelung im Bildprogramm der Südfassade. Die Zahl von acht männlichen Personen würde alternativ dazu eine Gegenüberstellung der großen Propheten mit den Evangelisten erlauben, wie sie an anderen Skulpturenportalen des 14. Jahrhunderts auftritt. Die Reliefs in Auxerre liefern aber keinerlei Hinweise in diese Richtung. So bleibt nur die Feststellung, dass sich aus den erhaltenen Teilen des Türsturzes bisher kein fundierter Vorschlag für die Deutung der Bildwerke ableiten lässt. In die Winkel zwischen dem Türsturz und den Türpfosten, beziehungsweise dem Trumeau-Pfeiler sind vier kleine Engel eingefügt, von denen einer eine Krone in den Händen hält.³³⁵ Noch einmal wird in diesem Detail auf das Martyrium des Hl. Stephanus verwiesen, welcher durch seinen Tod für den Glauben die Krone des ewigen Lebens erlangt hat.

³³³ Auf diese Deutungsebene der Archivoltenfiguren hat bereits QUANTIN 1847, S. 141 hingewiesen.

³³⁴ Die Interpretation der Figuren als Propheten findet sich zum Beispiel bei CASSAGNES 1996, S. 62. Allerdings bleibt auch Cassagnes die Begründung schuldig, wie die für eine Darstellung der Propheten völlig ungewöhnliche Zahl von acht Personen zu verstehen ist. QUANTIN 1847, S. 141 sieht in den betreffenden Bildwerken die Gruppe der von den Aposteln auserwählten Diakone, wobei er einräumt, dass sich die acht in Auxerre dargestellten Personen nicht sinnvoll mit der biblischen Zahl von sieben Diakonen in Einklang bringen lassen.

³³⁵ Wie bereits QUANTIN 1847, S. 142 beobachtet hat, hält ein weiterer Engel ein Buch in seiner Rechten. Den anderen beiden fehlen die Hände und so auch die Gegenstände, die sie möglicherweise einst hielten.

Insgesamt betrachtet wirken die Bildhauereien des Stephanus-Portals sehr einheitlich, was ihre Datierung auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum zu Beginn des 14. Jahrhunderts unterstützt. Die Mimik und Gestik der Figuren ist, soweit überhaupt noch erkennbar, wenig ausgeprägt und wird hauptsächlich zur Verdeutlichung der inhaltlichen Aussage genutzt. So sind zum Beispiel die Gesichtszüge eines der beiden Männer, die den Heiligen gefangen nehmen, unmenschlich verzerrt, was nach mittelalterlicher Darstellungspraxis die Sündhaftigkeit seiner Seele verdeutlichen könnte. Darüber hinaus wirkt die Gestaltung der Figuren eher uniform; die Qualität der Steinmetzarbeiten ist zwar recht gut, aber wenig innovativ. Auch fällt auf, dass die noch vorhandenen Köpfe der Figuren überproportional groß gearbeitet sind, mit Ausnahme der acht männlichen Gestalten des Türsturzes, bei denen die anatomischen Verhältnisse der Realität entsprechen. Ungewöhnlich ist die Aufteilung des Tympanons in Gefache, mit Hilfe architektonischer Elemente. Diese stellen keine Gliederungsebene für die abgebildeten Szenen dar, denn sie teilen zusammengehörende Figurengruppen auf und werden bei den Handlungsabläufen mitunter ignoriert. Auch der Versatz von einzelnen Figuren in den Archivolten des Portals bricht mit einem wesentlichen Gestaltungsmittel der Westfassade, an welcher jeder Archivoltenstein anstelle einer Einzelfigur eine ganze Szene zeigt, in der oft mehrere Personen in einem architektonisch oder landschaftlich gestalteten Raum agieren.

5.1.3 Das Portal des Nordquerhauses – Portal saint Germain

Die nördliche Querhausfassade besitzt ebenfalls ein großes, figurengeschmücktes Portal, welches dem Hl. Germanus, einem der bedeutendsten Bischöfe von Auxerre, gewidmet ist.³³⁶ Die Figuren des Portals lassen ihre, im Vergleich mit den anderen Skulpturengruppen späte Entstehungszeit deutlich erkennen – sie können erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts fertiggestellt worden sein. ABB. 116–118 Insbesondere am Türsturz fallen Motive auf, die man eher an Neubauten dieser Zeit erwarten würde, die bereits vollständig der damals modernen Formensprache der Renaissance verpflichtet sind.³³⁷ Trotz dieser Details, die beweisen, dass den Bauleuten die neuen Entwicklungen nicht unbekannt waren, bleibt der Entwurf der Nordquerhausfassade und ihres Portals dem gotischen Vorbild des Südquerhauses verpflichtet. Auf der Ebene der figürlichen Darstellungen findet hier aber konzeptionell eine Rückbesinnung auf die Portale der Westfassade statt, denn das Tympanon und jeder einzelne Archivoltenstein zeigen sehr kleinteilige, mehrfigurige Szenen und nicht einzelne Figuren wie das Stephanus Portal. Leider sind die Bildhauerarbeiten zum Teil stark beschädigt und in einem schlechten

³³⁶ Das Portal und seine Ikonographie wurden zuletzt ausführlich von Annaïg CHATAIN 2003 untersucht, eine Zusammenfassung und Ergänzung ihrer Erkenntnisse findet sich in SAPIN 2011, S. 437ff. Wichtige Quellen für die Lebensgeschichte des Hl. Germanus sind: Die *Vita sancti Germani Episcopi Autissiodorensis*, des Constance de Lyon (um 480), welche die Grundlage für alle späteren Lebensbeschreibungen bildet, als kommentierten Quellentext mit französischer Übersetzung zu finden in: CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965; die bereits benannte *Gesta Pontificum Autissiodorensium*; die *Vita sancti Germani* und die *Miracula Sancti Germani* des Heiricus (Héric) d’Auxerre, alle in DURU 1850–63 sowie die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine.

³³⁷ Der Türsturz zeigt in einer Reihe von Medaillons die Personifikationen der vier Winde, gerahmt von «Sol» auf der linken und «Luna» auf der rechten Seite. ABB. 118

Zustand. Das Bildprogramm umfasst wie bei seinem Pendant auf der Südseite das Tympanon und die Archivolten, der Türsturz nimmt eine Sonderstellung ein. Auch am Nordportal sind die Gewändefiguren und die Trumeau-Figur, wenn sie überhaupt jemals ausgeführt wurden, nicht mehr erhalten.³³⁸

Das Tympanon ist wie auf der Südseite in drei Register geteilt, deren obere Begrenzung jeweils von einem Fries aus reich verzierten, aber leider auch stark zerstörten Kielbogen gebildet wird. An der Unterkante eines jeden Registers findet sich zudem ein fein gearbeitetes Band aus stark hinterschnittenem Rankenwerk, welches mit Weintrauben oder Eicheln besetzt ist und zum Teil auch von kleinen Kreaturen bevölkert wird. Vertikal werden die beiden unteren Register durch den hoch aufragenden, von Witterungseinflüssen ruinös beschädigten Baldachin des Trumeau-Pfeilers geteilt. Innerhalb der Register entwickelt sich eine detailreiche, im Hochrelief ausgeführte Erzählung, die eine große Zahl von Figuren vereint, während die im Flachrelief angelegten Hintergründe die jeweilige Umgebung in Form von Bauwerken und Landschaften charakterisieren.

Die Erzählung der Vita des Hl. Germanus beginnt im untersten Register auf der linken Seite mit der Rückkehr des adligen Germanus von der Jagd.³³⁹ Saint Amâtre, Bischof von Auxerre, empfängt ihn und tadelt seinen Lebensstil, der nicht den christlichen Vorstellungen entspricht. Die Legende berichtet, dass Germanus die auf der Jagd erbeuteten Trophäen an einen Baum vor seiner Residenz zu hängen pflegte. Angesichts dieses Verhaltens wirft ihm der Bischof nicht nur die Zurschaustellung der eigenen Person vor – die Sünde der Eitelkeit – sondern auch, Götzendienst zu betreiben, denn der mit Schädeln geschmückte Baum erinnere an heidnische Riten und Idole.³⁴⁰ In der rechts folgenden Szene ist die Berufung des Germanus zum Bischof von Auxerre durch seinen noch lebenden Vorgänger Amator dargestellt. In den Lebensbeschreibungen des Hl. Germanus wird die Außergewöhnlichkeit dieser Zeremonie, die dem Statthalter gewissermaßen aufgedrängt worden ist, hervorgehoben. Verschiedene Figuren begleiten die Darstellung, die auf den knienden Germanus und den sich ihm nähernden Bischof zentriert ist. Rechts neben dem hoch aufragenden Baldachin des Trumeaus ist dann die Investitur des Heiligen dargestellt. Mit gefalteten Händen und gekreuzten Beinen sitzt dieser im Ornat eines Bischofs auf der Kathedra, umgeben von vier Figuren, zwei auf jeder Seite, wobei es sich bei den inneren beiden ebenfalls um Bischöfe handelt. Die Figuren sind stark beschädigt, aber aus den Körperdrehungen und der Haltung der Arme lässt sich schließen, dass hier die in der römisch-katholischen Kirche bis heute übliche Einsetzung eines Bischofs durch seinen Erzbischof dargestellt ist. Ähnlich einer Krönungszeremonie erhält der neue Bischof die Insignien seines Amtes: Ring, Mitra und

³³⁸ Es gibt letztlich keine klaren Hinweise dafür, dass Figuren in den Nischen gestanden haben, weder in Dokumenten noch am Bau selbst.

Das nördliche Querhausportal stellt die Forschung aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes auch in seinen anderen Teilen vor einige Schwierigkeiten. Möglicherweise wird aus diesen Gründen in dem Touristenführer zur Kathedrale, aus den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, das Portal nur mit drei Sätzen bedacht und – völlig zu Unrecht – mit der lapidaren Feststellung abgehandelt: „*C'est le [portal] moins intéressant.*“ MOREAU [1972], S. 14.

³³⁹ Im Folgenden werden einzelne Episoden und Wundererzählungen aus der Lebensgeschichte des Hl. Germanus recht ausführlich vorgestellt. Dies erfolgt auch in der Vorausschau auf die Analyse der Chorumgangsfenster, wo der Heilige ebenfalls vertreten ist.

³⁴⁰ Eine detaillierte Beschreibung dieser und der folgenden Szenen, die über das für diese Arbeit benötigte Maß hinausreicht, findet sich bei CHATAIN 2003, S. 54ff.

Hirtenstab. Die göttliche Zustimmung und Einflussnahme auf die Wahl des Germanus zum Bischof von Auxerre wird durch Engelsbüsten verdeutlicht, die als Konsolen an den rahmenden Arkadenbogen angebracht sind. In der rechten Szene des untersten Registers wird der neue Bischof den Einwohnern der Stadt präsentiert, hinter den knienden Menschen erkennt man im Flachrelief eine Stadtmauer mit Turm.

Das zweite Register des Tympanons enthält ebenfalls vier Szenen, die als Schlüsselsequenzen vier Legenden aus der Vita des Heiligen abbilden. Es ist dem Wirken des Hl. Germanus als Bischof gewidmet und zeigt einige der Wunder, die ihm zugeschrieben werden. Ganz links wird sein Zusammentreffen mit Goar, dem König der Alains, in einem Bild geschildert. Der König, der für seine Grausamkeit gefürchtet wurde, schickte sich an, mit seiner Armee Teile Galliens und auch die Stadt Auxerre zu erobern. Die Menschen riefen ihren Bischof um Hilfe an und dieser zog der anrückenden Streitmacht entgegen. Auf dem Tympanon des Portals ist die Begegnung des Heiligen mit Goar vor der Silhouette einer großen Kirche zu erkennen. Ausgestattet mit allen Insignien seines geistlichen Amtes erwartet der Heilige in würdevoller, aufrechter Haltung den berittenen und gewappneten König. Durch die Gnade Gottes, die Germanus zuteil war und dank seiner geistlichen Autorität, gelang es ihm, die Invasion abzuwenden und einen Friedensschluss zu bewirken. Dies begründete seinen Ruf als furchtlosen Kämpfer gegen Ungerechtigkeiten und Unfrieden, der sich weit über die Grenzen seiner eigenen Diözese hinaus verbreitete. Durch einen glücklichen Zufall ist die Figur des Bischofs in dieser Szene kaum beschädigt, es ist die einzige des gesamten Tympanons, bei welcher der Kopf des Heiligen erhalten ist.

Die folgende Reliefszene ist der Auferweckung des Michomer gewidmet. Der Bischof, im Ornat und mit Hirtenstab, steht vor dem geöffneten Sarkophag, in dem der Schüler des Heiligen auf den Ruf des Bischofs hin wieder zum Leben erwacht. Germanus hatte erfahren, dass sein Akolyt in seiner Abwesenheit in Tonnerre verstorben war. Er kehrte daraufhin in diese Stadt zurück und fragte den Verstorbenen, ob er noch weiter an seiner Seite streiten wolle. Als dieser entgegnete, dass es ihm wohl ergehe und er nicht begehre zurückzukehren, hieß der Bischof ihn weiter friedlich in Christus zu ruhen.³⁴¹ Auf der rechten Seite des mittleren Registers wird in einer figuren- und detailreichen Darstellung eine Geschichte erzählt, die ein weiteres Mal den Heiligen als Beschützer seiner Gemeinde und Wahrer des Friedens hervorhebt. Der Bischof befreit eine Stadt von der allnächtlichen Heimsuchung durch eine Schar Dämonen und treibt diese aus. Diese Rolle als Beschützer wird auch in der folgenden Szene herausgestellt, die das Pendant zu dem Relief auf der linken Seite darstellt. Der Heilige und sein Begleiter, Bischof Loup, die in Britannien missionieren, schlagen mit der Kraft des Gebetes und durch die Anwendung einer List die anrückenden Horden der Picten und Sachsen in die Flucht. Erneut wird der Heilige als Friedensbringer illustriert, dem es gelingt, einen Krieg unblutig zu beenden. Der göttliche Beistand wird dabei durch eine Wolke angezeigt, aus der Gottvater herabschaut, direkt über dem Kopf des Heiligen.

Das oberste Register wird innerhalb des Reliefs noch einmal in zwei Ebenen gegliedert, wobei die untere den Trauerzug und die Beisetzung des Hl. Germanus und die obere Ebene Christus selbst zeigt, der den Heiligen im Paradies empfängt. Der Leichnam des

³⁴¹ Vgl. dazu die Erzählung in DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 678f.

Bischofs, welcher auf seiner letzten Reise in Ravenna verstarb, wird in einem triumphalen Zug zurück nach Auxerre gebracht. Das Tympanon führt die wundersamen Heilungen von Kranken vor Augen, die entlang des Weges geschahen.

„*Les voussures de ce portail sont et resteront peut-être longtemps encore le principale énigme iconographique de la Cathédrale.*“³⁴² Abbé Fourrey, der dies in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts über die Archivolten des Nordportals der Kathedrale in Auxerre schrieb, wird wohl auch in Zukunft recht behalten. Denn der Erhaltungszustand der drei Reihen von Archivolten mit narrativen Szenen, die das Tympanon des Portals umgeben, ist denkbar schlecht. Die Zerstörungen durch die Hugenotten und die daraufhin noch stärker einwirkenden Witterungseinflüsse haben viel von der originalen Substanz für immer vernichtet. Die zweiundvierzig reich figurierten Archivoltensteine setzen die Tradition der Westportale fort, bei welchen jeder Stein eine ganze Geschichte mit mehreren Akteuren veranschaulicht. Offenbar ergänzen die Archivolten dabei den narrativen Zyklus des Tympanons und stellen weitere Episoden aus der Vita des Hl. Germanus und aus den Lebensbeschreibungen anderer kanonisierter Bischöfe der Stadt dar. Da der konservatorische Zustand der Skulpturen sehr schlecht ist – nur bei ganz wenigen Figuren sind beispielsweise die Köpfe erhalten – lässt sich keine definitive Aussage über den Inhalt treffen. Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Archivolten und eine mögliche ikonographische Interpretation liefert Annaïg Chatain.³⁴³ Anhand verschiedener Biographien des Hl. Germanus entwickelt sie eine sehr plausible Deutung dieses Figurenzyklus, der ich mich im Wesentlichen anschließen möchte. Auf eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Archivoltensteine kann deshalb verzichtet werden. Lediglich die Bildinhalte und die daraus abzuleitenden Botschaften der Skulpturengruppen sollen im Folgenden, auf Basis der Ausführungen Chatains, benannt werden.

Auf der linken Seite der innersten Archivolte finden sich sechs Szenen, die wahrscheinlich von den Missionsreisen des Heiligen nach Britannien und den damit zusammenhängenden Wundern erzählen.³⁴⁴ Rechts des Tympanons hingegen sind zwei Episoden aus der Vita des Vorgängers des Hl. Germanus, des Hl. Amator, dargestellt, welcher – wenn man den überlieferten Lebensbeschreibungen folgt – die Kathedrale von Auxerre an ihren heutigen Standort verlegte. Die linke Seite der mittleren Archivolte ist möglicherweise einem weiteren kanonisierten Prälaten gewidmet, Peregrinus, dem ersten Bischof von Auxerre, der nicht nur das Bistum Auxerre begründet hat, sondern auch in anderen Teilen Galliens als Missionar wirkte.³⁴⁵ Die beiden äußeren Archivolten zeigen links vom Tympanon weitere Episoden der Vita des Hl. Germanus und mehrere Szenen, die eher symbolisch zu deuten sind. Die untersten vier Archivoltensteine repräsentieren demnach vier Eigenschaften, die die Bischöfe des Bistum Auxerre

³⁴² FOURREY 1931, S. 66.

³⁴³ Siehe CHATAIN 2003 und Chatain in SAPIN 2011, S. 441ff.

³⁴⁴ Im dem jüngeren Artikel, den Annaïg Chatain zum Nordportal von Saint-Étienne veröffentlicht hat, widerspricht sie in einigen Punkten ihrer früheren Interpretation. Die linke Seite der inneren Archivolte wird in SAPIN 2011, S. 442 als Aussendung und Missionsreise des Hl. Peregrinus gedeutet.

³⁴⁵ Schon QUANTIN 1847, S. 143f äußert die Vermutung, dass die Archivolten Episoden aus der Legende des Hl. Peregrinus darstellen könnten. Er verweist hier auf einen – nicht näher ausgewiesenen – Quellentext, welcher behauptet, dass die Portalskulpturen der Kirche von Thury zum gleichen Thema, aus dem Jahre 1521, von der „*église d’Auxerre*“ inspiriert sind. Nach Quantins Überzeugung kann damit nur die Kathedrale der Stadt gemeint sein.

auszeichnen sollen. Dazu gehören Gelehrsamkeit und die Berufung des Bischofs durch Gott, mittels wundersamer Einflussnahme auf dessen Wahl. Ebenso wird die Vorrangstellung des Prälaten innerhalb des Bistums und der Stadt, auch gegenüber der mächtigen Benediktinerabtei Saint-Germain proklamiert sowie die Funktion des Bischofs als geistlicher Lehrer herausgestellt. Die anschließenden vier Figurengruppen der Archivolte greifen erneut die Lebensgeschichte des Stadtpatrons von Auxerre auf und illustrieren ein weiteres Wunder des Hl. Germanus. Die rechte Seite der äußeren beiden Archivolten ist zu stark zerstört, als dass man sie sicher deuten könnte. Allem Anschein nach werden die bereits aufgeführten Eigenschaften der Bischöfe von Auxerre hier noch einmal vor Augen geführt, möglicherweise am Beispiel des Hl. Amator.³⁴⁶

Betrachtet man abschließend die Bildhauerarbeiten an den Portalen der Kathedrale von Auxerre als Ganze, so stellt man fest, dass eine große Anzahl von Bilderzyklen geschaffen wurde, die durchaus eine genauere Betrachtung verdienen. Insbesondere die Arbeiten der ersten beiden Werkstätten an der Westfassade sowie die Skulpturen an der Nordquerhausfassade ragen künstlerisch heraus. Eine wirkliche Ausnahmestellung besitzen die Reliefs der Sockelbankette der Westportale. Ihre kleinteiligen Bilderzyklen, die in architektonische Formen und Ornamente eingebunden sind, haben in der gotischen Portalgestaltung nur sehr wenige Entsprechungen.³⁴⁷ Mit der ornamentalen Aufteilung der Bildfelder in den unteren Zonen der Sockel sind am ehesten noch Werke der Glasmalerei vergleichbar, beispielsweise entsprechende Fenster in den Kathedralen von Chartres und Bourges oder in der Sainte-Chapelle. Bei den Geschichten des verlorenen Sohnes, des Königs David und des Patriarchen Joseph handelt es sich um Erzählungen, die typische Themen für die Glasmalerei darstellten. Alle genannten Personen finden sich so auch in den Fenstern des Chorumgangs von Auxerre wieder. Die ungewöhnliche Erzählfreude der Bildhauer von Auxerre kommt zudem in der Tatsache zum Ausdruck, dass – mit Ausnahme des Südquerhausportales – auch in den Archivolten keine Einzelfiguren, sondern ebenfalls ganze Szenen auf jedem einzelnen Stein dargestellt sind. Derartiges ist an kaum einer anderen Kathedrale in Frankreich so durchgängig zu finden. Zwar gibt es durchaus Vorbilder, doch nirgends ist das Erzählerische der Skulpturen so sehr zum Prinzip erhoben worden. „[...] die sich überstürzende Mitteilbarkeit in Auxerre bleibt einmalig.“, schreibt Ursula Quednau dazu.³⁴⁸

³⁴⁶ Hinzukommen wahrscheinlich weitere Wundererzählungen oder noch nicht dargestellte Episoden der Vita des Hl. Germanus, so zum Beispiel sein Treffen mit der Hl. Genoveva (Geneviève). Vgl. hierzu die Deutungsvorschläge von CHATAIN 2003, S. 85ff.

³⁴⁷ Zu Vorläufern und Nachfolgern dieser Art des Portalschmucks siehe die Ausführungen von QUEDNAU 1979, S. 23ff.

³⁴⁸ QUEDNAU 1979, S. 25. Als Vorbilder benennt sie vor allem Werke der Frühgotik, wie das Johannesportal in Sens und das Südportal in Le Mans.

5.1.4 Weiterer Skulpturenschmuck der Kathedrale

Neben den umfangreichen Skulpturenprogrammen der Portale finden sich noch zahlreiche andere figürliche und ornamentale Steinmetzarbeiten an und in der Kathedrale. Einige davon, wie die eigentümlichen Kopfkonsolen im Chorumgang, wurden bereits benannt, anderes findet sich gut sichtbar an den Innenfassaden des Querhauses oder aber versteckt in hochgelegten Zwickeln, an Bogenansätzen und Kapitellen. Insbesondere an den drei Fassaden, an den Außenwänden des Chores und an denen des Nordturms bevölkern unzählige Wasserspeier, menschliche Köpfe, Tiergestalten oder Phantasiewesen – oft in Verbindung mit aufwendig gearbeitetem Rankenwerk – die Kirche. ABB. 119–124 Diese Skulpturen und Reliefs haben in der Mehrzahl nur eine rein dekorative Funktion und sind nicht inhaltlich in das ikonographische Programm der Kathedrale integriert. Alle Versuche, die Tiergestalten, Drachen und Mischwesen einer theologischen Interpretation zu unterziehen und ihnen im Sinne der mittelalterlichen Bildsprache eine höhere Bedeutung zuzuweisen, scheitern an der offensichtlich werden- den Beziehungslosigkeit nebeneinander angebrachter Bildwerke. So erteilt bereits Emil Mâle, den bei manchen seiner Zeitgenossen verbreiteten Bestrebungen, jegliches Bildwerk eines mittelalterlichen Bauwerks deuten zu wollen, eine klare Absage.³⁴⁹ Für ihn ist es durchaus denkbar, dass vielen der Skulpturen, die sich in den weniger prominenten Bereichen der Kathedralen ausmachen lassen, vornehmlich eine dekorative, möglicherweise auch eine humoristische Funktion zukommt, ganz im Sinne der französischen Bezeichnung für derartige Plastiken, die «drollerien» genannt werden. Als Begründung für seine These, die mittelalterlichen Menschen hätten durchaus nicht in jedem Bildwerk eine religiöse Botschaft sehen wollen und sollen, führt Mâle ein Zitat an, welches dem Hl. Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wird:

„Man sieht in den Klöstern unter den Augen der andächtigen Brüder diese lächerlichen Ungeheuer. Was haben sie hier zu suchen? Was bedeuten diese unmöglichen Affen, diese wilden Löwen, diese ungeheuerlichen Zentauren? Was wollen diese Wesen, die halb Tier, halb Mensch sind, diese gefleckten Tiger? Man sieht oft mehrere Körper unter einem einzigen Kopfe oder mehrere Köpfe auf einem einzigen Körper. Hier ist ein Vierfüßler mit Schlangenkopf, dort ein Fisch mit dem Kopf eines Vierfüßlers oder ein Tier, das vorn wie ein Pferd und hinten wie eine Ziege aussieht. Man muß ob solcher Albernheiten erröten oder wenigstens die großen Kosten bedauern, die ihre Herstellung verursacht hat.“³⁵⁰

Bernhard, der einer der wichtigsten Reformer und Prediger in der Geschichte des abendländischen Mönchtums war und zu den bedeutendsten Theologen des Mittelalters gezählt werden kann, konnte offenbar einer Vielzahl von bildhauerischen Arbeiten, die er in den Kreuzgängen und Kirchen der Klöster zu Gesicht bekam, keinen theologischen Sinn abgewinnen. Meiner Meinung nach wäre es deshalb falsch und geradezu vermessen, dies heute zu versuchen, zumal nicht nur das genaue Wissen um die Gedankenwelt des Mittelalters, sondern auch viele der Figuren selbst verloren gegangen sind oder durch Restaurierungen verändert wurden.

³⁴⁹ Siehe hierzu das dieser Problemstellung gewidmete Kapitel in MÂLE 1986, S. 63–79.

³⁵⁰ MÂLE 1986, S. 73.

Trotz seiner rein dekorativen Funktion zeichnet sich diese Form des Architekturschmucks mitunter durch eine sehr hohe bildhauerische Qualität aus. Dies gilt auch für die Kathedrale von Auxerre, wo sich vor allem an der Westfassade außerordentlich fein gearbeitete Bildwerke finden lassen. Neben der zum Teil meisterhaft detaillierten Ausarbeitung der Blattranken an den Friesen und Konsolen, fallen in erster Linie die aus der Fassade herausragenden Wasserspeier auf. Diese zeigen eine Vielzahl von tierischen oder menschlichen Wesen, die teils schreckenerregend und grotesk, teils belustigend gestaltet sind. Um diese «phantastischen» Werke mittelalterlicher Steinmetzkunst gebührend zu würdigen, sollen die Wasserspeier und die Laubhauereien in dem folgenden Abschnitt etwas genauer betrachtet werden. Zuvor werden einige bisher nicht betrachtete Gruppen von Skulpturen der Kathedrale analysiert, die wenigstens in manchen Fällen eine klar benennbare inhaltliche Bedeutung aufweisen und diese wohl auch den zeitgenössischen Betrachtern mitteilen sollten. Dazu gehören eine Anzahl von allegorischen Figuren an den Innenfassaden des Querhauses und die bildlichen Reliefs, die auf einigen Schlusssteinen der Gewölbe existieren.

Eine Anmerkung sei noch vorangestellt: Ein Großteil des bildnerischen Schmucks der Kathedrale zeichnet eine für unsere heutige, fast vollständig an ökonomischen Maßstäben orientierte Kultur, kaum denkbare Eigenart aus. Die Zierformen sind auch in großen Höhen, weit weg von den Augen des Betrachters – der nicht die seltene Gelegenheit hat mit Hilfe von Gerüsten auf Augenhöhe der Drollerien und Wasserspeier zu gelangen – sehr detailreich und minutiös gearbeitet. Es lassen sich zahlreiche Figuren oder Blattfriese finden, deren Einzelheiten vom Erdboden aus nicht zu erkennen und selbst mit guten Augen kaum zu erahnen sind. ABB. 65, 94 u. 122 Die Sichtbarkeit war aber, anders als es heute zumeist der Fall ist, kein entscheidendes Kriterium für die Baumeister. Denn selbst wenn die Skulpturen keine theologische Bedeutung hatten, so war doch die Arbeit an ihnen, da sie Teil des Hauses Gottes waren, immer auch ein Werk zur höheren Ehre Gottes. Dies rechtfertigte nicht nur äußerste Sorgfalt, selbst in scheinbar unbedeutenden Bereichen, es verlangte sie geradezu. Neben dieser Tatsache legt der Phantasieichtum und die Detailverliebtheit, mit der der Skulpturenschmuck der Kathedrale gearbeitet wurde, die Vermutung nahe, dass die Steinmetze sehr viel Freude an der Gestaltung der Tierwesen und der Pflanzenwelt hatten. Im Gegensatz zu den von den Theologen vorgegebenen Themen der Portalskulpturen und den in ihrer Darstellung von mehr oder minder strikten Gestaltungskonventionen bestimmten Bildwerken biblischen Inhaltes, boten die weniger bedeutenden Bildwerke des Bauschmucks wesentlich größere Freiheiten für den einzelnen Bildhauer. Hier, bei der Kleinplastik der Kapitelle, Friese und Drollerien, konnten die Steinmetze eigene Ideen umsetzen und schufen so eigenständige Zeugnisse ihrer Kunstfertigkeit.

Allegorische Figuren an den Innenwänden des Querhauses

An den Innenwänden des Querhauses von Saint-Étienne haben sich zwei Figurengruppen erhalten, die im christlichen Sinne gedeutet werden können. An der Stirnwand des Südquerhauses sind vier figürliche Konsolen in die Blendarchitektur der Wand eingefügt, die wahrscheinlich allegorische Darstellungen von Lastern zeigen, auch wenn eine genaue Bestimmung der gemeinten Sünden kaum

möglich ist. ABB. 128 u. 129 Jeweils zwei Konsolen befinden sich zu beiden Seiten des Portals. Von Ost nach West betrachtet wird die Abfolge von einer gekrümmten Person in der Kleidung eines Kanonikers, mit einem wutverzerrten Gesicht und wie zum Schrei geöffneten Mund, angeführt. Daneben befindet sich an der Konsole die Figur eines jungen Mannes, welcher einer ebenfalls jungen Frau ungeniert an die Brust greift. Diese Darstellung wird mitunter als Symbol für die «Luxuria», die Unkeuschheit oder Wollust verwendet – so zum Beispiel bei der Gegenüberstellung der Tugenden und Laster in den Reliefs der Gewändesockel der Westfassade von Notre-Dame in Amiens – könnte aber auch ganz allgemein als Versinnbildlichung der Begierde gelesen werden.³⁵¹ Auf der rechten Seite des Portals findet sich erneut eine Einzelfigur; ein älterer, sitzender Mann mit bekümmertem Gesicht, welcher den Kopf auf die rechte Hand stützt. An der zweiten Konsole ist die hervorragend gearbeitete Skulptur einer nackten jungen Frau zu erkennen, die auf einem Bock reitet, ebenfalls ein Symbol für die Luxuria.³⁵²

Aus diesem Befund kann man schließen, dass die vier Konsolen dem Betrachter eine Folge von Lastern vor Augen führen sollten, als Warnung vor eben diesen Verfehlungen: den Zorn, die Begierde, die Trägheit und die Luxuria.³⁵³ Diese Reihe erscheint allerdings sehr merkwürdig und ergibt keinen klaren Sinn, insbesondere durch die Verwendung von zwei verschiedenen Motiven, die für das gleiche Laster stehen können. Deshalb ist die hier vorgenommene Benennung der Konsolen als Provisorium zu verstehen. Eine exaktere Bestimmung der Skulpturen ist bisher nicht möglich, zumal die Vollplastiken, welche ursprünglich auf den Konsolen standen, nicht erhalten sind. Ohne sie ist der genaue Sinn der Gruppe nicht zu erschließen. Denkbar wäre, dass die verlorenen Skulpturen Tugenden verkörperten, welche triumphierend über den entsprechenden Lastern standen. Da die Gruppe aus vier Paaren bestand, liegt es nahe, an eine Repräsentation der vier Kardinaltugenden zu denken, doch passen die erhaltenen Bildnisse nicht zu dieser Überlegung, so dass man sie wohl verwerfen muss.³⁵⁴ Eine Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern findet sich noch ein weiteres Mal in Saint-Étienne, in der Rosette eines Fensters des Chorobergadens. Hier sind die Paare durch entsprechende Tituli sicher zu identifizieren. Bei der Betrachtung der Glasmalereien wird noch einmal auf diese Bilder hingewiesen.

³⁵¹ Zu der Repräsentation der Tugenden und Laster in Amiens siehe SANDRON 2004, S. 114f. Verschiedene Zyklen zu diesem Thema, die sich zum Teil sehr ähneln, hat MÂLE 1986, S. 109ff untersucht.

³⁵² Als solche wird sie unter der sehr guten Abbildung 57 bei MÂLE 1986 bezeichnet, auch wenn die Konsole hier irrtümlich als Kapitell ausgewiesen wird. Charles Porée bezieht die benachbarten Konsolen aufeinander und vertritt die Ansicht, dass die Darstellungen des unkeuschen Treibens jeweils die Gründe für den Unmut der anderen beiden Figuren darstellen, also gleichsam die Gedanken der Beiden hier ins Bild gesetzt sind. Vgl. PORÉE 1926, S. 43f. Diese Überlegung halte ich nicht für schlüssig, weil die Darstellungen keine klaren Gegensätze aufzeigen, das heißt, dass die beiden Beobachter nicht die in diesem Fall angemessenen Reaktionen zeigen. Marcel AUBERT 1959, S. 54f folgt im Wesentlichen der Ansicht Porées.

³⁵³ In diesem Sinne werden die vier Figuren bei GUYOT/WAHLEN 2001, S. 36 gedeutet.

³⁵⁴ Die Überwindung der Laster durch die Tugenden wird besonders augenfällig an der Westfassade in Straßburg dargestellt. Hier stehen die Tugenden über den besiegten Lastern, zertreten sie mit ihren Füßen und durchbohren sie mit Lanzen. Siehe dazu VAN DEN BOSSCHE 2001, S. 55ff. Der Kampf der Tugenden gegen die Laster geht auf die *Psychomachie* des Prudentius zurück, welche für viele Darstellungen dieses Themas vorbildhaft war. Allerdings entsprechen die Bildwerke in Auxerre nicht den dort gegebenen Beschreibungen. «Ira», der Zorn, ist bei Prudentius ein Krieger, der die «Patientia» angreift. In den Reliefs von Paris, Chartres und Amiens ist es ein Mann oder eine Frau, die eine andere Person mit einem Schwert tötet. Eine ähnliche Darstellung wie in Auxerre findet sich nirgends, was die Deutung der ersten Konsole als Versinnbildlichung des Zornes fraglich macht.

An der gegenüberliegenden Seite des Querhauses sind zwei weitere figürliche Konsolen in das rahmende Blendmaßwerk des Portals eingefügt, die sich inhaltlich deuten lassen. ABB. 130 u. 131 Auf der Ostseite des Portalbogens ist ein Pelikan mit drei Jungvögeln zu sehen. Er reißt sich mit dem Schnabel die Brust auf und erweckt seine Jungen, die er zuvor getötet hatte, mit dem eigenen Blut zum Leben. Dieses selbstaufopfernde Verhalten des Vogels, von welchem der im Mittelalter in verschiedenen Fassungen weit verbreitete *Physiologus* berichtet, lässt ihn zum Symbol für den Opfertod Christi und die Auferstehung werden.³⁵⁵ Dem Pelikan gegenüber befindet sich die Darstellung eines Affen, der gleich einem Ritter auf einem Esel oder einem Fabeltier reitet und ein langstieliges Gewächs wie eine Lanze eingelegt hat.³⁵⁶ Sollte es sich um eine allegorisch gemeinte Figur handeln, so könnte sie – als Persiflage der ritterlichen Kampfweise – die Torheit darstellen oder in Anlehnung an verwandte Motive, das Laster der Acedia verkörpern.³⁵⁷ In letzterem Sinn interpretiert entstünde auch eine gewisse Opposition zu dem Pelikan, der als Symbol für die sich selbst opfernde Liebe dann der Trägheit, gute Werke zu tun, gegenübergestellt wäre. Zugespitzt und auf der Basis des *Physiologus* betrachtet, könnte hier einem Christus-Symbol ein Sinnbild des Teufels, in Gestalt des Affen, gegenübergestellt sein. Doch lässt sich ebenso nicht ausschließen, dass es sich um eine humoristische Darstellung handelt, die keinen tieferen Sinn aufzeigen soll.

Noch weniger eindeutig ist die Interpretation der Kopfskulpturen, die sich in der Sockelarkatur des Chorumgangs und am Außenbau des Chores finden lassen. Bei der Beschreibung dieser Bauteile ist bereits das Wesentliche zu den Figuren gesagt worden, eine darüber hinausreichende Deutung ist bisher nicht möglich. Eine ganze Reihe dieser Köpfe wurde zudem im 19. Jahrhundert erneuert oder überarbeitet.³⁵⁸

³⁵⁵ Vgl. *PHYSIOLOGUS* 2005, S. 10f. Die symbolische Bedeutung des Pelikans in der christlichen Kunst lassen vor allem Darstellungen deutlich werden, die zeigen, wie der Vogel auf dem Kreuzestamm sein Nest erbaut hat und eben dort die selbstlose Tat vollbringt. Siehe die Abbildung sowie weitere Verweise in *LCI* 1968–1976, Bd. III, Sp. 390ff, Lemma: *Pelikan*. Darüber hinaus wird der Pelikan auch als Symbol der Eucharistie verwendet und erscheint auf Tabernakeltüren und Monstranzen. Zur Bedeutung des Pelikans in der christlichen Symbolik siehe auch *FORSTNER/BECKER* 2007, S. 239 und *HEINZ-MOHR* 1981, S. 235.

³⁵⁶ Auch der Wildesel und der Affe werden im *PHYSIOLOGUS* 2005, S. 17f u. 67f beschrieben und dort aufgrund einer vergleichbaren Eigenheit mit dem identischen Symbolgehalt belegt. Beide erscheinen S. 68 als Sinnbild des Teufels, der Esel besitzt darüber hinaus aber noch andere Eigenschaften, die im *Physiologus* eine positive Auslegung erfahren.

³⁵⁷ In der mittelalterlichen Symbolik erscheint der Affe häufig als Bild des sündigen Menschen oder der Laster, seltener als das des Teufels selbst. Ein Beispiel für die letztgenannte Auslegung findet sich im *PHYSIOLOGUS* 2005, S. 67f, siehe auch die zugehörige Anmerkung von Otto Seel. Ein Affe, der auf einem Bock reitet, vermutlich als Sinnbild der Luxuria, existiert unter anderem in der Kathedrale von Peterborough, als Helmzier gehört er mitunter zu der Personifikation der Acedia, die auf einem Esel reitet. Vgl. *LCI* 1968–1976, Bd. I, Sp. 76ff, Lemma: *Affe*.

³⁵⁸ Darauf weist bereits die Beschreibung von Mathieu-Maximilien *QUANTIN* 1851, S. 60 hin. Er gibt an, dass zu seiner Zeit die Köpfe in der Axialkapelle fehlten, weil sie etwa fünfzig Jahre zuvor zerstört worden waren, um den Einbau einer Holzvertäfelung zu erleichtern. Zudem ist er der Auffassung, dass man die Skulpturen leicht wiederherstellen könnte, was später ja auch geschehen ist, wie die heute in der Kapelle zu findenden Figuren bezeugen.

Die Schlusssteine der Kathedrale

Auch einige Schlusssteine des Chorumgangsgewölbes weisen figürliche Darstellungen auf. ABB. 56 Im nördlichen Teil des Umgangs sind neben einigen mit Blattwerk oder Blüten verzierten Steinen ein Engel mit Weihrauchfass, die Krönung Mariens und eine sitzende Figur zu sehen, welche anhand ihrer Tonsur und der aufgeschlagenen Bibel, die sie präsentiert, als Hl. Stephanus gedeutet werden kann. Im Süden wird dem Betrachter ein thronender Bischof vor Augen geführt, vermutlich der Hl. Germanus. Auf weiteren Steinen erkennt man den Propheten Jonas, der dem Maul des Waals entsteigt und den Richter Samson, welcher den Löwen mit bloßen Händen tötet. Ein übergreifender inhaltlicher Zusammenhang zwischen diesen Figuren lässt sich jedoch nicht herstellen.

Bei den Schlusssteinen des Langhauses ist die Situation vergleichbar. ABB. 68 u. 69 Viele Figuren, die für die christliche Lehre im Allgemeinen oder für die Kathedrale von Auxerre im Besonderen von Bedeutung sind, lassen sich identifizieren; ein größeres Bildprogramm erwächst aus den Einzelmotiven in der Regel aber nicht. So sind im Sternengewölbe der Vierung die vier Evangelisten durch ihre Symbolwesen repräsentiert. Im benachbarten Langhausjoch folgt ein nicht identifiziertes heraldisches Schild, im darauffolgenden ist die Steinigung des Hl. Stephanus dargestellt und im vierten Mittelschiffsjoch erkennt man den thronenden Christus, der den Gläubigen seine Wundmale zeigt. Die beiden westlichsten Langhausjochse besitzen Schlusssteine, die mit Blattwerk verziert sind, im dritten ist ein nicht exakt bestimmbares Fabelwesen zu sehen.³⁵⁹ Ähnlich verhält es sich mit den Steinen der Seitenschiffe und der Kapellen. Einzelne Heilige lassen sich identifizieren, die in vielen Fällen mit den Patrozinien der Kapellen korrespondieren. Da einige Seitenschiffsjochse die gleichen Bildmotive aufweisen wie die angrenzenden Kapellen, kommt Harry Titus in seiner Analyse zu dem Schluss, dass sich die Altäre der betreffenden Heiligen vor dem Anbau der Nebenräume in den entsprechenden Seitenschiffsjochen befanden.³⁶⁰ Davon abweichend zeigen die vier westlichen Jochse des südlichen Seitenschiffs Darstellungen, die inhaltlich stark miteinander und nicht mit den Kapellen verbunden sind. Neben der Verkündigung an Maria und der Heimsuchung erkennt man zwei Szenen, die Joseph und einen Engel zeigen, womit sich alle Reliefs dem Themenkreis der Geburt Christi zuordnen ließen. Derartige inhaltliche Programme existieren auf der Nordseite des Langhauses allerdings nicht. So lassen sich im Ganzen betrachtet zwar bei der Mehrheit der Schlusssteine der Kathedrale bildliche Darstellungen mit eindeutig religiösem Gehalt finden, doch stehen diese meist für sich allein oder sind im Kontext mit ihrem Versatzort zu interpretieren. Übergreifende ikonographische Bezüge zwischen den Reliefs der Schlusssteine bleiben die Ausnahme.

³⁵⁹ Zu den Schlusssteinen des Langhauses vgl. TITUS 1985, S. 275ff.

³⁶⁰ Zu den Stiftungen der Langhauskapellen und ihren Patrozinien sowie den Schlusssteinen der Seitenschiffe siehe TITUS 1985, S. 284ff und Kristina Krüger in SAPIN 2011, S. 233ff.

Bevölkerte Ranken und «Gargouilles»

Zu den am häufigsten anzutreffenden Formen mittelalterlichen Bauschmucks gehören florale Bänder und Ranken, die entlang von Gesimsen, Fensterlaibungen oder Portaleinfassungen das Erscheinungsbild der Architektur bereichern.

ABB. 119 u. 121–124 Bereits in der frühmittelalterlichen Baukunst wurden derartige Zierelemente zur Auszeichnung besonders bedeutender Teile der Sakralbauten verwendet, beispielsweise an den Kapitellen oder den Archivolten der Hauptportale. Die Werkleute des 11. und 12. Jahrhunderts bewiesen zudem eine Vorliebe für geometrische Muster wie Zacken- oder Zahnschnitte, die oft in Kombination mit den floralen Ornamenten Verwendung fanden.³⁶¹ Mit der Entwicklung der Architektur hin zum gotischen Stil wurde die Menge an Zierelementen, die Pflanzen und Früchte imitieren, häufiger und derartige Steinmetzarbeiten trugen nicht unwesentlich dazu bei, die weitgespannten Mauerflächen im Inneren oder an der Außenseite der Bauwerke optisch zu strukturieren. Dabei fällt auf, dass die Qualität der Arbeiten sehr unterschiedlich ist und auch an ein und demselben Objekt stärker variieren kann. Mit der Herausbildung des Rayonnant-Stils wurde die Verwendung von steinernen Ranken und Laubhauereien immer systematischer betrieben und sie avancierten zu bedeutenden Gestaltungselementen der hochmittelalterlichen Baukunst. Ein Paradebeispiel für den akzentuierten, aber nicht übermäßigen Einsatz derartiger Bauzier bietet die Kathedrale Notre-Dame in Amiens. Im weiteren Entwicklungsverlauf der gotischen Architektur lässt sich dann eine stärkere stilistische Differenzierung beobachten, die einerseits zu Bauwerken mit einer Fülle von ornamentalem Schmuck – zum Beispiel die Fassade und die Innenausstattung der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentino in Brou – und andererseits an manchen Orten zu einer deutlichen Rücknahme dieser Art des Dekors führte.³⁶² Wie bei der Architektur im Ganzen, wurden auch in diesem Bereich regional sehr unterschiedliche Wege beschritten.

Eine Besonderheit unter den Steinmetzarbeiten, die Blattwerk oder Früchte imitieren, stellen die sogenannten bevölkerten Ranken dar. Bei diesen sind in einen Fries aus miteinander verschlungenem Ast- und Blattwerk auch verschiedenste Tiere eingearbeitet, die in dem angedeuteten Dickicht hausen, darin spielen oder die dargestellten Nüsse und Beeren fressen. Diese bevölkerten Ranken zeigen eine nahezu unerschöpfliche Vielfalt an Lebewesen, von real existierenden Vögeln, Hörnchen, Nagern und Affen bis hin zu Fabelwesen wie Drachen, Sphinxen und Greifen oder frei erfundenen Monstren.

³⁶¹ Dabei unterlag die Menge und Art der verwendeten Schmuckformen sehr stark den regionalen Vorlieben und Traditionen sowie den wechselnden Einflüssen verschiedener Kunstzentren. Sehr schöne Beispiele für reich verzierte Bauten aus dieser Zeit stellen zwei Kirchen des Poitou dar, Notre-Dame-la-Grande in Poitiers und Saint-Pierre in Aulnay oder auch die romanischen Teile der Kathedralen von Ely und Durham in England – die Aufzählung ließe sich noch erweitern.

³⁶² Zu der spätmittelalterlichen Abtei von Brou in der Nähe von Bourg-en-Bresse siehe DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIA, S. 31ff und DROSTE/BUDEIT 1998, S. 58–67 u. 235f. Etwas jüngere Beispiele für besonders reich mit ornamentalem Schmuck versehene Sakralbauten, welche vor allem an den Fassaden die Formensprache des «style flamboyant» deutlich werden lassen, stellen die Kathedralen Saint-Gatien in Tours, Saint-Trinité in Vendôme oder die Kirche Saint-Maclou in Rouen dar. Sehr zurückhaltend im Dekor zeigen sich hingegen Bauten wie Saint-Malo in Dinan oder auch der Innenraum der Kathedrale von Quimper. Zu diesen unterschiedlichen Entwicklungen siehe CHATELET/RECHT 1989, S. 3ff, zu Saint-Malo in Dinan siehe DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IVA, S. 25f, zur Kathedrale Saint-Corentin in Quimper siehe die Monographie von BONNET 2003.

Dabei sind die Tiere zumeist unsymmetrisch in den Blattranken verteilt, mitunter aber zu ganzen Szenengruppen oder starren, symmetrischen Anordnungen komponiert. Erstaunlich ist dabei die oft sehr genaue Wiedergabe von tatsächlich existierenden Lebewesen, die sich anhand der Darstellungen exakt biologisch klassifizieren lassen. Aus Auxerre können als Beispiele Weinranken, Eichenlaub, Disteln und Stechpalmen sowie Eichhörnchen, Elstern, Stare und andere Tiere angeführt werden.³⁶³

Die Entstehung und Entwicklung dieser sehr aufwendigen und lebhaften Form des Bauschmucks lässt sich nicht leicht nachvollziehen, auch wenn es an vergleichbaren Kunstwerken keinen Mangel gibt. So begegnet man ähnlichen Bildnissen in zahlreichen Werken der Goldschmiedekunst und der Buchmalerei, die zum Teil sogar deutlich älter sind als die Skulpturen des 13. Jahrhunderts. Bereits manche Schmuckstücke aus frühmittelalterlicher Zeit, die als Grabbeigaben verwendet und so bis in die heutige Zeit überliefert wurden, zeigen verwandte Ornamente. Miteinander verwobene Tier- und Pflanzenmotive finden sich nicht nur im mittel- und nordeuropäischen Raum und im Byzantinischen Reich, sondern zudem in großer Zahl auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen orientalischer Kulturen. Ohne die Entwicklung und Herkunft der bevölkerten Ranken hier diskutieren zu wollen, lässt sich vermuten, dass die Steinmetze ihre Anregungen aus verschiedensten Bereichen bezogen, nicht nur aus Arbeiten ihrer eigenen Zunft, sondern auch aus Werken der Goldschmiedekunst, der Malerei und der Textilkunst.³⁶⁴

In Auxerre machen die bevölkerten Ranken einen bedeutenden Teil des Architekturschmucks aus, insbesondere an der Westfassade übernehmen sie eine wichtige Funktion bei der optischen Gliederung der verschiedenen Geschosse. Sie treten vor allem zwischen den einzelnen Ebenen der Fassade auf, als umlaufende Bänder an den Unterkanten der oben beschriebenen Gesimse sowie als bogenförmige Rahmungen des großen Lanzettfensters und der Rose des Wimpergs am Hauptportal. Darüber hinaus finden sich ähnliche Zierformen bei den meisten der Konsolen, die an den Turmwänden jeweils unterhalb der Blendarkaden angebracht sind und vereinzelt auch an anderen Stellen der Kathedrale.³⁶⁵ Von den Motiven her lassen sich keine Präferenzen erkennen, was vermuten lässt, dass die Auswahl der abzubildenden Pflanzen oder Tiere nicht von den jeweils leitenden Baumeistern, sondern von den einzelnen Steinmetzen getroffen wurde. Einige der Letztgenannten waren in manchen Bauhütten als «Laubhauer» auf die Anfertigung der floralen Zierteile spezialisiert und bearbeiteten hauptsächlich die entsprechenden Steine. Dabei verliehen sie den Ranken und Kapitellen eine persönliche – teils sehr charakteristische – stilistische Ausprägung, die noch heute eine Herausstel-

³⁶³ Zu den Darstellungen der belebten und unbelebten Natur an der Kathedrale von Auxerre, siehe auch die Ausführungen von FOURREY 1931, S. 23ff.

³⁶⁴ Siehe unter anderem HUBERT/PORCHER 1968, S. 78ff, 157ff und besonders S. 273ff. Noch älter sind die Tiermotive, die sich in der Katakombenmalerei der frühen Christen finden lassen und auf heidnisch-antike Traditionen zurückgehen. Die Darstellungen von Vögeln, die auf Ranken oder Ästen sitzen und Beeren aufpicken, sind manchen mittelalterlichen Werken nicht unähnlich. Siehe hierzu GRABAR 1967 A, S. 80ff. Ebenso verhält es sich mit einigen Mosaiken und vor allem auch mit der Architekturplastik aus der Zeit Kaiser Justinians. Zu diesen byzantinischen Werken, die vermutlich durch orientalische Einflüsse angeregt waren und selbst auf die mittelalterliche Kunst des mittleren und westlichen Europas einwirkten, siehe GRABAR 1967 B, S. 115ff und vor allem S. 263ff.

³⁶⁵ Mehrere Konsolen des Blendmaßwerks an der Innenfassade der nördlichen Querhauswand werden aus durchbrochen gearbeitetem Blattwerk gebildet und sind mit Tieren versehen. An der zugehörigen Außenfassade treten diese Ornamente ebenfalls auf.

lung einzelner Werkgruppen plausibel erscheinen lässt.³⁶⁶ So kann man an der Westfassade von Saint-Étienne diverse Rankenformen unterscheiden, die einander in beliebiger Folge in den Friesen abwechseln: Eichenlaub mit Eicheln, Stechapfelblätter, Disteln und blattloses Geäst.³⁶⁷ Trotz dieser Fülle an Motiven und Variationen wirkt das Gesamtensemble durchaus stimmig und einheitlich. Die Gründe dafür sind leicht zu erkennen. Nicht die Form oder Art der einzelnen Pflanze war verbindlich, sondern die Technik, mit welcher diese umzusetzen war. So sind alle bevölkerten Ranken sehr stark hinterschnitten und wie ausgehöhlte, durchbrochene Rundstäbe gearbeitet. Diese enorm aufwendige und kunstvolle Art der Steinbearbeitung wurde an der Westfassade der Kathedrale geradezu perfektioniert. Der Einsatz der bevölkerten Ranken als architektonische Gliederungselemente erfolgte in Auxerre so gezielt und folgerichtig, dass sie einen optischen Höhepunkt der Fassadengestaltung bilden. Selbst für den auf Bodenniveau stehenden Betrachter sind die Einzelheiten der Tiergestalten oder der Pflanzenformen gut zu erkennen und voneinander unterscheidbar, obwohl sich diese in der Mehrzahl in großen Höhen am Baukörper befinden. Eine Ursache für die gute Lesbarkeit der Figuren liegt in der rückseitigen Aushöhlung der Zierbänder, die so einen gewissen Abstand von der Wand gewinnen und bei Lichteinfall einen Schatten werfen, welcher als dunkler Hintergrund fungiert, der die gemeißelten Ranken hervortreten lässt.³⁶⁸ Erstaunlicherweise wurden derartige Ranken, außer im Westen, kaum an der Kathedrale verwendet. Nur im geringen Umfang treten sie am Nordquerhaus in Erscheinung und auch hier ausschließlich in der Portalzone der Fassade. Vielleicht verzichtete man aus Kostengründen an anderen Teilen des Bauwerks auf diese aufwendige, zugleich aber sehr ansprechende Form der Architekturplastik.

Die als «Gargouilles» bezeichneten Wasserspeier finden sich hingegen an allen Außenbereichen der Kathedrale. Sie gelten gemeinhin als typische Merkmale der Architektur des hohen Mittelalters und gehören mit Sicherheit zu den bekanntesten Elementen der gotischen Bildhauerkunst. Ihre charakteristische Form lässt oft vergessen, dass es sich bei den Speiern nicht um eine originär mittelalterliche Erfindung handelt, sondern dass diese Form der Wasserableitung bereits in der Antike existierte, allerdings in weit geringerem Umfang als im Mittelalter. Die antiken Erbauer der ägyptischen und griechischen Tempel bevorzugten die Darstellung von Masken oder Köpfen, erst in römischer Zeit traten vereinzelt auch Halbfiguren auf. Mit dem Ausklang der Antike verschwanden die Speier vorübergehend aus dem Formenvokabular der Bauleute, bis sie am Anfang des 13. Jahrhunderts in der Architektur des französischen Kronlandes von Neuem in Erscheinung traten. Als die ältesten nachantiken Exemplare gelten die um 1220

³⁶⁶ Ob sichtbare stilistische Unterschiede immer eine Händescheidung rechtfertigen, bleibt dennoch fraglich.

³⁶⁷ Es ist klar erkennbar, dass die Grenzen zwischen unterschiedlichen Motiven immer durch die Stein-fugen markiert werden. Die voneinander abweichende Gestaltung benachbarter Steine unterstützt auch die Vermutung, dass die ausführenden Steinmetze bei ihrer Arbeit größere Freiräume genossen und ein einheitliches Erscheinungsbild jedes Frieses nicht angestrebt war.

³⁶⁸ Diese meisterhafte Lösung zur Hervorhebung des Bauschmucks wurde erst im Zuge der jüngsten Restaurierungsmaßnahmen, nachdem Teile der Westfassade gereinigt wurden, wieder in seiner ganzen Raffinesse sichtbar. Wie auf der Photographie der oberen Fassadenhälfte deutlich zu sehen ist, heben sich die Ranken in den noch nicht gereinigten Partien des Nordturms kaum von ihrem Hintergrund ab und sind nur sehr schlecht zu erkennen. ABB. 119

entstandenen Gargouilles der Kathedrale von Laon.³⁶⁹ Ausgehend von der französischen Kronomäne verbreitete sich diese effektvolle Form der Wasserableitung sehr rasch in Europa, auch wenn nicht jede Region an der Entwicklung Anteil nahm – in einigen Fällen vielleicht aus Mangel an Natursteinen, die sich entsprechend bearbeiten ließen. *„La variété des formes données aux gargouilles est prodigieuse ; nous n’en connaissons pas deux pareilles en France, et nos monuments du moyen âge en sont couverts.“*³⁷⁰ Diese Aussage Viollet-le-Ducs, die eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der Speier hervorhebt, ist bisher unwidersprochen und lässt sich zudem auf alle anderen Länder übertragen. Die große Bandbreite an rätselhaften, skurrilen und fantastischen Wesen, deren Gestalten die Gargouilles häufig tragen, führt allerdings zu der Schwierigkeit, ihre ikonographische Bedeutung im Kontext der mittelalterlichen Architektur verstehen und zutreffend erfassen zu können.³⁷¹ Nur auf einigen sehr allgemeinen Ebenen lässt sich der Sinn dieser Skulpturen, kunstwissenschaftlich betrachtet, klar benennen. Zum einen sind sie Teil des Regenableitungssystems der Bauwerke, denn sie speien das Regenwasser, welches von den Dächern abläuft und in Rinnen entlang der Traufen kanalisiert wird, in einem möglichst weiten Bogen von den Außenmauern weg, so dass die Feuchtigkeit nicht in den Naturstein eindringt und diesen schädigt, zum anderen gehören die Wasserspeier zu den aufwendigsten Elementen des Dekors der Bauwerke und prägen durch ihre weit nach außen ragende Form deren Silhouette. Wie an vielen Sakralbauten des hohen Mittelalters kann man auch an Saint-Étienne ein großes Repertoire an Motiven bei den Gargouilles unterscheiden. Drachen, Katzenwesen, Affen, Hunde und menschliche Gestalten sowie allerlei Mischwesen sind um die Kirche herum verteilt.³⁷² Es finden sich jedoch keine Chimären, das heißt Gargouilles, die auf Konsolen oder Balustraden ohne eine technische Funktion angebracht sind. Solche rein dekorativen Skulpturen sind zahlreich an den Kathedralen von Reims oder Paris vorhanden, sie stammen dort aber erst aus dem 19. Jahrhundert.³⁷³ Wie bereits erwähnt, fällt eine inhaltliche Deutung der Speier schwer. In den meisten Fällen wird man zu Recht davon ausgehen, dass die dekorative Funktion und die damit verbundene Liebe der Werkmeister zur Erschaffung von fantastisch-skurrilen Gestalten bei der Konzeption der Gargouilles im Vordergrund stand. Die oft angebotene Auslegung der Bildwerke als Idole zur Abwehr von bösen Geistern oder Mächten widerspricht den christlichen Ansichten grundlegend und ist

³⁶⁹ Vgl. SCHYMICZEK 2006, S. 13 und siehe auch VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. VI, S. 21ff.

³⁷⁰ VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. VI, S. 21f.

³⁷¹ Dabei muss berücksichtigt werden, dass Wasserspeier nicht nur an Kirchen, sondern auch an Profanbauten angebracht wurden. Ikonographisch unterscheiden sich diese Speier nicht grundlegend von der größeren Gruppe, die an sakralen Objekten zu finden ist.

³⁷² Es ist bisher nicht im Einzelnen untersucht worden, welche der Gargouilles aus der Erbauungszeit stammen und welche möglicherweise später verändert oder ausgetauscht wurden. Ein nachweislich aus dem 13. Jahrhundert stammendes Ensemble von Wasserspeiern mit einem ähnlich vielfältigen Formenrepertoire, findet sich an der Stiftskirche Saint-Urbain in Troyes. Der Reichtum an unterschiedlichen Motiven und die hohe Qualität der Arbeiten sind hier zurecht immer wieder betont worden, auch wenn es sich bei vielen der heute am Bau zu sehenden Wasserspeier um Kopien handelt, die nach Abgüssen entstanden sind. Vgl. dazu SALET 1957, S. 115f.

³⁷³ An den genannten Kirchen sind sie ein Werk der Restaurierungsarbeiten Viollet-le-Ducs oder seiner Zeitgenossen. Es stellt sich die Frage, ob derartige Figuren in der mittelalterlichen Baukunst überhaupt in größeren Mengen auftraten oder sie lediglich der Vorstellungskraft der Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts entsprangen, welche die Restauratoren ihrer Zeit in Stein meißelten.

deshalb nicht überzeugend.³⁷⁴ Zwar haben sich derartige archaische Vorstellungen im Volksglauben und im Brauchtum – beispielsweise in den historischen Formen der Fastnacht – bis heute erhalten, Teil der offiziellen christlichen Glaubenslehre waren sie jedoch nie. Einer solchen Deutung steht zudem die unüberschaubare Vielfalt an stets neu komponierten Figuren entgegen, die weder an einzelnen Kirchen noch im Vergleich verschiedener Bauwerke miteinander, zusammenhängende Bildprogramme erkennen lassen. Andererseits hat Franz Rademacher am Beispiel von karolingischen und romani-schen Kirchen und Reliquiaren des nordeuropäischen Raumes überzeugend dargelegt, dass Drachen in der christlichen Kunst eine apotropäische Bedeutung besitzen können.³⁷⁵ Aus diesen Erkenntnissen ergeben sich jedoch keine Anhaltspunkte, die eine generelle Übertragung der dämonenabwehrenden Eigenschaften von den Drachen auf all die verschiedenartigen Monstren, die sich unter den Wasserspeiern finden lassen, rechtferti-gen.³⁷⁶ Wie hingegen der Schutz der Gotteshäuser vor den Kräften des Bösen unzweifelhaft verbildlicht werden konnte, zeigen eindrucksvoll die Scharen von lebens-großen Engeln, die in jedem Tabernakel der Strebepfeiler stehend, die Kathedrale von Reims wie eine himmlische Streitmacht umgeben. Allerdings ist es durchaus denkbar, dass ein Teil des vorchristlichen, bei den Menschen noch immer präsenten Geisterglau-bens in der Gestaltung der Gargouilles einen Nachhall fand. Derartiges Gedankengut durfte beim Bildschmuck Platz greifen, man begegnete ihm vermutlich aber nicht mit zu großem Ernst. „*Sie wurden zu einem visuellen sozialen Kommentar, der die Darstellung und Abwehrung lokaler Ängste der Zeit in das übergreifende Konzept des Himmlischen Jerusa-lem integrierte.*“³⁷⁷ In der Einbeziehung der gesellschaftlichen Komponente könnte so, wie es der abschließende Satz Regina Schymiczeks zu ihren exemplarischen Untersu-chungen der Wasserspeier einiger deutscher Kirchen aufzeigt, ein Schlüssel für die Interpretation der Gargouilles liegen.³⁷⁸

³⁷⁴ In die genannte Richtung gehen unter anderem die Ausführungen von Regina SCHYMICZEK 2006. Die dieser Interpretation zugrundeliegende Vorstellung, dass sich Dämonen mit Dämonen austreiben oder verjagen ließen, lehnt Jesus selbst bei Mt 12,22–32 entschieden ab.

³⁷⁵ RADEMACHER 1978 führt beispielsweise den Giebelschmuck und die Schnitzereien im Inneren der Stabkirche von Borgund, den Bildteppich von Skog und die Miniatur der Versuchung Christi im Book of Kells als Belege an.

³⁷⁶ Man kann SCHYMICZEK 2006 recht geben, wenn sie bestimmten Motiven eine apotropäische Bedeutung nachweist. Allerdings zeigen ihre eigenen Ausführungen bei einer distanzierteren Betrachtung, dass bei der Mehrheit der Gargouilles eine derartige Auslegung eher dem Wunsch der Interpretin als dem Erscheinungsbild der Figuren entspringt. Zudem erscheinen die häufig von der Autorin gesehenen Bezüge zu vorchristlichen germanischen Kulturen und Symboliken fraglich, da auch in nicht germanisch geprägten Regionen gleichartige Speier vorkommen. Dem entgegen ist der Verweis auf die belehrende Funktion einiger Darstellungen (S. 120f u. 129) sehr interessant und plausibel, entspricht doch eine «didaktische» Konnotation der Bilder hinsichtlich einer im christlichen Sinn idealen Lebensführung ganz den in dieser Zeit auch für andere Bildwerke üblichen Gestaltungsmerkmalen.

³⁷⁷ SCHYMICZEK 2006, S. 132.

³⁷⁸ Zahlreiche Abbildungen von Wasserspeiern aus verschiedenen europäischen Ländern und diverse – nicht immer nachvollziehbare – Interpretationsansätze für einzelne dieser Skulpturen finden sich zudem bei Janetta BENTON 1997. Beachtenswert ist aber der Hinweis auf eindeutig als freundliche Wesen charakterisierte Gargouilles (S. 39) und der Verweis auf die Polyvalenz mittelalterlicher Deutungsmodelle (S. 21), die häufig für einen bestimmten Gegenstand sowohl positive als auch negative Auslegungen zulassen. Die Mehrdeutigkeit einzelner Tiere wird schon im spätantiken Text des PHYSIOLOGUS 2005, S. 9 hervorgehoben: „*Denn zwiefältiger Art, löblich und tadelig, ist alle Kreatur.*“ Siehe dazu im genannten Werk S. 83ff auch das Nachwort von Otto Seel.

Neben diesen größeren «Gruppen» von verzierenden Skulpturen und Steinmetzarbeiten gibt es noch viele weitere Bildhauereien, die der optischen Bereicherung des Baukörpers dienen. Die Rede ist von den bekannten Formen wie Krabben oder Kreuzblumen, welche in engster Beziehung zu den Maßwerkelementen stehen und deshalb als Teil der Architektur gelten können. Eine gesonderte, von der Architektur gelöste Betrachtung dieser Formen, erscheint deshalb wenig zielführend.

5.2 Die Farbfassungen und Wandmalereien der Kathedrale

„La polychromie joue un rôle essentiel dans l’effet de l’architecture, et sa disparation appauvrit sensiblement notre perception du gothique des cathédrale.“³⁷⁹

Diese sehr treffende Aussage von Jürgen Michler gründet auf der Erkenntnis, dass Farbe und Architektur im Mittelalter weit stärker miteinander verbunden waren, als es heute den Anschein hat. Die farbige Fassung von Ornamenten, Skulpturen oder der gesamten Architektur gehörte ebenso wie die bemalten Buntglasfenster zu den elementaren Gestaltungsmitteln der Gotik und stand in einer wechselseitigen Beziehung zu den Glasmalereien. Man muss davon ausgehen, dass die Mehrzahl der Kirchen dieser Zeit, insbesondere die Kathedralen, über eine reiche farbliche Ausgestaltung verfügten. Dies ist heute allerdings nicht mehr leicht nachvollziehbar, da zwar vieles an architektonischen Objekten und auch manches an gotischen Glasmalereien, aber eben bedeutend weniger an originalen Farbfassungen überliefert ist. Kann man sich in der heutigen Zeit auch als Laie noch ein gutes Bild von der Architektur der Bischofskirchen des 13. Jahrhunderts machen, so ist dies bei den Farbfassungen oft nicht mehr möglich. Vieles ist im Laufe der Jahrhunderte zerstört, geändert und entfernt oder von Umwelteinflüssen langsam vernichtet worden. Oft sind, vor allem in den Außenbereichen, nur winzige Reste erhalten, die für den nicht speziell vorgebildeten Betrachter kaum zu erkennen sind. Wie aufschlussreich solche Spuren für Experten dennoch sein können, zeigte das internationale Kolloquium zur Farbe in der gotischen Architektur, welches im Jahr 2000 in Amiens stattfand. Dort gelang es, für den Bereich der polychromen Fassungen von Portalanlagen zahlreiche Ergebnisse zusammenzuführen, die in den letzten Jahrzehnten an verstreuten Orten gewonnen werden konnten und die bisher vorrangig isoliert betrachtet worden waren. Auf der Grundlage der so gebündelten Erfahrungen wurden nicht nur bessere Untersuchungs- und Konservierungsmethoden herausgearbeitet, sondern es waren auch neue Rückschlüsse von einem Bauwerk zu einem anderen möglich.³⁸⁰ Zu den Farbfassungen der Innenräume hat Jürgen

³⁷⁹ MICHLER 1989, S. 130.

³⁸⁰ Zur Vertiefung dieser Fragestellung ist der zum Kolloquium in Amiens entstandene Tagungsband *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques* zu empfehlen. Siehe: VERRET 2002. Wie das mittelalterliche Erscheinungsbild eines farbig gefassten Sakralbaus ausgesehen haben könnte, zeigen an einem konkreten Fall die Rekonstruktionen der Farbfassungen von Notre-Dame in Amiens. Siehe EGGER 2000 und MACOS/EGGER 2001.

Es ist sehr bedauerlich, dass gerade in Amiens, wo der Sicherung und dem Erhalt der Farbspuren an den Fassaden von Notre-Dame viel Aufmerksamkeit geschenkt werden, die Farbfassungen im Inneren der Kathedrale, zumindest im Chor, in jüngerer Zeit systematisch entfernt wurden. Siehe MICHLER 2009, S. 362f.

Michler mit seinen langjährigen Forschungen wichtige Erkenntnisse geliefert.³⁸¹ So kann man heute bei der Erforschung von Saint-Étienne in Auxerre auch von dem Wissen profitieren, das bei den Restaurierungen anderer Kirchen gesammelt wurde.

In Auxerre selbst wurden die Portale der Westfassade und ihre Skulpturen im Vorfeld der jüngst abgeschlossenen Restaurierung dieses Bauteils auf Spuren alter Farbfassungen hin untersucht. Dabei fanden sich am Gerichtsportal und am Taufportal – genauer gesagt an den Reliefs der Gewändesockel sowie den Archivolten – Farbfragmente, die vermutlich aus der Erbauungszeit der Kathedrale stammen.³⁸² Soweit die bisherigen Befunde eine sichere Aussage ermöglichen bestand die Fassung der Bildwerke in Auxerre allerdings nicht, wie beispielsweise in Amiens, aus einer polychromen Bemalung, sondern war monochrom angelegt. Lediglich einzelne Details der steinsichtigen, von Natur aus sehr hellen Kalksteinskulpturen waren mit schwarzer Farbe hervorgehoben worden. ABB. 105 u. 110 Vor allem die Pupillen in den Augen der Figuren, die Ornamente der Gewänder und die Einzelheiten der gezeigten Gegenstände wurden auf diese Weise betont oder genauer bestimmt. Bei den Miniaturgewölben unter den Baldachinen der Archivolten kam auch eine kastanienbraune Farbe zum Einsatz, mit der die Gewölberippen akzentuiert wurden. Darüber hinaus ist eine schwarze Fassung an den tieferliegenden Teilen des architektonischen Hintergrundes, zum Beispiel den Toren, Fenstern und Bogennischen der dargestellten Bauwerke nachweisbar, die dazu führte, dass die vorderen, hellen Teile noch stärker zur Geltung kamen und auf diese Weise die Plastizität der Reliefs gesteigert wurde.³⁸³ Ein weiterer, sicherlich nicht zuletzt auch beabsichtigter Effekt besteht in der stark verbesserten Lesbarkeit der Bildprogramme durch die monochrome Bemalung. Am Nordportal konnten indessen keine Spuren dieser monochromen Fassung gesichert werden. Offenbar ist das jüngste der drei westlichen Portale nie farbig gefasst worden. Dieser Befund lässt sich gut mit den stilistischen Analysen und den Datierungen der Bildhauerarbeiten verbinden, die das Tympanon und die Archivolten des Marienportals deutlich von den anderen Arbeiten an der Westfassade abgrenzen. Warum man aber bei der Ausführung dieses Portals vom Gestaltungskonzept der bereits bestehenden Eingänge abwich, lässt sich nicht mehr feststellen.

Polychrome Farbfassungen existierten möglicherweise am Taufportal in den Bereichen, die unterhalb der Überdachung lagen, welche den Altar der Notre-Dame-des-Vertus schützen sollte. Die Löcher für die Verankerung der Stützbalken des Daches sind im Mauerwerk zurückgeblieben, genau oberhalb der Nische mit dem Urteil des Salomon. Farbspuren deuten an, dass die Sockelreliefs des Südportals mit einer mehrfarbigen Fassung versehen waren und ebenso die heute leere Nische unterhalb des Salomon-Reliefs.³⁸⁴ Vermutlich waren diese Bemalungen Teil eines Farbkonzeptes, welches das Gnadenbild der Madonna und seine unmittelbare Umgebung vom Rest der Portale

³⁸¹ Siehe die aktuelle Zusammenfassung seiner Thesen zu den Kathedralen von Chartres, Amiens und Köln in MICHLER 2009 und die dort angegebene ältere Literatur, insbesondere auch MICHLER 1977.

³⁸² Die folgenden Ausführungen zur Farbigkeit der Westfassade stützen sich auf eigene Beobachtungen vor Ort sowie auf Gespräche mit den für die Arbeiten verantwortlichen Restauratoren und deren Veröffentlichungen im Tagungsband zur Kathedrale von Auxerre, siehe Agata Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 431ff.

³⁸³ Details zu Art und Umfang der monochromen Fassungen finden sich bei Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 433.

³⁸⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Agata Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 434f. Für eine exaktere Bestimmung der ursprünglichen Farbigkeit reichen die erhaltenen Reste an diesen Partien aber nicht aus.

abheben sollte, um seine besondere Bedeutung sichtbar zu machen. Eindeutig belegen lässt sich diese These aber bislang nicht.³⁸⁵ Dabei erschwert nicht nur der über die Jahrhunderte vorangeschrittene, witterungsbedingte Verlust an originaler Substanz eine genaue Bestimmung des ursprünglichen Erscheinungsbildes der Westfassade. Verantwortlich für die bestehenden Unsicherheiten sind zudem die unzureichende Dokumentenlage – es existiert kein einziges historisches Schriftstück, das sich konkret zur Gestaltung der Fassade äußert – und die gravierenden Schäden, die der Figurenschmuck während der Religionskriege erlitten hat.³⁸⁶

Auch im Inneren der Kathedrale hat sich ein Teil der originalen Farbfassung erhalten. In den Gewölben des Chorumgangs und an einigen Wandflächen oberhalb der Umgangsfenster erkennt man sehr gut eine rötliche, ins Altrosa tendierende Fassung mit Fugenmalerei, bei welcher die Fugenstriche aus einer dunkelroten Doppelfuge mit weißer Sperrfuge bestehen.³⁸⁷ ABB. 56 u. 58 Aufgrund dieser Merkmale ist Michler der Ansicht, dass die Malereien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgeführt wurden.³⁸⁸ Darüber hinaus ist an vielen Stellen der Chorseitenschiffe sowie des Umgangs noch die mittelalterliche Farbgestaltung der Gewölberippen und Gurtbogen erkennbar. Bei ihnen sind die Profilstäbe und die Backenflächen weiß gefasst, so dass ein lebhafter Kontrast zu der dunkelroten Ausmalung der Kehlen entsteht. Bei sämtlichen Bogen verzichtete man auf Fugenstriche jeder Art, wodurch sich die konstruktiven Glieder noch stärker von den Gewölbekappen abheben. Zudem weisen die Enden der Rippen in der Nähe der Schlusssteine eine dunkle Farbe auf, die als Hintergrund für schwarze, silberne und goldene Ornamente fungiert. Auch die Schlusssteine selbst sind analog dazu in leuchtenden Farben gefasst. Michler nimmt an, dass die aufstrebenden Glieder der Außenwände mit einer ähnlichen Farbfassung versehen waren, es sind aber keine ausreichenden Reste mehr vorhanden, um diese Vermutung zu bestätigen.³⁸⁹ In der gleichen Weise wie der Chorumgang waren die Gewölbe des Hochchores gestaltet, die Farbspuren fielen jedoch der Restaurierung der statisch gefährdeten Gewölbekappen im Jahre 1934 zum Opfer.³⁹⁰ Vergleicht man die Befunde der Kathedrale von Auxerre mit den erhaltenen Farbfassungen anderer Bauten, so zum Beispiel mit denen von Saint-Eliphe in Rampillon, Saint-Père (Saint-Pierre) in Chartres oder Saint-Ferréol in Essômes, fallen viele Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede auf. All diese Kirchen besitzen rote Doppelfugen mit

³⁸⁵ Auch QUEDNAU 1979, S. 63f stützt diese Vermutung und spricht von blauen Farbspuren an den Innenseiten der Arkaden der heute leeren Nische unter dem Salomonischen Urteil.

³⁸⁶ Das älteste schriftliche Zeugnis von den Portalen der Kathedrale stammt von 1397 und berichtet nur, dass man an den Bildwerken der Portale gearbeitet hat. Abbé Lebeuf, der diesen heute nicht mehr auffindbaren Text kannte, bezog diese Nachricht auf die Portale der Westfassade. Siehe PORÉE 1926, S. 16. Einige der Wurfgeschosse – Steine, aber auch eine Metallkugel – mit denen die Portalskulpturen attackiert wurden, haben sich in den Archivolten verklemmt und wurden bei der jüngsten Restaurierung entfernt, siehe Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 435.

³⁸⁷ Dies bedeutet, dass zwei rote Fugenstriche einen weißen Strich einrahmen. Zur Bezeichnung der Fugenstriche vgl. MICHLER 1977, S. 35.

³⁸⁸ Der Aufsatz von MICHLER 1977 beschäftigt sich mit der Gestaltung und der Funktion der Farbfassungen in gotischen Sakralbauten im 13. Jahrhundert und liefert sehr interessante Detailbeobachtungen.

³⁸⁹ Vgl. KNOP 2003, S. 44 und MICHLER 1977, S. 35.

³⁹⁰ Hinweise zu älteren Fotografien des Chores, auf welchen die Farbfassungen noch zu erkennen sind, finden sich bei TITUS 1985, S. 120f. Einzelheiten und Pläne zu den Arbeiten an den Gewölben hat KNOP 2003, S. 182ff recherchiert. Zudem unterscheiden sich viele der neu eingesetzten Steine aufgrund ihrer helleren Farbe deutlich von der alten Bausubstanz.

weißen Sperrfugen, zumeist an den Wand- oder Gewölbeflächen. Sämtliche Pfeiler, Bogen, Säulen und Dienste heben sich farblich klar von diesen Flächen ab, sei es durch eine andere Grundfarbe oder durch eine Veränderung der Fugenmalerei. In den genannten Bauwerken wird aber der Fugenstrich auch an den Diensten und Rippen, zumindest an Teilen der Profile, beibehalten. Dies ist in Auxerre nicht der Fall, was eine spätere Entstehung der Farbfassungen vermuten lässt. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass auch an den östlichen Gewölben des Langhauses und im südlichen Querhaus von Saint-Étienne das Farbkonzept des Chores zur Anwendung kam. ABB. 68–70 Lediglich in den drei westlichsten Jochen des Langhauses und im Nordquerhaus, also in den jüngsten Bauteilen der Kathedrale, wurde weitgehend auf eine Farbfassung des Mauerwerks verzichtet. Nur die Schlusssteine und die Scheitelpunkte der Rippen weisen dort die schon bekannte, ornamentale Bemalung auf.³⁹¹ Es gibt jedoch ebenso gute Gründe – zum Beispiel die Farbreste in der Kollegiatskirche von Appoigny aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts – die für eine entsprechend frühe Datierung der Fassungen in Auxerre sprechen. Zudem muss die Ausmalung von Teilen des Langhauses und des Querhauses von Auxerre aufgrund der Erbauungsdaten deutlich später erfolgt sein als die des Chores und spiegelt dann nicht mehr den damals aktuellen Stand der Stilentwicklung – falls man überhaupt von einem solchen sprechen kann – wider. Die Tatsache, dass das Konzept des Chores über einen längeren Zeitraum hinweg nahezu unverändert übernommen wurde, zeigt indessen, wie schon die Gestaltung der Architektur als Ganze, das Bemühen der Baumeister, einen einheitlichen Gesamteindruck zu schaffen.

Den heutigen Erkenntnissen zufolge diente die Farbgestaltung des Inneren einer Kirche im 13. Jahrhundert häufig zur Betonung oder Auszeichnung der Architektur und war zugleich eine Interpretation derselben. Dabei wurden sehr raffiniert die Wandflächen von aufstrebenden und konstruktiven Elementen oder von Zierformen wie Kapitellen und Triforiumssäulen unterschieden. Mancherorts differenzierte man auch die Farbgestaltung von vertikalen und gekrümmten Profilen. Die Arkadenpfeiler und die Scheidbogen wurden dabei als Wandelemente oder als konstruktive Bauteile aufgefasst und mit entsprechenden Fassungen versehen. Häufig waren die Dienste in kräftigen Rot- und Blautönen gestrichen und das Blattwerk der Kapitelle durch Farbe hervorgehoben, selten finden sich auch marmorierte Elemente.³⁹² Ein bekanntes Beispiel für eine derartige, differenzierte Innenraumgestaltung bietet die Kathedrale Notre-Dame in Chartres.³⁹³ Die aktuellen Analysen von Jürgen Michler lassen aber zugleich deutlich werden, dass es daneben offenbar völlig andersartig gefasste Bauwerke gibt, die eine sehr schlichte, fast monochrome Farbigkeit aufweisen. So sind die Wände und Gewölberippen der Kathedrale von Amiens in einem hellen Stein grau gestrichen und mit einer schlichten, weißen Fugenmalerei versehen. Die steingraue Fassung überzieht nicht nur die Wände selbst, sondern auch alle Pfeiler, Dienste und Vorlagen, wodurch der ganze Innenraum der Kathedrale zu einer harmonischen Einheit verbunden wird. Lediglich die Gewölbefelder heben sich mit einem zart-rötlichen Ockerton von dieser Grundfarbigkeit ab.

³⁹¹Siehe dazu auch TITUS 1985, S. 275ff, der diesen Befund mit den stilistischen Veränderungen der Rippen und Schlusssteine in Beziehung setzt.

³⁹² So zum Beispiel die Triforiumssäulen in Saint-Quiriace in Provins.

³⁹³ Siehe MICHLER 1989 und MICHLER 2009, S. 354ff.

„Die »monochrome« Graufassung weicht so entschieden von der farbigen Differenzierung zwischen Wand und Gliederungen ab, wie sie in Chartres und auch den sonst in Nordfrankreich überlieferten hochgotischen Fassungs-Systemen vorherrscht, daß man sie für später halten müßte, wobei sich wiederum die Frage stellt: wenn nicht aus der Bauzeit, wann dann?“³⁹⁴

Wie Michler überzeugend darlegt spricht in der Tat vieles dafür, dass diese beinahe „monochrome“ Fassung aus dem 13. Jahrhundert stammt und keine barocke Überarbeitung darstellt, wie lange angenommen wurde.³⁹⁵ Vermutlich ist ein derartig monumentaler und prominenter Sakralbau wie Notre-Dame in Amiens mit seiner Innenraumausmalung auch nicht ohne Wirkung auf die Kunst dieser Zeit geblieben. Bisher haben sich allerdings nur wenige Kirchen mit einer vergleichbaren Farbgestaltung finden lassen.³⁹⁶

Die Farbigkeit der Architektur hatte auch großen Einfluss auf die Wirkung der Buntglasfenster und ebenso veränderte das durch die kolorierten Gläser gefilterte Licht das Erscheinungsbild der Architektur. Beides musste von den Baumeistern aufeinander abgestimmt werden, um einen harmonischen Effekt zu erzielen. Es ist auffällig, dass sich die Farbpalette der gotischen Architekturfassungen in vielen Fällen wesentlich zurückhaltender ausnimmt, als die Fassungen aus dem 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, während gleichzeitig die Größe der Fensterflächen immer mehr zunahm. Insbesondere beim Bau der großen Kathedralen Nordfrankreichs, wie jenen in Reims, Chartres, Noyon und Amiens, die über ausgedehnte Verglasungsprogramme verfügten, tendierte man eher zu einfachen Fassungssystemen in Ocker, Weiß und Grau, wobei Notre-Dame in Amiens sicher eines der extremsten Beispiele darstellte.³⁹⁷

Neben den rein ornamentalen Farbfassungen der Architektur haben sich in Auxerre zudem einige Wandmalereien aus unterschiedlichen Jahrhunderten erhalten. Spielte die Wandmalerei in der Kunst der Antike, des frühen Mittelalters und bis in das 12. Jahrhundert hinein eine bedeutende Rolle, so nahm ihre Häufigkeit und Bedeutung im Zuge der Veränderungen in der Architektur, die zur Entwicklung des gotischen Stiles führten, immer mehr ab. Die Gründe dafür sollen hier nicht erörtert werden, doch sind sie mit Sicherheit auch in der immer kleiner werdenden Wandfläche der Bauwerke zu suchen, die den zunehmend größer werdenden Fensteröffnungen weichen musste. Dementsprechend finden sich in Saint-Étienne in Auxerre nur an wenigen Stellen der Kathedrale Bereiche, die eine Entfaltungsmöglichkeit für Wandfresken boten – zu nennen wären hier vor allem die Ost- und Westwände der einzelnen Kapellen. Tatsächlich existieren dort, sowohl in einigen Langhauskapellen als auch in denen des Chorumgangs, an verschiedenen Stellen Wandgemälde. So enthält die heute als Tresor genutzte Kapelle des südlichen Chorumgangs an ihrer Ostwand eine Bildfolge zum Martyrium der Hl. Katherina von Alexandria. Das nur fragmentarisch erhaltene Fresko aus dem 14. Jahrhundert weist in seiner Anlage und Ikonographie bemerkenswerte Parallelen zur Glasmalerei des 13. Jahrhunderts auf.³⁹⁸ Dieser Eindruck wurde ursprüng-

³⁹⁴ MICHLER 2009, S. 356f.

³⁹⁵ Vgl. MICHLER 2009, S. 357f.

³⁹⁶ Jürgen MICHLER 2009, S. 358 verweist hier insbesondere auf die auch architektonisch von ihrem picardischen Vorbild abhängige St. Elisabeth-Kirche in Marburg.

³⁹⁷ Siehe dazu auch MICHLER 1989, S. 128ff.

³⁹⁸ Vgl. dazu die Ausführungen von Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 463ff.

lich durch – vermutlich gläserne – Inkrustationen verstärkt, die das Licht brachen, das von der rechten Seite her durch das Kapellenfenster einfiel. „*Le peintre aurait utilisé de façon complémentaire les deux arts monumentaux, jouant sur les couleurs et une présentation d'ensemble analogue.*“³⁹⁹ Weitere Malereien beherbergen die Langhauskapellen, beispielsweise eine Kreuzigungsdarstellung in der westlichsten Kapelle des südlichen Seitenschiffs.⁴⁰⁰ ABB. 142 u. 143 Bedeutende Reste ihrer ursprünglichen Ausmalung enthalten auch die beiden östlichsten Kapellen des Langhauses, die an das Querhaus grenzen.⁴⁰¹ Die Wandmalereien sind zumeist in einem sehr schlechten Zustand und kaum wissenschaftlich untersucht, so dass hier nicht näher auf sie eingegangen werden kann. ABB. 140 u. 141 Neben diesen Malereien existieren an der Stirnwand des Südquerhausarmes noch einige Fresken und Farbfassungen aus dem 14. Jahrhundert.⁴⁰² ABB. 138 u. 139 Zwischen den farbig gefassten Stäben des Blendmaßwerks sieht man links neben dem Portal die lebensgroßen Darstellungen von Johannes dem Täufer und dem Hl. Petrus, erkennbar sowohl an ihrer Kleidung als auch an den beigegebenen Attributen. Rechts neben dem Hl. Petrus lassen sich auf dem schmalen Wandstück zwischen dem Blendmaßwerk und dem Portalgewände die Reste einer dritten Figur ausmachen. Die roten Farbflächen eines Mantels und die Fragmente einer Mitra sowie eines Bischofsstabes zeigen an, dass es sich um einen kanonisierten Bischof handeln muss, eine genauere Bestimmung ist jedoch nicht möglich. Wie Marie-Gabrielle Caffin sehr treffend bemerkt, imitieren die gemalten Figuren Werke der Bildhauerei und erinnern sehr stark an Gewändestatuen.⁴⁰³ Insbesondere die beiden linken Fresken bilden dabei ein sehr schönes Ensemble mit dem architektonischen und figürlichen Schmuck der Innenfassade. „*Ainsi, il est possible d'imaginer un jeu entre les figures peintes imitant la sculpture et les statues placées au-dessus.*“⁴⁰⁴ Sollte es auf der rechten Seite des Portals parallel dazu ebenfalls zwei figürliche Darstellungen gegeben haben, so ist von diesen nichts erhalten.⁴⁰⁵

Für ihr Alter sehr gut erhalten ist dem gegenüber die Ausmalung der Krypta der Kathedrale. ABB. 132–137 In den Jochen des Umgangs und vor allem in der Scheitelkapelle, die der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht ist, finden sich noch Teile einer Bemalung aus romanischer Zeit, vermutlich vom Neubau der Kathedrale unter Bischof Hugues de

³⁹⁹ Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 465.

⁴⁰⁰ Die Wandmalereien der Andreas-Kapelle stammen aus dem 16. Jahrhundert, siehe GUYOT/WAHLEN 2001, S. 36. Kristina Krüger datiert die Kreuzigung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Darunter sind Reste einer anderen Malschicht zu erkennen, die vermutlich in der Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffen wurde. Zu den Malereien dieser und der anderen Kapellen der Kathedrale siehe Krüger in SAPIN 2011, S. 240ff.

⁴⁰¹ In der St. Georgs-Kapelle auf der Südseite ist heute die Orgel eingebaut, wodurch der gesamte Innenraum von der Konstruktion versperrt wird und die Wandmalereien völlig unzugänglich sind. Die nördliche Kapelle, die heute dem Hl. Sebastian geweiht ist, enthält Wandmalereien aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, welche die Bischöfe von Auxerre darstellen. Auch hier sind weite Teile der Fresken durch eine Holzvertäfelung verdeckt. Darüber hinaus existieren noch Fresken aus dem 17. Jahrhundert in der Josephs-Kapelle am nördlichen Seitenschiff, die neben dem Patron der Kapelle den Hl. Claudius von Condat und einen weiteren heiligen Bischof zeigen. Siehe GUYOT/WAHLEN 2001, S. 32 u. 34.

⁴⁰² Diese Malereien hat Marie-Gabrielle Caffin näher untersucht, ebenso wie alle anderen erhaltenen Wandmalereien der Kathedrale aus dem 13. und 14. Jahrhundert. In ihrem Artikel, veröffentlicht in SAPIN 2011, S. 453ff, beleuchtet sie die Funktion der Fresken im Zusammenspiel mit der Architektur, den anderen künstlerischen Medien und der liturgischen Nutzung der Kathedrale nach dem gotischen Neubau der Bischofskirche.

⁴⁰³ Vgl. Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 461.

⁴⁰⁴ Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 461. Die vier Skulpturen der Innenfassade existieren leider nicht mehr, ihre figürlich gestalteten Sockel sind aber erhalten.

⁴⁰⁵ Siehe dazu die sehr knappen Bemerkungen bei DESCHAMPS 1959, S. 58f.

Chalon.⁴⁰⁶ Besonders beachtenswert ist das Deckenfresko der Trinitätskapelle. Vor dem Hintergrund eines Gemmenkreuzes, das das gesamte Gewölbe überspannt, ist in der Mitte Christus auf einem Schimmel dargestellt. Zwischen den vier Kreuzesarmen erscheint je ein reitender Engel vor einem runden Medaillon. ABB. 133–135 Christus ist mit einem roten Gewand bekleidet, mit der linken Hand hält er die Zügel und mit seiner Rechten umfasst er einen Stab oder ein Zepter. Sein Haupt ist von einem Nimbus mit eingeschriebenem Kreuz umgeben. Die vier Engel, welche Christus begleiten, halten jeweils in der linken Hand die Zügel, die leere Rechte ist in einem Segensgestus dem Betrachter zugewandt. Thematisch wird hier – zum Teil sehr wortgetreu – eine Bibelstelle der Apokalypse ins Bild gesetzt:

*„Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe, ein weißes Pferd. Und der darauf saß, hieß: Treu und Wahrhaftig, und er richtet und kämpft mit Gerechtigkeit. [...] Und er war angetan mit einem Gewand, das mit Blut getränkt war, und sein Name ist: Das Wort Gottes. Und ihm folgte das Heer des Himmels auf weißen Pferden, angetan mit weißem, reinem Leinen. Und aus seinem Munde ging ein scharfes Schwert, daß er damit die Völker schlage; und er wird sie regieren mit eisernem Stabe; [...]“*⁴⁰⁷

Das Gemälde des reitenden Gottessohnes ist das einzige bekannte Fresko seiner Art und aus diesem Grund nicht nur von herausragendem Wert, sondern auch schwer zu interpretieren.⁴⁰⁸ Wegen seines singulären Charakters sind nur Vergleiche mit Darstellungen möglich, die in anderen Techniken ausgeführt wurden, vor allem mit Werken der Buchmalerei. Hier findet sich die beschriebene Szene gelegentlich in Apokalypsekomentaren, zumeist eingebunden in einen entsprechenden Zyklus von Illustrationen.⁴⁰⁹ Die alleinige Darstellung dieser einen Szene in der Krypta von Auxerre hat zu vielfältigen Spekulationen über ihre Bedeutung geführt.⁴¹⁰ Auch die Datierung des Gemäldes ist immer wieder diskutiert worden und es wurde beispielsweise von Otto Demus anhand der „*höchst sensitive[n] Dekoration mit ihrer zarten Linienführung*“ in der Mitte des 12. Jahrhunderts verortet.⁴¹¹ Dem entgegen legte Don Denny überzeugend dar, dass die Mehrzahl der Informationen für die Annahme spricht, dass die Ausmalung des Kapellen-

⁴⁰⁶ Zur allgemeinen Entwicklung der romanischen Wandmalerei siehe unter anderem: DEMUS/HIRMER 1992, BARRAL I ALTET 1983, S. 131ff und BARRAL I ALTET 1984, S. 159ff.

⁴⁰⁷ Offb 19,11–15. *„et vidi caelum apertum et ecce equus albus et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax vocatur et iustitia iudicat et pugnat; [...] et vestitus erat vestem aspersam sanguine et vocatur nomen eius Verbum Die; et exercitus qui sunt in caelo sequebantur eum in equis albis vestiti byssinum album mundum; et de ore ipsius procedit gladius acutus ut in ipso percutiat gentes et ipse reget eos in virga ferrea [...]“* Vulgata, Apoc. 19,11–15. Siehe zudem DENNY 1986, S. 197f.

⁴⁰⁸ Vgl. LOUIS 1952, S. 120.

⁴⁰⁹ In einem kurzen Aufsatz zu dem Fresko in Auxerre stellt Don DENNY 1986 die Unterschiede zu und Gemeinsamkeiten mit anderen Illustrationen der betreffenden Passage der Offenbarung klar heraus. Zudem führt er aus, dass sich die Komposition des Deckengemäldes am ehesten mit der von Buchdeckeln, die als Goldschmiedearbeiten ausgeführt wurden, vergleichen lässt. Das Gemmenkreuz hinter der Christusfigur des Gemäldes verleiht dieser These einiges Gewicht. Vgl. DENNY 1986, S. 198.

⁴¹⁰ Emile MALE 1905 A, Bd. I, Teil 2, S. 777 sieht in der Malerei einen Verweis auf die Apokalypse an sich, also auf das Weltgericht und das Anbrechen von Gottes Herrschaft auf Erden. Dem entgegen finden LOUIS 1952, S. 120ff; DESCHAMPS 1959, S. 56f und ROUMAILHAC/LABBÉ 1991, S. 187 in dem Fresko nur wenige Anhaltspunkte, die diese These belegen. Sie sehen darin eher eine Versinnbildlichung von Christus als den auferstandenen, triumphierenden – aber friedvollen – Weltenherrscher.

⁴¹¹ DEMUS/HIRMER 1992, S. 145.

gewölbes von Bischof Humbaud (1092–1114) um 1100 in Auftrag gegeben wurde.⁴¹² Die gewählte Thematik, die Christus als Heerführer der himmlischen Streitmächte zeigt, lässt sich gut mit den historisch zeitgleichen Ereignissen des ersten Kreuzzuges in Einklang bringen. In die Vorbereitungen zu diesem Kreuzzug war der Bischof von Auxerre als Begleiter Urbans II. involviert und unterstützte die Mobilisierung von Kreuzfahrern durch den Grafen von Nevers, Auxerre und Tonnerre im Jahre 1100 in seiner Diözese.⁴¹³ Darüber hinaus waren die unmittelbaren Nachfolger Humbauds auf dem Stuhl von Auxerre enge Vertraute des Hl. Bernhard von Clairvaux und den zisterziensischen Idealen einer asketischen, schmucklosen Sakralarchitektur zugeneigt. Hugues de Mâcon (1136–1151) und Alain d’Auxerre (1152–1167) waren bis zu ihrer Weihe zum Bischof von Auxerre selbst Äbte des Zisterzienserordens, der erstgenannte in Pontigny, Alain in Larrivour.⁴¹⁴ Dies spricht nicht gerade dafür, in einem von ihnen den Initiator des monumentalen Freskenprogramms der Krypta zu sehen.

Eine andere Deutung des Deckengemäldes, die sich durchaus mit der erstgenannten vereinbaren lässt, sieht in dem Werk ein Resultat zweier gegenläufiger Entwicklungen, die im Mittelalter zeitgleich stattgefunden haben. Zum einen vollzog sich eine zunehmende Sakralisierung der Kaiserwürde. Die Kaiser wurden von der Kirche, traditionell vom Papst, gekrönt und deshalb von vielen als Teilhaber an der göttlichen Macht und Würde verehrt. Dies fand seinen Ausdruck in verschiedenen Bildern der Herrscher – bei Buchillustrationen oder bei Fresken – in denen Symbole, die der Darstellung Gottes vorbehalten waren, auch für den Kaiser verwendet wurden.⁴¹⁵ Solche Symbole sind zum Beispiel der Baldachin, welcher als Ziborium in der christlichen Ikonographie auftritt und die Mandorla.⁴¹⁶ Zum anderen übernahm das Christentum für die Verbildlichung Gottes mehr und mehr Formeln, die der Glorifizierung der weltlichen Machthaber, insbesondere der römischen Imperatoren, entstammten. In diesem Sinne ist möglicherweise auch das Fresko in Auxerre zu verstehen, denn Christus erscheint hier in der Pose des siegreichen, nach Rom einreitenden Imperators.⁴¹⁷ In einer weiteren Lesart kann das Gemälde als eine

⁴¹² Diese Zuschreibung wird auch durch die Biographie des Bischofs in der *Gesta* gestützt, die berichtet, dass Humbaud Bilder für die Trinitätskapelle der Krypta in Auftrag gegeben hat. Siehe DURU 1850–63, Bd. I, S. 404.

⁴¹³ Vgl. die sehr einleuchtenden und mit weiteren Argumenten vorgetragenen Ausführungen von DENNY 1986, S. 200f.

⁴¹⁴ Zu den drei zeitlich in Frage kommenden Nachfolgern von Bischof Humbaud siehe auch die Angaben der *Gesta* in DURU 1850–63, Bd. I, S. 410ff, die Anmerkung 40, S. 23 und DENNY 1986, S. 199f. In der Chronik der Bischöfe von Auxerre finden sich keine Berichte, die zum Ausdruck bringen, dass sich die drei Bischöfe in irgendeiner Weise um die Ausschmückung der Krypta oder der Kathedrale bemüht hätten.

⁴¹⁵ Zu diesen Entwicklungen siehe auch HRR 2006, *Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Bd. II, S. 47ff. Die Frage nach der Vormachtstellung des Herrschers, beziehungsweise nach den ihm von Gott verliehenen Befugnissen, gipfelte im Heiligen Römischen Reich in einem Konflikt zwischen Kaiser und Papst, der insbesondere zur Zeit Kaiser Heinrichs IV. und Papst Gregors VII. im Rahmen des Investiturstreites offen ausbrach. Siehe hierzu den sehr umfassenden Ausstellungskatalog CANOSSA 2006. Eine Biographie von Heinrich IV. findet sich bei SCHNEIDMÜLLER/WEINFURTER 2004, S. 154ff und bei ALTHOFF 2008.

⁴¹⁶ Beispiele für eine extreme Ausweitung dieser Symbolübertragung im späten Mittelalter, die in der Gleichsetzung von weltlichen Fürsten mit Christus gipfelte, liefert HUIZINGA 1952, S. 165f. In seinem Bericht über den Einzug Kaiser Friedrich III. mit seinem Sohn Maximilian und Philipp I. dem Schönen in Brüssel, setzt der Chronist Molinet diese drei mit der Dreieinigkeit gleich. Vgl. HUIZINGA 1952, S. 166.

⁴¹⁷ Zu diesen Ausführungen vgl. ROUMAILHAC/LABBÉ 1991, S. 183ff. Eine in sich schlüssige Deutung in dieser Weise hat bereits LOUIS 1952, S. 120ff vorgelegt, unter Verweis auf die Forschungen von André GRABAR 1936, S. 234ff zu den Entsprechungen zwischen den Darstellungen von feierlichen römischen Kaisereinzügen und triumphalen Einzügen Christi nach Jerusalem. Überlegungen, die in die gleiche

Versinnbildlichung der Herrschaft Gottes, also eine Illustration von «Christus-König» angesehen werden. Der triumphale Einritt Christi in sein Reich ist zudem ein starkes Adventus-Symbol, also eine Erinnerung an die baldige Wiederkehr Gottes, womit theologisch der Bogen zur Apokalypse geschlagen wäre.⁴¹⁸ Entsprechend der im hohen Mittelalter geläufigen, mehrfachen Kodierung von Quellen mit verschiedenen Sinnebenen darf man annehmen, dass durch das Fresko mehrere Auslegungen angestoßen werden sollten, die einerseits nebeneinander bestehen und sich andererseits vielfältig durchdringen.

Die Apsiskalotte der Kapelle zeigt in der Manier des 13. Jahrhunderts eine Darstellung der Majestas Domini.⁴¹⁹ ABB. 132 Gott sitzt auf einem Thron, die Hand zum Segen erhoben, umgeben von einer Mandorla und den Symbolen der vier Evangelisten. Alle Fresken der Krypta wurden beim Neubau der Kathedrale im 13. Jahrhundert überarbeitet, wobei man einzelne Partien der Figuren leicht veränderte. Erkenntnisse hierzu brachten Röntgenuntersuchungen und Farbschollenanalysen, welche im Rahmen einer großangelegten Untersuchung in Saint-Étienne und in Saint-Germain in Auxerre durchgeführt wurden. Die Ergebnisse dieser Forschungen hat Christian Sapin ausführlich vorgestellt.⁴²⁰

5.3 Die Glasmalereien der Kathedrale

„Stained glass windows are both beautiful and informative. They convey commitment to an aesthetic and an explicit statement of the political and religious tenets of their time period. As we look back at the history of stained glass, both its beauty and its social importance resonate through the choice of image and placement within the building.“⁴²¹

Eines der wesentlichen stilistischen Merkmale der Architektur des späten 12. und des 13. Jahrhunderts ist die schrittweise Vergrößerung der Fensterflächen in den Bauwerken, insbesondere in denen mit sakraler Bestimmung und damit verbunden eine stetige Verringerung der Wandflächen. Diese Entwicklung wurde so weit getrieben, dass Bauten wie die Kapelle von Saint-Germain-en-Laye, Saint-Martin-aux-Bois, die Sainte-Chapelle in Paris oder der Neubau des Langhauses der Abteikirche von Saint-Denis fast nur noch aus einer steinernen Skelettkonstruktion zu bestehen scheinen, deren Wände aus Maßwerk und Glas gebildet werden. Die beachtliche Erweiterung der Fensteröffnungen führte zu einer enormen Vergrößerung der für die Bleiglasfenster zur Verfügung stehenden Fläche, eine Chance und zugleich eine gigantische Aufgabe für die Glasmaler des 13. und 14. Jahrhunderts. Wie viele der großen und repräsentativen Kirchen dieser Zeit, wurde auch Saint-Étienne in Auxerre mit einem umfangreichen Zyklus von bemalten Fenstern ausgestattet, die in der Mehrzahl bildliche Darstellungen beinhalten. Bezogen auf die Region Burgund ist diese Kathedrale sogar unter allen

Richtung gehen, deutet auch Otto DEMUS/HIRMER 1992, S. 145f an, wobei er den Bezug zum Text der Apokalypse nicht ablehnt.

⁴¹⁸ René LOUIS 1952, S. 122 sieht in dem Bild des Einritts auch ein Symbol der Epiphanie Christi.

⁴¹⁹ Zu dem Fresko der Majestas Domini, seiner Restaurierungsgeschichte und Ikonographie, siehe Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 453ff sowie Emmanuelle Cadet und Juliette Rollier-Hanselmann in SAPIN 1999, S. 226ff.

⁴²⁰ Siehe die Forschungsergebnisse in SAPIN 1999.

⁴²¹ RAGUIN 2003, S. 30.

Bauwerken am reichsten mit Glasmalereien aus dem 13. Jahrhundert versehen.⁴²² Die in der Technik der Bleiverglasung erstellten Fenster bestehen aus farbigen oder nahezu farblosen, monochrom bemalten Glasscheiben, die mit Hilfe von Bleiruten zusammengefügt und zu Bildern arrangiert wurden. Diese Art der Verglasung, die im Mittelalter einen bis zu diesem Zeitraum nicht dagewesenen entwicklungstechnischen und künstlerischen Aufschwung erlebte, gehörte zu den wertvollsten Ausstattungsstücken eines mittelalterlichen Sakralbaus.⁴²³ Vor allem die Bischofskirchen sowie die großen Abteikirchen der Cluniazenser oder Benediktiner, später auch die der Bettelorden und die städtischen Pfarrkirchen, wurden häufig mit aufwendigen Bildprogrammen in Form von bemalten Buntglasfenstern versehen. Selbst die enormen Kosten, die mit ihrer Herstellung verbunden waren – die Rohstoffe für die Gläser und die Einfassungen waren sehr teuer, zudem wurden die Glasmaler als gefragte Spezialisten in der Regel sehr gut bezahlt – taten der Popularität dieser Kunst keinen Abbruch.⁴²⁴ In der Tat kann man davon ausgehen, dass die Mehrheit der Sakralbauten sowie ein Großteil der profanen Anlagen zumindest in einigen Bereichen farbige und bemalte Verglasungen besaßen.

*„Jean Lafond, one of the earliest and most courageous champions of Parisian glass painting, has estimated that close to sixty buildings, churches and chapels were built and glazed between 1150 and 1250 in the city of Paris.“*⁴²⁵

Die Glasfenster waren zwar nicht die einzigen farbigen Bildwerke in den Gotteshäusern, es gab in Bezug auf ihre Wirkung und sakrale Bedeutung unter den anderen architekturgebundenen Arbeiten jedoch nichts, was mit ihnen vergleichbar gewesen wäre. Noch heute besitzen die Fenster eine herausragende ästhetische Erscheinung – die mehr als alles andere die Blicke auf sich zu ziehen vermag – und zudem eine besondere theologische Ausdruckskraft. Die Glasmalereien erzählten zumeist Geschichten der Bibel oder Episoden aus den Viten der Heiligen und sollten den Gläubigen die Größe und das Wirken Gottes vor Augen führen. Darüber hinaus waren sie über die gelegentliche Darstellung von Stiftern oder von deren Wappen Teil der memorialen Praxis in der Gesellschaft des Mittelalters. Die Bilderzählungen der Fenster sollten die Gläubigen belehren und nicht zuletzt auch beeindrucken.⁴²⁶ Da sie vom Licht, welches als von Gott

⁴²² Vgl. GRODECKI/BRISAC 1984, S. 117.

⁴²³ Siehe dazu auch VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 430f.

⁴²⁴ VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 430 ist der Ansicht, dass die mitunter geringe Qualität einiger Ensembles von Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch auf die enorme Menge an Fenstern zurückzuführen ist, die in dieser Zeit von einer sicherlich begrenzten Zahl an Fachwerkstätten hergestellt werden musste.

⁴²⁵ RAGUIN 1974 A, S. 27. Auch Marcel Aubert vertrat im gleichen Jahr in seinem Überblickswerk *Le vitrail en France*, diese These: *„Le goût pour le vitrail ne se démentit guère du XIII^e siècle; chaque église, chaque abbaye, chaque palais, chaque château en possédait. Il existait encore en 1754, dans le seul diocèse de Paris, plus de quarante églises où se voyaient des vitraux du XIII^e siècle.“* AUBERT 1946, S. 5. Trotz aller Emphase und der damit möglicherweise einhergehenden Übertreibung, was die Verbreitung der vitraux anbelangt, ist die angegebene Zahl doch bemerkenswert und verdeutlicht noch einmal die Beliebtheit von bildlich gestalteten Glasfenstern im hohen Mittelalter.

⁴²⁶ Als Beispiel für die belehrende Funktion der Glasmalereien kann hier KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 113 in Bezug auf die Fenster der Kathedrale von Chartres zitiert werden: *„Heute ist man sich in der Forschung einig, dass die erzählerischen Zyklen des Erdgeschosses in erster Linie an Laien gerichtet waren (Colette Manhes-Deremble, Wolfgang Kemp, Madeline Caviness). Sie sollten durch die Bilder im Glauben unterrichtet, ermahnt und zur Nachahmung des Guten aufgefordert werden.“* Auch wenn es mir in Bezug auf einige Bilderzyklen in Auxerre – und gleiches trifft auch für die Kathedralen von Laon, Chartres und für die Bischofskirchen anderer Städte zu – zweifelhaft erscheint, ob die Laien einer städtischen oder gar

kommend beziehungsweise als göttlich angesehen wurde, durchdrungen und zum Leuchten gebracht wurden, verstärkte sich ihre Aussagekraft noch.⁴²⁷ Allerdings hält die Annahme, die Fenster stellten eine Art «Biblia pauperum» dar, einer Überprüfung nicht stand. Viele der Bildfelder sind durch ihre hohe Anbringung und ihren Detailreichtum ohne Fernglas schlichtweg nicht lesbar, selbst wenn man bedenkt, dass die Glasmalereien im 13. Jahrhundert noch in einem weit besseren Zustand waren als heute.

*„Comme pour les sculptures des grandes cathédrales, à Reims par exemple, placées trop haute ou trop difficiles dans leur interprétation précise, le peuple du Moyen Age, comme nous-mêmes, subissait plutôt la force expressive des ensembles qu'il n'en analysait les particularités.“*⁴²⁸

Bedauerlicherweise sind viele dieser Fenster im Laufe der Jahrhunderte durch Kriege, die Reformation und die Revolution sowie aufgrund von Materialverschleiß, übertriebenen Restaurierungen oder geänderten stilistischen Vorlieben zerstört worden. An einigen Orten haben sich aber trotz aller Widrigkeiten umfangreiche Bilderzyklen erhalten. Manche Kirchen, so die Kathedrale von Chartres und die Sainte-Chapelle in Paris, sind

ländlichen Bevölkerung die zum Teil subtilen theologischen Inhalte der Glasmalereien deuten konnten, ist die genannte Grundintention sicherlich eines der Motive für die Anfertigung der Fensterzyklen. Meiner Überzeugung nach haben die Kleriker aktiv dazu beigetragen, dass den Laien die Geschichten der Fenster begreifbar wurden, sei es durch Verweise in Predigten oder durch andere mündlichen Formen der Vermittlung. Dies bedeutet nicht, dass den Laien gezielt wie bei einer Führung einzelne Bildfenster erklärt wurden. Wie auch GRODECKI/BRISAC 1984, S. 24 halte ich dies für sehr unwahrscheinlich und nur für den Einzelfall vorstellbar.

⁴²⁷ Zur Bedeutung des Lichtes in den christlichen Glaubensvorstellungen siehe unter anderem Joh 8,12. Eine Vorstellung von der spirituellen Bedeutung der bemalten Fenster im Mittelalter vermittelt die Beschreibung der Chorumgangsfenster von Saint-Denis durch den Auftraggeber des Zyklus, Abt Suger. Er spricht von dem geistigen Aufstieg vom Materiellen zum Immateriellen, das heißt zum Göttlichen, der durch die meditative Betrachtung der Bildfenster und auch der reich gestalteten Portale der Kirche möglich werden soll. Vgl. SUGER/PANOFKY 1979, S. 46ff. Die Weiheinschrift der Türen macht dies deutlich: *„Portarum quisquis attollere queris honorem, / Aurum nec sumptus operis minare laborem. / Nobile claret opus, sed opus, quod nobile claret, / Carificet mentes, ut eant per lumina uera / Ad uerum lumen, ubi Christus ianua uera. / Quale sit intus, in his determinat aurea porta. / Mens hebes ad uerum per materialia surgit / Et demersa prius hac uisa luce resurgit.“* SPEER/BINDING 2005, S. 324f. Die Übersetzung an gleicher Stelle lautet: *„Wer du auch bist, der du die Herrlichkeit dieser Türen rühmen willst: bewundere das Gold – nicht die Kosten! – <und> die Leistung dieses Werkes! / Edel erstrahlt das Werk, doch das Werk, das da edel erstrahlt, / soll die Herzen erhellen, so daß sie durch wahre Lichter / zu dem wahren Licht gelangen, wo Christus die wahre Tür ist. / Welcher Art dieses <wahre Licht> innen ist, das gibt die goldene Tür hiermit an. / Der schwerfällige Geist erhebt sich mit Hilfe des Materiellen zum Wahren, / und obwohl er zuvor niedergesunken war, erhebt er neu, wenn er dieses Licht erblickt hat.“* Françoise PERROT 1986, S. 39 fasst die zentrale theologische Positionen des hohen Mittelalters zu dieser Frage zusammen: *„En effet, la lumière est un des thèmes majeurs de la pensée des 12^e–13^e siècles, qui repose sur le principe suivant: Dieu est lumière et chaque créature participe, à des degrés divers, de cette lumière. Cette idée néo-platonicienne est au centre de la réflexion de Robert Grosseteste (v. 1165–1253), de Roger Bacon (qui enseigne à Paris entre 1241 et 1247, c'est-à-dire pendant la construction de la Sainte-Chapelle) et surtout de saint Bonaventure (1221–1274) qui défend l'illumination de l'âme par les Idées divines.“* Siehe dazu auch PRACHE 1986, S. 28f. Zu den großen Theologen und Philosophen des 12. und 13. Jahrhunderts, die sich intensiv mit der Metaphysik des Lichtes auseinandergesetzt haben – allen voran die genannten Robert Grosseteste, Roger Bacon und der Hl. Bonaventura – siehe auch die Ausführungen von BOUGEROL 1970, S. 93ff.

⁴²⁸ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 24. Zu der Lesbarkeit der Zyklen und zu ihrer spirituellen Bedeutung siehe auch in dem gleichen Werk S. 22ff.

nicht zuletzt wegen ihrer Glasfenster weltberühmt, andere Gotteshäuser mit ähnlich gut erhaltener Verglasung, wie die Kathedrale von Bourges, sind weniger bekannt.⁴²⁹

Auch in Saint-Étienne in Auxerre hat sich ein beachtlicher Teil der Verglasung aus der Erbauungszeit erhalten. Insbesondere der Chor besitzt noch viele der Glasmalereien, die im 13. Jahrhundert zu seiner Ausschmückung in den Fensteröffnungen platziert wurden. Damit gehört diese Kathedrale zu den wenigen Sakralbauten, in welchen man noch einen guten Eindruck von der ursprünglichen Lichtwirkung bekommen kann, die früher in vielen größeren gotischen Kirchen vorherrschend war. Leider erhielten die Gläser, die von ihrem kunsthistorischen Wert her nicht hoch genug eingeschätzt werden können, lange Zeit wenig Beachtung in der Fachwelt.⁴³⁰ Neuere Studien, zu denen auch diese Arbeit einen Beitrag leisten möchte, haben das Ziel, diesen Mangel zu beheben. Die in Saint-Étienne erhaltenen Glasmalereien aus neun Jahrhunderten sollen im Folgenden kurz benannt und beschrieben werden. Um die große Zahl an Malereien für den Überblick zu bündeln, sind die Fenster in Gruppen entsprechend ihrer Entstehungszeiträume zusammengefasst. Da das anschließende sechste Kapitel der vertiefenden Analyse der Legendenfenster des Chorumgangs der Kathedrale gewidmet ist, erfolgen an dieser Stelle keine Ausführungen zu der Verglasung dieses Bauteils. Dem entgegen werden die Fenster des Hochchores, des Langhauses und des Querhauses kurz vorgestellt, ohne im weiteren Verlauf der Arbeit genauer analysiert zu werden. Diese Bereiche werden derzeit von anderen Kunsthistorikern eingehend untersucht.

Bei der Beschreibung der Fenster der Kathedrale gilt es zunächst einmal einer weit verbreiteten Fehleinschätzung entgegen zu treten. Häufig begegnet man der Annahme, dass die Verglasungen des 13. Jahrhunderts generell in kräftigen Farben und sehr kleinteilig gestaltet waren, so wie beispielsweise die Scheiben der Kathedrale von Chartres oder die der Oberkirche der Sainte-Chapelle in Paris. Fenster mit nur wenigen farbigen Glasflächen und überwiegender Grisaillemalerei werden deshalb oft für deutlich jünger gehalten. Diese Differenzierung entspricht jedoch nicht den Tatsachen, denn beide Arten der Gestaltung sind spätestens ab der Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich nachweisbar und jede von ihnen zeichnet sich durch bestimmte Eigenschaften aus. So sind die farbigen Gläser von ihrem Material her kostbarer und in ihrer Herstellung aufwendiger als die Grisailen, sie lassen aber deutlich weniger Licht in den Raum. Die Entscheidung für die eine oder die andere Art von Fenstern hing also nicht nur von den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln ab, sondern war auch eine Frage der ästhetischen Präferenzen und des architektonischen Gesamtkonzeptes, in welches die

⁴²⁹ Die Pariser Sainte-Chapelle wird bei der Betrachtung und Analyse der Glasfenster des Chorumgangs noch einige Male als Referenzobjekt dienen, insbesondere bei der stilistischen Einordnung der Glasmalereien von Auxerre. Während die Glasmalereien der königlichen Kapelle weithin bekannt sind, wird oft übersehen, dass sie auch als Bautypus eine besondere Rolle gespielt hat. Die Pariser Sainte-Chapelle, eine Stiftung Ludwigs des Heiligen, hat eine Nachfolge in anderen königlichen Palastkapellen sowie in Stiftungen der Nachfahren und Verwandten Ludwigs IX. gefunden. Dabei ist allen diesen Kapellen nicht nur die Bauart, sondern auch die Funktion gemein. Sie enthielten Passionsreliquien (Dornen der Dornenkrone, Splitter vom Kreuz Christi) und dienten der Vergegenwärtigung und Festigung des heiligen Königreichs Frankreich sowie der Dynastie der Kapetinger. Neben Paris gab es unter anderem in Bourbon-l'Archambault, Vincennes und Bourges eine Sainte-Chapelle. Zu diesem Thema siehe die Einführungen von BILLOT 1998; CARRÉ (HRSG.) 1999 und GRODECKI 1975. Zur Architektur siehe auch KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 399ff u. die Abb. S. 531.

⁴³⁰ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 318.

Glasmalereien eingebunden werden sollten.⁴³¹ Wie man in Notre-Dame in Chartres sehr gut feststellen kann, tauchen die überwiegend tiefblauen und roten Gläser der Fenster die Kathedrale in ein «mystisches», vielfarbiges Licht, welches auf den Steinflächen der Pfeiler und Wände in all seinen Variationen sichtbar wird. Der Raum bleibt dabei recht dunkel und die Architektur tritt ein Stück weit hinter die Wirkung der Glasmalereien zurück. In Auxerre jedoch war es sicher ein Anliegen des Meisters sowie der Bauherren, die besondere Eleganz und Kühnheit der Architektur hervorzuheben. Es war nur folgerichtig, dass man hier für die Ausstattung des Hochchores in einem gewissen Umfang auch Grisailleglas verwendete, das eine bessere Ausleuchtung des Raumes ermöglichte, als die gefärbten Gläser.⁴³²

Ein anderer inhaltlicher Aspekt, der mit den Grisaillemalereien verbunden sein kann, wird in der Architektur der Zisterzienser deutlich. Zu den Grundidealen des Ordens gehören die Demut und der Verzicht auf nicht notwendige Güter, das heißt auf Luxus jeder Art. Dieses Ideal haben der Hl. Bernhard von Clairvaux und andere große Äbte des Zisterzienserordens auch bei der Errichtung und der Ausgestaltung von neuen Klosteranlagen verfolgt. So schrieb Bernhard vor diesem Hintergrund seine *Apologie*, in welcher er unter anderem für einen strikten Verzicht auf Bildwerke – ausgenommen einer Darstellung von Christus am Kreuz oder der Heiligen Jungfrau – und überbordenden ornamentalen Schmuck in den Klosterkirchen eintrat, was auch für die Verglasungen der Gotteshäuser gelten sollte.⁴³³ So entwickelte sich die Kunst der rein ornamentalen Glasfenster, vor allem auch die der Grisailen, besonders in der Klosterarchitektur des

⁴³¹ Es ist zweifellos richtig, wenn VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 435 schreibt, dass die Grisaillegläser verglichen mit den Farbgläsern nur einen geringen Teil der Herstellungskosten verursachten. Im Gegensatz zu MÅLE/HASELOFF U.A. 1906, S. 385, die diese ökonomischen Vorteile als ausschlaggebend für die Verbreitung von Grisailen ansahen, geht die neuere Forschung mehrheitlich davon aus, dass dies nicht der entscheidende Grund für ihre wachsende Popularität seit der Mitte des 13. Jahrhunderts war. In der jüngeren Literatur zu entsprechenden Fensterzyklen werden zunehmend auch die ästhetischen und symbolischen Aspekte dieser Art der Verglasung in die Überlegungen einbezogen, was vielfach zu einer Neubewertung der Ensembles – so zum Beispiel bei der Obergadenverglasung von Saint-Étienne in Bourges – geführt hat.

⁴³² Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 318, siehe auch Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 477 u. 482. Allerdings ist der Anteil an farblosen Glasstücken nicht so groß, wie man aufgrund der Leuchtkraft der Fenster annehmen könnte. Darauf weist auch Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 484ff hin. Zudem sind die betreffenden Glasstücke mit schraffierten Ornamenten bemalt, welche die transluzide Fläche der Scheiben einschränken. VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 378ff erläutert sehr ausführlich, wie die Glasmaler auf diese Weise die Leuchtkraft der unterschiedlichen Gläser einander angleichen, so dass ein harmonischer Gesamteindruck entstand. Zu den Fenstern des Obergadens der Kathedrale von Auxerre siehe VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 434ff u. 447.

⁴³³ Zu der Spiritualität der Zisterzienser und der darauf begründeten Anlage, Gestaltung und Nutzung ihrer Klöster sowie der Organisation des täglichen Lebens innerhalb des Konventes, siehe die sehr gute Darstellung von Terryl KINDER 1997. In seiner *Apologie*, die etwa um 1120 verbreitet wurde, bringt der Hl. Bernhard von Clairvaux zum Ausdruck, dass sich der Mensch von den Bildern und dem Zierrat zu leicht von der inneren Sammlung abbringen ließe. Er solle nicht die Betrachtung des „*imago Dei*“ vernachlässigen und sich in den „*imagines mundi*“ verlieren. Andere Theologen der Zisterzienser, wie Aelred de Rievaulx und Idung von Prüfening haben diese Auffassung aufgegriffen und Letzterer verweist dabei auf die „*Absage an die Welt*“ in 1 Joh 2,16: „*Denn alles, was in der Welt ist, des Fleisches Lust und der Augen Lust und hoffärtiges Leben, ist nicht vom Vater, sondern von der Welt.*“ „*quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum est et superbia vitae quae non est ex Patre sed ex mundo est*“ Vulgata, 1. Joh. 2,16. Vgl. KINDER 1997, S.10ff. Siehe dazu auch SCHULZ 2010, S. 110ff. Zu der Architektur der Zisterzienser finden sich ebenfalls ausführliche Darstellungen bei KINDER 1997, die Klosterkirchen werden insbesondere im 6. Kapitel, S. 139ff behandelt. Sehr schöne Aufnahmen erhaltener Anlagen kann man in VON LINDEN 2004 studieren.

Zisterzienserordens.⁴³⁴ Seit etwa 1260 verbreiteten sich in Frankreich sehr rasch Fenster mit einer kombinierten Verglasung, die Figuren, einzelne dekorative Elemente oder Bordüren aus Buntglas mit Grisaillegründen vereinte.⁴³⁵ Für diese Art der Glaskunst können die Obergadenfenster des Chores von Saint-Étienne als recht frühe Beispiele dienen, ebenso die beiden Stifterfenster in der Axialkapelle des Chorumgangs.⁴³⁶ ABB. 144–147, 171 u. 172 Dabei liegt der Schluss nahe, dass die Entscheidung für eine anteilige Verwendung von Grisaillegläsern in Auxerre aus ästhetischen Erwägungen getroffen worden ist und nicht aus Kostengründen oder aufgrund eines monastisch inspirierten Ideals. Dies wird mit Blick auf den Chorumgang deutlich, in welchem eine große Zahl von Buntglasfenstern zu sehen ist, die in ihrer intensiven Farbigkeit mit den Chartreser Fenstern des 13. Jahrhunderts vergleichbar sind. Der Baumeister und die Auftraggeber beabsichtigten offenbar, mit den unterschiedlich verglasten Bereichen die Helligkeit in der Kirche hierarchisch zu staffeln und steigerten deshalb die Lichtdurchlässigkeit der Fenster von unten nach oben. Ein gutes Vergleichsbeispiel für eine derartige Inszenierung der Lichtquellen liefert die Kathedrale Saint-Étienne in Bourges. Auch sie besitzt in ihrem Chorumgang ausschließlich polychrome Glasfenster, jedes in einem etwas anderen Grundton, während in den oberen Chorpartien eine größere Menge an farblosen Gläsern für die Figurenhintergründe und die Ornamentik Verwendung fand.⁴³⁷ Alle genannten

⁴³⁴ Ein schönes Beispiel bieten die erhaltenen Fenster der ehemaligen Zisterzienserabtei Aubazine, siehe CVMA FR. RES. IX 2011, S. 234ff. Die Fragen zur Entstehung und Entwicklung der Grisaillefenster sollen hier nicht im Einzelnen diskutiert werden, da sie für den Chorumgang der Kathedrale von Auxerre nur eine geringe Rolle spielen. In den Fenstern des Hochchores allerdings bilden die Grisailen große Teile der Verglasung. Einige Ausführungen zu diesen «farblosen» Gläsern finden sich bei GRODECKI 1977, S. 20f und GRODECKI/BRISAC 1984, S. 149ff. MERSON 1895, S. 77ff bildet in Stichen eine Reihe von Grisailornamenten aus unterschiedlichen Kirchen ab, ebenso VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 448ff. Die oben bereits erwähnte Augustinerabteikirche in Saint-Martin-aux-Bois, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts herum erbaut wurde, besitzt beispielsweise eine durchgängige Grisailleverglasung im Chor, mit nur sehr wenigen farblichen Gläsern als Akzentuierungen. Zu den Fenstern dieser Abteikirche siehe GRODECKI/BRISAC 1984, S. 153ff. Von den Zisterzienserfenstern dieser Art hat sich leider wenig erhalten, einiges ist aber noch in den Abteikirchen von Pontigny, Obazine und anderen vorhanden. Im Heiligen Römischen Reich hatte sich in der Spätromanik eine besondere Form der Grisaillefenster herausgebildet, die aufgrund ihrer ornamentalen Muster als «Teppichfenster» bezeichnet werden.

⁴³⁵ Zu der Entwicklung dieser Fenster siehe auch PERROT 1986, insb. S. 40f und Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 482ff. Berühmte Beispiele für die Verwendung von farbigen Gläsern auf Grisaillegründen stellen die Glasmalereien der Stiftskirche Saint-Urbain in Troyes dar. Die Fenster dieser Kirche werden bei GRODECKI 1957 beschrieben und analysiert. Diese Art der Verglasung hat aber ältere Wurzeln, wie schon die Seitenfenster der Scheitelkapelle und die Obergadenfenster in Auxerre belegen können. Zur kunsthistorischen Verortung der kombinierten Grisaille- und Buntglasfenster von Saint-Étienne, vor allem in Bezug auf die Entstehung der «Band Windows», siehe LILICH 1970, S. 26ff. Zu den ab der Mitte des 13. Jahrhunderts einsetzenden Entwicklungen in der Architektur und der Glasmalerei, die zu einer erneuerten Popularität der kombinierten Grisaille/Buntglas-Fenster führten, siehe PERROT 1986 und GRODECKI/BRISAC 1984, S. 17ff. In dem gleichen Werk ist dem „*Succès des verrières mixtes après 1260*“ ein eigenes Kapitel gewidmet, siehe S. 152ff.

⁴³⁶ Siehe RAGUIN 1982, S. 63 u. 58ff. Darüber hinaus besitzt die Kapelle auch ein Fenster, das vollständig als Grisaille gearbeitet ist und von VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 448f als besonders gelungener Entwurf herausgestellt wird.

⁴³⁷ In Saint-Étienne in Bourges finden sich in den westlichen Teilen des Langhauses, bis hin zu der Grenze zwischen den beiden Bauabschnitten der Kathedrale, sogar überwiegend Grisaillegläser in den Fenstern des inneren Seitenschiffs und des Obergadens, lediglich die Bordüren sind aus gefärbtem Glas. Figürliche Szenen finden sich nur in den Rosetten der Gruppenfenster und vereinzelt in einigen wenigen Lanzetten. Die Reduzierung der Farbigkeit und vor allem der Menge an bildlichen Darstellungen korrespondierte vermutlich mit der unterschiedlichen Funktion der Raunteile. Der von den Klerikern genutzte Chor und die Bereiche des Langhauses bis hin zum Lettner waren mit figürlichen Glasmalereien versehen, das

Fenster stammen etwa aus demselben Zeitraum, vom Ende des ersten Viertels bis kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Die ältesten Glasfenster der Kathedrale befinden sich heute im Chor von Saint-Étienne, in den beiden westlichsten Öffnungen des Obergadens.⁴³⁸ ABB. 147 Es handelt sich hierbei um spätromanische Scheiben, welche die Hl. Camilla und eine nicht sicher identifizierte Märtyrerin zeigen.⁴³⁹ Die betreffenden Teile der Fenster, vor allem die Figuren selbst, wurden vermutlich von der romanischen Kathedrale in den gotischen Neubau übertragen und dort an den zukünftigen Versatzort angepasst.⁴⁴⁰ Des Weiteren nimmt man an, dass die Verglasungen des gotischen Chores, vor allem die Fenster der unteren Ebene, während des Episkopates von Henri de Villeneuve (1220–1234) entstanden sind. Die Glasmalereien der oberen Chorpartien wurden aber sicher erst nach seinem Tod fertig gestellt, etwa gegen 1250.⁴⁴¹ Danach folgten die Fenster der anderen Bauteile der Kathedrale, immer so weit, wie die Baufortschritte eine Verglasung möglich machten. Um etwa 1400 vollendeten die Bauleute den südlichen Arm des Querhauses und parallel dazu gingen die Arbeiten am Langhaus voran. So finden sich Glasmalereien aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in den östlichen Obergadenfenstern des südlichen Querhauses und Fragmente aus der gleichen Zeit in drei Kapellen des Langhauses. Auch das Maßwerk der oberen Zonen des Langhauses entspricht dem Formenvokabular der Erbauungszeit, mit Ausnahme des bereits besprochenen Flamboyantfensters. Die noch erhaltenen Teile der Verglasung des Langhauses sind aber später entstanden. In den westlichen Fenstern des Obergadens sind Scheiben aus dem ersten Viertel des

restliche Langhaus mit den schlichteren Grisaillefenstern war der Raum, zu welchem die Laien Zutritt hatten. Vgl. BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 344ff.

⁴³⁸ Bei allen Beschreibungen und Analysen werden die Fenster entsprechend der vom *Corpus Vitrearum Medii Aevi* verwendeten Systematik nummeriert. ABB. 3 In der untersten Ebene erhält das Achsfenster der Scheitelkapelle die Nummer 0, die Glasmalereien der Nordseite von Osten nach Westen die ungeraden, die der Südseite die geraden Zahlen. Die Öffnungen des nächsthöheren Geschosses, in Auxerre ist dies der Obergaden, werden in der gleichen Weise gekennzeichnet, ausgehend von der Nummer 100 für das Scheitelfenster des Chores. Weisen die Bauwerke mehr als zwei verglaste Ebenen auf, beispielsweise zusätzlich ein durchlichtetes Triforium wie Notre-Dame in Amiens, so erhalten sie aufeinanderfolgende Nummerierungen, jeweils beginnend mit dem Scheitelfenster, das mit der entsprechenden Vielfachen der 100 gekennzeichnet wird. Innerhalb der einzelnen Glasfenster werden die Register von unten nach oben mit arabischen Zahlen versehen, die Bildfelder eines Registers erhalten Buchstaben, welche von links nach rechts zu vergeben sind. Diese Kennzeichnungen ermöglichen eine genaue Lokalisierung einzelner Fenster und Szenen. Sie werden im weiteren Text durchgehend verwendet, auch für die Beschreibung der Glasmalereien anderer Kirchen.

⁴³⁹ Siehe auch RAGUIN 1982, S. 26 und Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 494f. Die Hl. Camilla soll eine Schülerin des Hl. Germanus gewesen sein und den Leichnam des Heiligen bei seiner Rückführung aus Ravenna begleitet haben. Sie wurde für ihre Tugendhaftigkeit verehrt und zur Schutzheiligen der Diözese erwählt. Siehe WAHLEN [2004] A, S. 22f. Eine weitere Schülerin des verehrten Bischofs, die Hl. Magnence, könnte nach dem Vorschlag von Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 494 in dem zweiten Fenster zu sehen sein. Der starke lokale Bezug dieser Heiligen könnte erklären, warum man die Glasscheiben aus dem Vorgängerbau rettete und trotz ihres nicht mehr zeitgemäßen Stils in der neuen Kathedrale verwendete. Vielleicht war das Fenster der Hl. Camilla in der romanischen Kathedrale Ziel besonderer Verehrung gewesen.

⁴⁴⁰ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 111 u. 123. Die Obergadenfenster 113 (r. Lanz.) und 114 (l. Lanz.) des Chores enthalten die besagten Scheiben, die den Ausführungen zur Folge aus der Zeit des Bischofs Hugues de Noyers (1183–1206) stammen könnten. Die beiden wiederverwendeten Fenster scheinen Nathaniel WESTLAKE 1881, Bd. I, S. 86 entgangen zu sein, denn er geht bei seiner Betrachtung der Glasmalereien von Auxerre davon aus, dass keine Gläser erhalten sind, die weiter zurückreichen als bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Eine ausführlichere, quellenbasierte Analyse der nicht mehr existierenden Verglasungen der Vorgängerbauten der heutigen Kathedrale findet sich bei RAGUIN 1982, S. 19ff.

⁴⁴¹ Eine ausführlichere Diskussion dieser Datierungen folgt im nächsten Kapitel.

15. Jahrhunderts zu sehen, in den beiden folgenden mit den Nummer 127 und 128 etwas ältere vom Ende des 14. Jahrhunderts. Darüber hinaus lassen sich die Fenster 131–134 um 1524/1525 datieren, zu Nummer 131 sind sogar die Namen der mit der Ausführung beauftragten Glasmaler bekannt.⁴⁴² Aus der gleichen Zeit stammt die Rose des nördlichen Querhausarmes, gestiftet von François I^{er} de Dinteville, Bischof von Auxerre von 1513 bis 1530.⁴⁴³ ABB. 148 Sein Nachfolger, François II de Dinteville (1530–1554), finanzierte die beiden Rosen und die dazugehörigen Fensterbahnen der Süd- und der Westfassade, welche Mitte des 16. Jahrhunderts angefertigt wurden und 1573–1575 nach den Religionskriegen restauriert werden mussten.⁴⁴⁴ ABB. 149 u. 150 Alle diese Fenster haben im Laufe der Jahrhunderte Verluste an ihrer originalen Substanz erlitten, vor allem während der Besetzung der Stadt durch die Hugenotten sowie durch Sturmschäden oder aufgrund von – aus heutiger Sicht – unbefriedigenden Restaurierungsmaßnahmen.⁴⁴⁵ Nachdem der religiöse Konflikt beendet und der Frieden wieder hergestellt worden war, wurde im Jahre 1573 die Restaurierung der Fenster unter Bischof Jacques Amyot in Angriff genommen. Insbesondere in den oberen Partien des Langhauses sind aber nur wenige Fragmente der ursprünglichen Verglasung erhalten, dafür haben große Teile der drei eindrucksvollen Renaissancefenster der Fassaden die Zeiten überdauert.

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, ausführlich auf die Ikonographie jedes einzelnen Obergadenfensters einzugehen, weshalb ein kurzer Überblick über die Bildinhalte genügen soll. Eine vollständige Auflistung der Themen aller Glasfenster des Hochchores und des Chorumgangs sowie der anderen Glasmalereien der Kathedrale, findet sich unter anderem bei Charles Porée.⁴⁴⁶ Im Ganzen betrachtet ist die Verglasung der Kirche weitestgehend systematisch angelegt, auch wenn die stilistischen Differenzen zwischen den Malereien aus den unterschiedlichen Jahrhunderten diese Tatsache verschleiern. Zudem lassen die Kompositionen der unterschiedlichen Fenstergruppen erkennen, dass

⁴⁴² Das Fenster wurde von Louis Lemaire in Auftrag gegeben und von den in Auxerre ansässigen Glasmalern Germain Michel, Thomas Duesme und Tassin oder Tassinot gefertigt. Dies geht aus dem erhaltenen Kaufvertrag vom 31. März 1523 hervor, der bei LEBEUF 1978, Bd. IV, S. 319, N° 421 wiedergegeben ist. Einige Informationen zu der Herkunft, dem Umfeld und dem Wirkungsbereich dieser Glasmaler hat OURSEL 1953, S. 195f zusammengetragen.

⁴⁴³ LE VIEIL 1774, S. 47 schreibt, aufgrund einer von Abbé Lebeuf handschriftlich überlieferten Rechnung für Bauholz zur Errichtung der Gerüste, vom 8. Mai 1528, dem Glasmaler Germain Michel die Ausführung des nördlichen Querhausfensters zu. Siehe dazu auch WESTLAKE 1894, Bd. IV, S. 88; AUBERT/CHASTEL 1958, S. 240 und CVMA FR. RES. III 1986, S. 112.

⁴⁴⁴ Zu den Datierungen der Fenster, vergleiche die Angaben in CVMA FR. RES. III 1986, S. 112 u. 124ff. Einzelheiten zu den Stiftungen und den Stiftern aus der Familie der Dinteville finden sich bei OURSEL 1953, S. 196f. Die Restaurierungen an den Fenstern der Westrose wurden von dem Glasmaler Guillaume Cornouaille durchgeführt, dem Stammvater einer weitreichenden Familie von Glasbläsern und –malern, die in Auxerre ansässig war. Siehe dazu LE VIEIL 1774, S. 47 und vor allem LAVEISSIÈRE 1980, S. 130ff. In dem von Sylvain Laveissière herausgegeben *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne* finden sich die Namen zahlreicher Kunsthandwerker aus Auxerre, die in den schriftlichen Quellen auftreten. Auch wenn – aufgrund der Quellenlage – nur ein Teil der ehemals in der Stadt tätigen Kunstschaffenden erfasst werden konnte, zeigt sich doch, dass es in Auxerre eine ganze Reihe von Werkstätten gegeben haben muss, die zum Teil über mehrere Generationen hinweg in Betrieb waren.

⁴⁴⁵ Die wesentlichen Quellen zu den Verheerungen durch die Hugenotten, vor allem die *Histoire de la prise d'Auxerre* von Abbé Lebeuf sind bereits genannt worden, siehe dazu auch KNOP 2003, S. 72. Eine kurze Auflistung und Bewertung der größeren Restaurierungskampagnen findet sich in CVMA FR. RES. III 1986, S. 112f.

⁴⁴⁶ Siehe PORÉE 1926, S. 78ff. Darüber hinaus kann man die Inhalte der einzelnen Szenen und Bildmedaillons jedes Fensters in knapper Form in CVMA FR. RES. III 1986, S. 114 nachlesen, auch die ältere Beschreibung von BONNEAU 1885 lieferte einen vollständigen Überblick über alle Glasmalereien der Kathedrale.

häufig der jeweilige Versatzort beziehungsweise der Betrachterstandpunkt bei der Ausführung der Fenster berücksichtigt wurde. Der Chorumgang war ursprünglich vollständig mit sehr kleinteiligen, polychromen Buntglasfenstern ausgestattet, von denen jedes aus einer Folge von Medaillons bestand, die vor einem Mosaikgrund arrangiert waren. Die Bildthemen der erhaltenen Teile umfassen Episoden des Alten und Neuen Testaments sowie hagiographische Erzählungen zu einer Reihe von christlichen Heiligen, von denen manche hauptsächlich lokale Verehrung genießen. Die Lanzettfenster des Hochchores sind wie bereits erwähnt, in Teilen als Grisailen ausgeführt, werden aber von mittig platzierten, monumentalen Figuren aus Buntglas dominiert.⁴⁴⁷ Weitere farbige Scheiben bilden geometrische Ornamente auf dem umgebenden Grisaillegrund und formen eine schmale, durchgehend polychrome Bordüre. ABB. 146 Analog dazu verhält sich die Aufteilung der farbigen und der farblosen Scheiben in den Oculi des Obergadens. Mit der Darstellung von einzelnen großformatigen Figuren tragen die Gruppenfenster ihrem hochgelegenen Anbringungsort Rechnung, denn eine aus kleinen Bildfeldern komponierte Erzählung – wie sie im Chorumgang der Regelfall ist – wäre in dieser Höhe vom Erdboden aus nicht mehr lesbar. In dem vollständig aus Buntglas gefertigten Scheitelfenster des Chores wird dem Betrachter in der rechten Lanzette die Kreuzigung Christi, mit Maria und Johannes an den Seiten des Kreuzes, vor Augen geführt, in der linken präsentiert sich der auferstandene Christus.⁴⁴⁸ ABB. 145 In dem Oculus darüber erscheint im Zentrum des sternförmigen Maßwerks das Lamm mit der Kreuzesfahne, umringt von dem Tetramorph. In Fenster 101, also zur Rechten des Heilands, folgen die für die Kathedrale von Auxerre besonders wichtigen Heiligen: Stephanus und Germanus. Zur Linken Christi ist entsprechend der zweite Protomärtyrer, der Hl. Laurentius sowie der Vorgänger des Hl. Germanus im Amt des Bischofs von Auxerre, der Hl. Amator zu sehen.⁴⁴⁹ In den beiden Rosen dieser Gruppenfenster haben sich beeindruckende allegorische Zyklen erhalten. Rechts von dem Lamm sind acht Tugenden den entsprechenden Lastern gegenübergestellt, auf der linken Seite werden die Philosophie und die sieben freien Künste präsentiert.⁴⁵⁰ Zu beiden Seiten der drei zentralen Fenster des Sanktuariums schließen sich Darstellungen der Propheten und Apostel an, jeweils ein Paar von ihnen befindet sich in jedem Gruppenfenster. ABB. 144 Louis Grodecki und Catherine Brisac gehen davon aus, dass die Fenster nicht in ihrer ursprünglichen Abfolge erhalten sind,

⁴⁴⁷ Eine stilistische Analyse der Obergadenfenster mit Hilfe typologischer Vergleiche hat Sylvie Balcon-Berry in *SAPIN* 2011, S. 477ff vorgestellt.

⁴⁴⁸ Die besondere Hervorhebung der axialen Fenster des Chorhauptes oder der Scheitelkapelle – beides ist in Auxerre der Fall – durch die ausschließliche Verwendung von farbigem Glas, findet sich bei einer ganzen Reihe von Kirchenbauten ab der Mitte des 13. Jahrhunderts. Auch in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts wird trotz aller Veränderungen innerhalb der Glasmalerei in vielen Bauten an dieser Aufteilung festgehalten. Als Beispiele können hier Saint-Ouen in Rouen und Saint-Pierre in Chartres angeführt werden. Vgl. dazu *PRACHE* 1986, insb. S. 27f.

⁴⁴⁹ Das Gruppenfenster in der Achse des Chores sowie das benachbarte im Süden (102) werden von *WESTLAKE* 1881, Bd. I, S. 86ff beschrieben.

⁴⁵⁰ Beide Themenbereiche, die «artes liberales» und die «Tugenden und Laster», sind in Form von Reliefs auch an den Gewänden des südlichen, beziehungsweise des mittleren Westportales vertreten. Die Tugenden treten dort allerdings nicht explizit und in der für sie üblichen Darstellungsweise auf, soweit man das anhand der noch erhaltenen Fragmente der Reliefs feststellen kann. Siehe dazu *FOURREY* 1931, S. 15ff u. 29ff. Zur Geschichte und Bedeutung der allegorischen Darstellungen der Tugenden und Laster siehe auch die sehr fundierten Ausführungen von *Émile MÂLE* 1986, S. 109ff.

liefern jedoch keine schlüssige Begründung für diese These.⁴⁵¹ Unter den großformatigen Figuren des Alten Testaments erkennt man auch Mose und Aaron. Da die Anzahl an Fensteröffnungen im Chor nicht groß genug ist, um alle Apostel und die sechzehn Propheten in den Lanzetten zu platzieren, sind einige der Letztgenannten als kleine sitzende Figuren in den Zentren der Rosetten dargestellt. Nicht alle Apostel lassen sich zweifelsfrei identifizieren, viele sind aber mit einer Inschrift oder mit Attributen versehen, die eine sichere Zuordnung erlauben. Ähnliches gilt für die Propheten, von welchen die meisten Schriftrollen in den Händen halten, auf denen ihre Namen zu lesen sind.⁴⁵² Wie es im Mittelalter häufig üblich war, wird der Hl. Paulus (107) mit in das Apostelkollegium eingereiht und der Hl. Johannes begegnet dem Betrachter neben seiner Darstellung im Achsfenster ein weiteres Mal in Nummer 102; in beiden Fällen ist er entgegen der sonst üblichen Darstellungskonvention als bärtiger Mann dargestellt. Eine Besonderheit stellen die beiden westlichsten Fenster des Chores dar. In ihrer östlichen Lanzette zeigen sie die wiederverwendeten romanischen Heiligenbildnisse, in der anderen ist jeweils eine christologische Darstellung zu sehen, die gestalterisch deutlich von den Propheten- und Apostelfiguren abweicht. Im Norden erkennt der Betrachter ein Kreuzigungsbildnis, die südliche Glasmalerei zeigt eine Majestas Domini, umgeben von den Symbolwesen der vier Evangelisten.⁴⁵³ ABB. 147

⁴⁵¹ Vgl. GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118. Zudem stellen die Autoren bei den Fenstern nur eine geringe künstlerische Qualität fest: „*Nous avons déjà dit que la qualité de ces figures n'est pas bonne, peut-être en raison des restaurations tant anciennes que modernes: certaines têtes sont rudes et même fort laides, sommairement modelées. Dans les attitudes, on note deux tendances: la première respecte le verticalisme des silhouettes et des plis, nettement séparés entre eux; l'autre, plus vulgaire et plus véhémement, jette de gros plis en travers des corps et les modèle avec force; là aussi il est difficile de retrouver les prototypes que suivirent les verriers: rien ne semble venir de la grande tradition chartraine ni correspondre aux grandes réussites champenoises, comme Reims ou Troyes.*“ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118. Diese Beurteilung wird von RAGUIN 1982, S. 62 nicht geteilt, die hauptsächlich den schlechten Erhaltungszustand und fehlerhafte Restaurierungen für den weniger gefälligen Stil der Figuren verantwortlich macht. Sylvie Balcon-Berry schließt sich in SAPIN 2011, S. 477 u. 482 der positiven Bewertung der Malereien an und verweist zudem darauf, dass zwar der konservatorische Zustand der Gläser nicht gut sei, dafür aber viele originale Scheiben, insbesondere bei den Gesichtern der Figuren, erhalten seien.

⁴⁵² Eine genaue Auflistung aller identifizierbaren Personen findet sich bei RAGUIN 1982, S. 104 u. 127ff.

⁴⁵³ Der auf dem Regenbogen thronende und von einer Mandorla umschlossene Christus entspricht den typischen Darstellungsformen der Majestas. In der Linken hält er das Buch des Lebens, sein Gesichtsausdruck ist sehr streng. Ungewöhnlich ist, dass er in der rechten Hand ein Spruchband hält, welches den Namen «BARTHOLOMEVS» trägt. Ob es sich dabei um einen Stifter oder den Namen des Glasmalers handelt, ist ungewiss. Eine andere Interpretation schlägt BONNEAU 1885, S. 310 vor: „*Ce mot ne désigne pas ici l'apôtre saint Barthélemy. Mais il doit être traduit d'après l'hébreu: Filius suspendentis aquas, le Fils de Celui qui suspend les eaux.*“ Liest man hier Wasser als «Wasser des Lebens», ist diese Deutung durchaus interessant, es ist nur sehr fraglich, ob eine derart komplexe Kodierung für ein weithin sichtbares Glasfenster verwendet worden wäre. Mit RAGUIN 1974 B, S. 97 erscheint es mir plausibler, in der Inschrift den Namen des Glasmalers oder eines Stifters zu erkennen, der hier an prominenter Stelle Jenseitsfürsorge betrieben hat. In CVMA FR. RES. III 1986, S. 113 wird die Vermutung geäußert, dass die beiden christologischen Malereien ursprünglich für die Lanzetten des Achsfensters geschaffen worden waren. Thematisch setzen sie etwas andere Akzente als die heute dort versetzten Glasfenster. Ob die Fenster tatsächlich für den Chorscheitel bestimmt waren und warum man diesen Plan später änderte, konnte bisher nicht hinreichend geklärt werden. GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118 und Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 494ff halten die beiden Fenster jedenfalls nicht für wesentlich älter als die übrige Verglasung des Obergadens. Diese Einschätzung würde die These von RAGUIN 1982, S. 78 u. 104ff unterstützen, dass die beiden fraglichen Scheiben unter Bischof Bernard de Sully zwischen 1235 und 1245 – zusammen mit der übrigen Obergadenverglasung – angefertigt wurden. Bereits sein Nachfolger Guy de Mello (1247–1269) ließ demnach die Scheitelfenster durch die etwas jüngeren, kurz nach 1250 geschaffenen Glasmalereien ersetzen, um die Ikonographie des Programms stärker auf die Passion hin auszurichten. Die Anpassung der älteren Glasmalereien an ihren neuen Versatzort könnte auch die rätselhafte Inschrift in dem Majestafens-

Dieser großartige, in sich geschlossene Zyklus findet keine Entsprechung in den Langhausfenstern. Da das Langhaus in einzelnen Etappen jochweise errichtet wurde, konnte es nur nach und nach verglast werden.⁴⁵⁴ ABB. 151–157 So ergab sich ein größeres Spektrum von Themen innerhalb des Obergadens, die relativ unverbunden nebeneinander stehen und nur in Einzelfällen aufeinander bezogen werden können. Dies ist vor allem bei den Öffnungen 127 und 128 der Fall – den ältesten Glasmalereien des Langhauses, vom Ende des 14. Jahrhunderts – welche die beiden Apostelfürsten zeigen. Vor den stehenden Aposteln kniet jeweils ein Stifterpaar, beziehungsweise in 128 eine Gruppe von drei Personen. Allerdings sind nur die Figuren selbst in Teilen original, die restliche Verglasung stammt überwiegend aus der letzten großen Restaurierungskampagne unter der Leitung des Glasmalers Gaudin, in den Jahren 1955 bis 1961. Zudem ist der ursprüngliche Versatzort bei einigen Malereien ungeklärt.⁴⁵⁵ Weitere Zusammenhänge ergeben sich zwischen den gegenüberliegenden Glasfenstern des nach Westen folgenden Jochs. Im Norden erkennt man die Madonna mit dem Kind und auf der Südseite die Mutter sowie die beiden Schwestern Mariens.⁴⁵⁶ Unabhängig von ihrer Ikonographie weisen die etwa zeitgleich entstandenen Glasmalereien stilistische Parallelen auf, vor allem die jeweils in einem Joch einander gegenüberliegenden Fenster der Nord- und Südseite. Die Komposition der Malereien vom Anfang des 15. Jahrhunderts entspricht dem zu dieser Zeit geläufigen Schema, bei welchem großformatige Figuren, die Heilige oder auch Stifter darstellen, in filigrane Maßwerktabernakel eingefügt wurden. ABB. 153 u. 155 Jede Figur mit dem dazugehörigen Tabernakel füllt eine Bahn des Maßwerks aus. Die Bleiglasfenster des 16. Jahrhunderts zeigen davon abweichend großflächig angelegte Kompositionen, die die Maßwerkpfosten vollständig überspielen, wie beispielsweise das «Kirchenschiff» in Öffnung 132. Inhaltlich scheinen sich die Bildprogramme stark an den Wünschen der jeweiligen Auftraggeber zu orientieren, denn das Themenspektrum umfasst sowohl allgemein bekannte und hochverehrte Heilige wie Petrus, Paulus, Jakobus, Katherina von Alexandria und Germanus als auch die heiliggesprochenen Herrscher Karl den Großen und Ludwig IX. den Heiligen.⁴⁵⁷ Neben diesen Personen werden auch christologische oder mariologische Themen in den Fenstern behandelt, wie etwa das «noli me tangere»

ter erklären. Nach Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 496 handelt es sich dabei um den Versuch, der Darstellung – trotz aller damit verbundenen ikonographischen Probleme – einen neuen Inhalt zu geben, der sich thematisch in die Apostelreihe des Langchores einfügt.

⁴⁵⁴ Die Glasmalereien des Langhauses wurden im Zuge der jüngsten Restaurierung dieses Bauteils von Isabelle Baudoin et Delphine Geronazzo eingehend untersucht. Ziel der Arbeiten war die Erstellung eines Gutachtens, welches die Authentizität und den Zustand der einzelnen Gläser genau erfasst, um die anstehenden Restaurierungsmaßnahmen zu planen. Eine kurze Darstellung der Geschichte der Langhausfenster sowie einige beispielhafte Analysen ihres heutigen Zustandes haben Baudoin und Geronazzo in SAPIN 2011, S. 499ff veröffentlicht.

⁴⁵⁵ Den Ausführungen von Isabelle Baudoin et Delphine Geronazzo in SAPIN 2011, S. 502f zufolge lassen Aufnahmen aus der Zeit vor der letzten Restaurierung die zum Teil erheblichen Veränderungen in der Komposition der Fenster erkennen. Die weiter zurückliegenden Eingriffe sind in ihren Ausmaßen kaum dokumentiert. Darüber hinaus ist der Erhaltungszustand einiger Fenster sehr kritisch, so dass sie ausgebaut, deponiert und durch eine farblose Notverglasung ersetzt werden mussten.

⁴⁵⁶ In dem Glasfenster 130 erscheinen die Hl. Anna, die Mutter Mariens und Maria-Kleophas sowie Maria-Salome, die in den hagiographischen Schriften zur Herkunft Mariens als Halbschwester der Gottesmutter bezeichnet werden. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 126.

⁴⁵⁷ Karl der Große und Ludwig IX. der Heilige sind zusammen mit der Hl. Katherina und Jakobus dem Großen in Fenster 126 dargestellt. Der Hl. Ludwig erscheint noch ein weiteres Mal, im Bildprogramm der Fensteröffnung 131. Karl der Große ist auch in einer der Lanzetten des Fensters der Westfassade zu sehen.

(131), die Krönung Mariens (125), der Gnadenstuhl (129) und der Kalvarienberg (134).

ABB. 155–157

Die Glasscheiben des Südquerhauses haben Johannes den Täufer, den gleichnamigen Evangelisten sowie die thronende Madonna zum Thema (116) und in Nummer 118 werden dem Betrachter die Verkündigung Mariens und das Lamm Gottes vor Augen geführt. ABB. 153 Das nordöstliche Fenster des nördlichen Querhauses illustriert die Lebensgeschichte Johannes des Täufers. In Öffnung 123 findet sich eine große Darstellung des Jessebaumes, welche ursprünglich in Fenster 115 versetzt war, das heute eine Farbverglasung aus dem 19. Jahrhundert mit dem Bildnis des Hl. Stephanus enthält. ABB. 154 Das große Maßwerkfenster der Nordfassade zeigt in den Lanzetten auf zwei Registern die Geschichte des Patriarchen Joseph. In der Rose darüber ist unter der Trinität Maria abgebildet, umgeben von Engeln und marianischen Symbolen wie dem «hortus conclusus», dem Himmelstor und der Lilie, die jeweils auf beigefügten Spruchbändern benannt werden.⁴⁵⁸ ABB. 148 Nach dem gleichen Grundschema ist in den Bahnen des gegenüberliegenden Rayonnantfensters der Südfassade, die Geschichte des Moses in Szene gesetzt, im Zentrum der Rose erscheint Gottvater in einer Wolke mit der Weltkugel in der Hand. Umgeben ist er von den himmlischen Heerscharen, angeordnet in sechs Ringen um das Zentrum der Rose. ABB. 149 Das dritte große Fenster dieser Art zielt die Westfassade und besteht aus der Rose, in deren Mitte ebenfalls Gottvater dargestellt ist, umringt von musizierenden Engeln und den Aposteln. In den Zwickeln darunter ist die Verkündigung zu sehen sowie Spruchbänder mit der Devise des Stifter François II de Dinteville. Die acht Lanzetten des Maßwerkfensters enthalten monumentale Heiligenfiguren und jeweils das Wappen des Domkapitulars, der seinen heiligen Patron dort abbilden ließ.⁴⁵⁹ ABB. 150

Bedauerlicherweise hat die Zeit auch an der Verglasung des Langhauses deutliche Spuren hinterlassen. Bis auf die drei großen Maßwerkfenster der Fassaden ist keine einzige Glasmalerei des Obergadens vollständig erhalten. Bei vielen sind die unteren und oberen Bildfelder verloren gegangen, einige Fenster sind sogar nur in sehr fragmentarischem Zustand überliefert.⁴⁶⁰ Die fehlenden Partien der Fensterbahnen wurden zuletzt in den Jahren 1955/56 mit Grisaillegläsern ergänzt, die eine farbige Bordüre und einige polychrome Ornamente aufweisen.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Das Rosenfenster verdeutlicht so in einer großen Zahl von Symbolen die theologische Lehre der «unbefleckten Empfängnis» Mariens und die daraus resultierende Bedeutung der Jungfrau für den einzelnen Christen. Eine Aufzählung der Symbole und eine schlüssige Interpretation des ikonographischen Konzeptes dieses Fensters findet sich bei FOURREY 1931, S. 69ff.

⁴⁵⁹ Von links nach rechts gelesen zeigen die Lanzetten die Heiligen Jakobus, Christophorus, Karl den Großen, Sebastian, Nikolaus, Claudius von Condat, Rochus und die Hl. Eugénie. Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 126 und die ausführlichere Beschreibung bei BONNEAU 1885, S. 299ff.

⁴⁶⁰ Wie auch bei der Chorverglasung sind die gravierendsten Verluste auf die Zerstörungen durch die Hugenotten im Jahr 1567 zurückzuführen. Die Lanzetten der drei Fassaden wurden nahezu völlig zerstört und nach dem Abzug der Protestanten durch neue Glasmalereien ersetzt. Diese blieben weitestgehend erhalten, sind aber zum Teil stark restauriert. Bei den Langhausfenstern fehlte im 16. Jahrhundert das Geld für eine Neuverglasung, weshalb man die Fenster in den unteren Partien, die keine Scheiben mehr enthielten, einfach vermauerte. Diese sehr unbefriedigende Lösung wurde 1670 korrigiert, indem man die Mauern entfernte und farblose Glasscheiben an ihrer Stelle einsetzte. Siehe WAHLEN [2004] B, S. 8ff und CVMA FR. RES. III 1986, S. 112f.

⁴⁶¹ Diese Glasscheiben ersetzen die vollständig farblosen Ergänzungen aus dem 17. Jahrhundert. Siehe WAHLEN [2004] B, S. 10.

Noch schlechter erging es den Glasmalereien der Langhauskapellen, die größtenteils in den Religionskriegen zerstört wurden.⁴⁶² ABB. 158 u. 159 Einige im 19. Jahrhundert stark restaurierte und ergänzte Fenster aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts befinden sich heute in den Öffnungen der drei südlichen Kapellen und in dem östlichen Fenster des Südquerhauses (40). Dieses hat als einziges sein ursprüngliches Bildprogramm erhalten und zeigt die Heiligen Jakobus und Eligius, den Erzengel Michael sowie den Stifter des Fensters und der darunter befindlichen Kapelle, Pierre de Dicy.⁴⁶³ Alle anderen Gläser der unteren Langhausebene stammen aus dem 19. Jahrhundert, bis auf jenes in der nordwestlichsten Kapelle des Kirchenschiffs (47). Die Öffnung dieser Kapelle enthält die Jüngste unter allen bildlichen Glasmalereien von Saint-Étienne. Sie wurde 1913 von dem Pariser Künstler Édouard Soccard geschaffen und zeigt in einer monumentalen Komposition Jeanne d'Arc vor den Mauern von Orléans.⁴⁶⁴ ABB. 159

Die summarischen Ausführungen lassen deutlich werden, dass sich trotz aller Verluste in der Kathedrale von Auxerre ein stilistisch und thematisch weitgespanntes Programm von Glasmalereien erhalten hat. Es lohnt sich eine intensivere Beschäftigung mit den einzelnen Teilen des Programms, vor allem mit den verhältnismäßig zahlreich vertretenen Fenstern des 13. Jahrhunderts. In dieser Arbeit sollen jedoch ausschließlich die Glasmalereien des Chorumgangs genauer untersucht werden.

⁴⁶² In allen Kapellen – mit Ausnahme der Kapelle Saint-Georges – haben sich zumindest die Scheiben im Couronnement der Fenster erhalten, die Gläser der Lanzetten sind zerstört worden.

⁴⁶³ Damit stellt das Glasfenster auch den einzigen belegbaren Fall in der Kathedrale dar, bei welchem die Patrozinien des unter dem Fenster befindlichen Altares direkt mit den in den Glasmalereien gezeigten Heiligen übereinstimmen. Zu der Kapelle des Pierre de Dicy siehe Krüger in SAPIN 2011, S. 240.

⁴⁶⁴ Zu den Fenstern der unteren Ebene von Lang- und Querhaus siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 121 und WAHLEN [2004] B, S. 19ff.