

6. Die Glasfenster des Chorumgangs von Saint-Étienne

Die Fenster des Chorumgangs von Saint-Étienne in Auxerre gehören noch immer zu den weniger bekannten Zyklen mittelalterlicher Glasmalerei in Frankreich.⁴⁶⁵ Nur eine relativ kleine, wenn auch stetig wachsende Zahl Kunstinteressierter sucht jedes Jahr die Kathedrale auf, um die Architektur und die mittelalterlichen Glasmalereien in Augenschein zu nehmen. Dem gegenüber sind die Bleiglasfenster der Kathedralen von Chartres, Troyes oder Bourges und die beeindruckenden Gläser der Sainte-Chapelle bereits einem breiteren Publikum geläufig und stehen zudem bei wissenschaftlichen Betrachtungen häufig an erster Stelle, vor allem wegen ihres – gemessen am Alter der Fenster – guten Erhaltungszustandes sowie der relativen Vollständigkeit der Bilderzyklen.⁴⁶⁶ Doch auch in Auxerre konnte ein großer Teil der ursprünglichen Verglasung aus dem 13. Jahrhundert, trotz diverser Zerstörungen und Restaurierungen, bis in die heutige Zeit bewahrt werden. So bietet der Chor der Bischofskirche ein beeindruckendes Programm hochmittelalterlicher Glasmalereien, dessen kunsthistorischer Wert nicht hinter denen der genannten Gotteshäuser zurücksteht.⁴⁶⁷ Damit stellt die Kathedrale von Auxerre keinen Einzelfall dar und die wachsende Zahl wissenschaftlicher Forschungsarbeiten, die sich mit bisher wenig beachteten Ensembles mittelalterlicher Glaskunst befassen, ist Ausdruck eines sich wandelnden Bewusstseins innerhalb der Kunstwissenschaft.

Bei der gewählten Aufgabe, einen komplexen und nur in Teilen erhaltenen Bilderzyklus kunstwissenschaftlich zu untersuchen, muss der Analyse der überlieferten Objekte ein besonderes Gewicht zukommen. Dabei stellen die vielfältigen, nachträglichen Veränderungen an den Gläsern, welche auf die wechselvolle Geschichte der Bischofskirche von Auxerre zurückzuführen sind, eine spezielle Herausforderung dar. Vor allem die Religionskriege des 16. Jahrhunderts haben sich sehr nachteilig auf den Erhalt der Glasfenster ausgewirkt und zu einiger Unordnung im Bildprogramm der Chorumgangsfenster geführt. Die Ereignisse dieser Epoche und die daraus für die Untersuchungen entstandenen Schwierigkeiten sind Gegenstand der folgenden Betrachtungen. Das Ziel der anschließenden, ausführlichen Analysen der einzelnen Legendenfenster ist es, das ursprüngliche Bildprogramm der Glasmalereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts so weit wie möglich zu rekonstruieren und Hypothesen für seine Interpretation zu entwickeln.

⁴⁶⁵ Diesen Umstand beklagte bereits Anfang des letzten Jahrhunderts Abbé Fourrey, der feststellte, dass die Architektur des Chores von Saint-Étienne zwar von den Archäologen hochgeschätzt wurde, die Glasmalereien aber bis dahin nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit erfahren hatten. Vgl. FOURREY 1930, S. 5.

⁴⁶⁶ Es sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass auch die genannten Fensterzyklen ihre scheinbare Vollständigkeit verschiedensten Restaurierungskampagnen verdanken. Dabei wurden mitunter Fehlstellen derart ergänzt oder umgearbeitet, dass es Probleme bereitet, die originalen von den neueren Gläsern zu unterscheiden. In besonderem Maß trifft dies auf die Glasfenster der Pariser Sainte-Chapelle zu, die im 19. Jahrhundert unter der Leitung von Duban, Lassus und Viollet-le-Duc vollständig überarbeitet wurden, mit dem Ziel, den Zustand des 13. Jahrhunderts wiederherzustellen. Detaillierte Ausführungen hierzu finden sich in CVMA FR. I-1 1959.

⁴⁶⁷ „Ils n'ont pas dit assez que ce même chœur gardait en ses fenêtres à lancettes l'une des plus riches collections de vitraux que nous ait laissées le beau siècle de la peinture sur verre et pouvait rivaliser avec des cathédrales majeures comme Chartres et Bourges, en étalant la somptueuse parure de ses hautes verrières à personnages et des verrières légendaires de son déambulatoire.“ FOURREY 1930, S. 5.

6.1 Geschichtliche Entwicklung – Das wechselvolle Schicksal der Glasmalereien

Die Geschichte der Glasfenster der Kathedrale von Auxerre ist bisher noch nicht vollständig erforscht und publiziert worden. Die meisten Quellen geben nur bruchstückhaft Auskunft über die Entstehung und das weitere Schicksal der Glasmalereien.⁴⁶⁸ Dieser Mangel kann hier nicht behoben werden, da sich die vorliegende Arbeit auf die Untersuchungen der Glasmalereien des Chorumgangs beschränken soll. Zudem fehlt es an historischen Quellen, die dabei helfen könnten, Überlieferungslücken in der geschichtlichen Dokumentation der Kathedrale und ihrer Fenster zu schließen. Selbst für den in dieser Arbeit anvisierten Teil der Verglasung, welcher auch die ältesten gotischen Scheiben der Bischofskirche umfasst, können lange Zeiträume der Vergangenheit nicht mit Informationen gefüllt werden. So sind die Ereignisse der ersten hundert Jahre nach der Fertigstellung des Bilderzyklus, als möglicherweise schon Veränderungen an der baulichen Substanz vorgenommen wurden und erste Reparaturen an den Scheiben notwendig waren, nicht mehr rekonstruierbar. Auch die drei Jahrhunderte zwischen den Religionskriegen und dem Neuerwachen des Interesses an den Kunstschöpfungen des Mittelalters, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind kaum dokumentiert. Solange sich für diese Zeiträume keine weiteren Quellen finden lassen, bleibt zwangsläufig eine Reihe von Fragen zu der Geschichte und Ikonographie der Glasfenster offen oder kann nur hypothetisch beantwortet werden. Trotz dieser Wissenslücken können einige Daten, die inzwischen von der Mehrheit der Kunstwissenschaftler anerkannt sind, für die Analyse des Bildprogramms fruchtbar gemacht werden.

Das Bildprogramm des Chorumgangs wurde in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, mehrheitlich zwischen 1230 und 1240 entworfen und ausgeführt. Der Entstehungszeitraum der Fenster ergibt sich aus den Überlieferungen zu den Erbauungsdaten des Chores der Kathedrale. Wie berichtet, begann Bischof Guillaume de Seignelay den gotischen Neubau im Jahre 1215. Nach dessen Berufung auf den Bischofsstuhl in Paris im Jahre 1220 setzte Henri de Villeneuve die Arbeiten fort und wurde nach seinem Ableben am 18. Januar 1234 bereits im neuen Chor bestattet.⁴⁶⁹ Schon ein Jahr zuvor waren drei Personen vertraglich als Aufseher und Kirchendiener für die Kathedrale

⁴⁶⁸ Eine erste Beschreibung zu den Fenstern der Kathedrale, ergänzt durch einige wenige historische Daten, hat Ferdinand de Lasteyrie im Jahre 1841 verfasst. Siehe DE LASTEYRIE 1841, S. 38ff. Zwischen 1854 und 1864 besuchte Baron François de Guilhermy dreimal Auxerre und fertigte viele handschriftliche Notizen zu den Glasmalereien der Kathedrale an. Siehe DE GUILHERMY [1854–1864]. Darauf aufbauend lieferte Abbé BONNEAU 1885, S. 296ff eine weit ausführlichere Untersuchung, die auch einen geschichtlichen Abriss zu den Fensterzyklen der Kathedrale enthält. Er erarbeitete zudem Vorschläge für eine Neugruppierung der völlig unsystematisch versetzten Medaillons der Chorumgangsfenster. An diese Studien anknüpfend beschrieb und analysierte Abbé FOURREY 1930, S. 5ff die inzwischen restaurierten und neu versetzten Fenster der Kathedrale, beschränkte sich dabei aber auf die „*verrières historiées*“, also auf die Legendenfenster des Chorumgangs. Im Rahmen des *Congrès archéologique de France*, der 1958 in Auxerre tagte, legte LAFOND 1958, S. 60ff eine ausführlichere Darstellung der Geschichte der Glasmalereien der Kathedrale von Auxerre vor, systematisch nach den einzelnen Jahrhunderten aufgeschlüsselt. Die bislang aktuellste Aufstellung der chronologischen Abfolge der Glasmalereien findet sich in dem Burgunder Band der *Recensement des Corpus Vitrearum*. Siehe CVMA FR. RES. III 1986, 111ff. Hier wird auch weitere Literatur aufgeführt, in welcher die Glasfenster vereinzelt Erwähnung finden. Etwas umfangreicher und die historischen Zusammenhänge stärker beleuchtend sind die Informationen zur Geschichte der Verglasung von Saint-Étienne bei Virginia C. RAGUIN 1974 B, S. 1ff.

⁴⁶⁹ Siehe unter anderem DURU 1850–63, Bd. I, S. 486 und LEBEUF 1978, Bd. I, S. 405.

verpflichtet worden, was möglicherweise bedeutet, dass die Bischofskirche zu dieser Zeit in Gebrauch genommen wurde.⁴⁷⁰ Dies lässt nach Ansicht vieler Kunsthistoriker darauf schließen, dass die Verglasung des Chorumgangs kurz zuvor fertig gestellt worden war, die des Obergadens vermutlich gegen 1245 oder 1250.⁴⁷¹ Obwohl die Beisetzung des Bischofs im Jahre 1234 erfolgte, muss dies aber nicht zwangsläufig bedeuten, dass die Verglasung des Chores bereits abgeschlossen war.⁴⁷² Aus stilistischen Gründen widersprechen einige Forscher deshalb dem Terminus ante quem, den das Beisetzungsdatum suggeriert. Anhand von stilkritischen Vergleichen setzt beispielsweise Virginia Raguin die Arbeit der bedeutendsten Werkstatt in Auxerre zwischen 1233 und den 40er Jahren des 13. Jahrhunderts an und Louis Grodecki datiert die Glasmalereien des letzten Ateliers sogar um 1250.⁴⁷³ Bezieht man diese Forschungen mit in die Überlegungen ein, so ergibt sich für die Entstehung der Chorumgangsfenster der Zeitraum zwischen 1230 und der Mitte des 13. Jahrhunderts.⁴⁷⁴

Als die Hugenotten am 27. September 1567 die Stadt Auxerre eroberten, brachen sie auch in die Kathedrale ein und ließen ihren bilderstürmerischen Ansichten freien Lauf. Neben den bereits erwähnten Zerstörungen am Bildschmuck der Portale haben insbesondere das Mobiliar der Kirche und die Fenster des 13. Jahrhunderts arg unter dem Vandalismus gelitten. Nur wenige Stücke, darunter die außergewöhnlich kostbare Tapisserieserie mit der Geschichte des Hl. Stephanus aus der Zeit um 1500, haben die Verwüstungen überstanden.⁴⁷⁵ Die Verglasung des Chorumgangs, welche den gesamten Bereich der Chorseitenschiffe und des Polygons mit kleinteiligen Legendenfenstern ausschmückte, wurde mit Steinen eingeworfen oder eingeschlagen, so dass nur Teile der Fenster erhalten blieben. In diesem Zusammenhang wird oft auf die entsprechende

⁴⁷⁰ Das Dokument, in welchem die Aufgaben der Kirchendiener („*matricularios*“) festgeschrieben wurden, hat LEBEUF 1978, Bd. IV, S. 97 (N° 165) überliefert.

⁴⁷¹ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 111. Auch Lebeuf schreibt in seinen *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse* die Entstehung der Chorfenster dem Episkopat von Henri de Villeneuve zu, vgl. LEBEUF 1978, Bd. I, S. 402. Zu dieser Zuschreibung siehe unter anderem auch DE LASTEYRIE 1841, S. 39; FOURREY 1930, S. 6 und KNOP 2003, S. 81. Bei der Datierung der Obergadenfenster des Chores gehen die Meinungen der Kunsthistoriker auseinander. LAFOND 1958, S. 60 ordnet sie gegen 1235 ein, Grodecki datiert sie auf einen Zeitraum von 1245 bis 1250 und LILLICH 1970, S. 28 u. Anm. 22, S. 33 hält eine Entstehung um 1240, in jedem Fall aber nicht später als 1245, für zutreffend.

⁴⁷² Harry TITUS 1985, S. 116 sieht in der Beisetzung des Bischofs und der vertraglichen Fixierung der Aufgaben der Küster aus dem Jahre 1233, wie sie bei Lebeuf überliefert ist, keine hinreichenden Belege für die Fertigstellung des Chores. Er verweist darauf, dass bereits Guillaume de Seignelay um 1214 Kirchendiener für die Kathedrale berufen hatte; siehe LEBEUF 1978, Bd. IV, S. 77 (N° 124). Möglicherweise war man mit deren Arbeit nicht zufrieden, weshalb die Pflichten der Küster mit den Bestimmungen von 1233 präziser gefasst werden sollten.

⁴⁷³ Vgl. die stilistische Einordnung und die Datierungen der Arbeiten der Werkstatt des «Genesis Meisters» bei RAGUIN 1974 A, S. 36 und die zeitliche Verortung der letzten Serie von Fenstern bei GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118. Zu den stilistischen Fragen siehe auch Kap. 6.3.2 dieser Arbeit.

⁴⁷⁴ Eine ausführliche stilistische Analyse der Chorverglasung bietet Virginia C. RAGUIN 1982 an. In ihrer Arbeit stellt sie die verschiedenen Ateliers heraus, die ihrer Einschätzung nach an der Kathedrale tätig waren und verortet diese in ihrem weiteren Wirkungskreis. Basierend darauf entwickelt sie eine differenzierte Datierung der Chorverglasung, die bei RAGUIN 1982, S. 113f zusammengefasst ist.

⁴⁷⁵ Die sehr gut erhaltenen Bildteppiche wurden während des Episkopates und im Auftrag von Jean Baillet (1477–1513) angefertigt, wie die eingewebten Wappen und Inschriften belegen. Die Tapissereien wurden an den vier Festen des Hl. Stephanus und an den höchsten Feiertagen des Kirchenjahres oberhalb des Chorgestühls aufgehängt. Die vierundvierzig Meter lange Bilderzählung umfasst das Leben des Protomartyrers, seinen Tod, die Auffindung seiner Gebeine und die Translation seiner Reliquien von Jerusalem nach Konstantinopel und schließlich nach Rom. Heute befinden sich die Wandteppiche im Musée de Cluny in Paris. Siehe HIST. ST. ÉTIENNE 2000.

Passage in Abbé Lebeufs *Historie de la prise d'Auxerre par les Huguenots* aus dem Jahr 1723 verwiesen, wo es heißt: „Ils montèrent aux vitres et y cassèrent tout ce qui se trouvait à la portée de leurs bâtons, [...]“.⁴⁷⁶ Nach der Befreiung der Stadt im Jahre 1568 wurde eine Renovierung der Kathedrale in Angriff genommen, in dessen Verlauf die Kirche eine neue Ausstattung erhielt. Auch der Glasmalereien nahm man sich an, allerdings nicht mit der Absicht, das ursprüngliche Erscheinungsbild der Fenster wiederherzustellen. Vielmehr wurden unter der Leitung des Bischofs Jacques Amyot (1571–1593) die verbleibenden Bildfelder teilweise ergänzt und anschließend zu neuen Fenstern zusammengefügt, offenbar ohne Rücksicht auf die Ikonographie der Glasmalereien zu nehmen, aber sicher mit dem ehrbaren Vorsatz, zu retten, was zu retten war.⁴⁷⁷ Die so komponierten Glasscheiben und Fragmente versetzte man im Chorumgang, beginnend mit den östlichen Partien, so dass sich dem flüchtigen Betrachter dieser Bereiche das Bild scheinbar vollständiger Legendenfenster bot. Aufgrund der erheblichen Verluste, die die Verglasung durch den Vandalismus der Kriegszeit erlitten hatte, standen allerdings nicht genügend Teile zur Verfügung, um alle Öffnungen des Chorumgangs auszufüllen. So wurden die ersten sechs Fenster des Langchores von Westen aus sowohl auf der Süd- wie auch auf der Nordseite mit farblosem Glas geschlossen.⁴⁷⁸ Die unteren Register der meisten Chorumgangsfenster vermauerte man sogar, was die Raumwirkung des Chores nachhaltig beeinträchtigte.⁴⁷⁹ ABB. 54, 55, 208, 211 u.a. Es lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit sagen, ob die Kulmination der verbliebenen Glasmalereien in den östlichen Teilen des Chorumgangs in ihrer heute sichtbaren Radikalität bereits im 16. Jahrhundert erfolgte. Wahrscheinlicher ist, dass die endgültige Zusammenfassung der mittelalterlichen Fenster und die weiße Verglasung der zwölf westlichen Öffnungen erst im frühen 20. Jahrhundert vorgenommen wurden.⁴⁸⁰

Am Anfang des 19. Jahrhunderts arbeitete ein Glasmaler namens Tocquet an den Fenstern, «restaurierte» dabei eine größere Zahl von Bildfeldern und tauschte etliche

⁴⁷⁶ LEBEUF 2004, S. 111 [f° 136].

⁴⁷⁷ Ausführlichere Informationen zu den Maßnahmen des Bischofs und des Dekans, François de la Barre, bietet RAGUIN 1974 B, S. 3ff.

⁴⁷⁸ Die Ansicht, dass diese radikalen Veränderungen unter dem Episkopat von Jacques Amyot vorgenommen wurden, vertritt unter anderem Ulrich Knop. Vermutlich fanden die Arbeiten an den Fenstern zumindest mehrheitlich im Jahre 1576 statt, ein Datum, welches De Lasteyrie auf zwei Fenstern des Chorumgangs identifiziert haben will. Siehe: DE LASTEYRIE 1841, S. 39. Dieses Datum nennt auch Bonneau und gibt zudem an, dass der mit den Arbeiten betraute Glasmaler den Namen Pigal trug. Siehe BONNEAU 1885, S. 297. FOURREY 1930, S. 6 datiert die Restaurierungen auf 1573.

⁴⁷⁹ Es ist ein Vertrag überliefert, der am 3. Mai 1570 zwischen dem Domkapitel und dem Maurer Chauvin geschlossen wurde und nach RAGUINS 1974 B, S. 3f Ansicht genau diese Arbeiten betraf.

⁴⁸⁰ Diesen Eindruck vermittelt ein Vergleich der Beschreibungen der Chorumgangsfenster von DE LASTEYRIE 1841: *Description des verrières peintes de la cathédrale d'Auxerre*, BONNEAU 1885: *Description des verrières de la cathédrale d'Auxerre* und FOURREY 1930: *Les verrières historiées de la cathédrale d'Auxerre, XIIIe siècle*. Auch wenn die Nummerierung der Fenster in diesen Schriften von der heutigen Systematik abweicht und eine Zuordnung nicht immer einfach ist, wird jedoch klar, dass zumindest im Jahre 1885 noch diverse Bildfelder unterschiedlicher Legenden in den Fenstern 27 (XLVIII), 29 (XLVII) und 34 (LXXIX) zu finden waren. Siehe BONNEAU 1885, S. 318. Die betreffenden Glasmalereien entfernte man wohl erst Ende der 1920er Jahre von dort und verschloss anschließend die Fensteröffnungen vollständig mit farblosem Glas. Siehe hierzu auch PORÉE 1926, S. 83, der eine für seine Zeit aktualisierte Fassung von Bonneaus Beschreibung in seine Monografie einbindet. Im Falle der betreffenden Fenster gibt er sogar an, dass einige der dort versetzten Medaillons für eine Ausstellung nach Paris transferiert wurden und zeitweilig nicht in Auxerre zu sehen waren. Damit widersprechen diese Studien der Auffassung im CVMA FR. RES. III 1986, S. 112, wo es heißt, dass die ersten sechs Fenster zu beiden Seiten des Chores ohne Zweifel seit der Zeit des Bischofs Jacques Amyot weiß verglast gewesen seien.

Bleiruten aus. Abbé Fourrey, der diese Arbeiten kurz erwähnt, spricht mit großer Verachtung von dem geringen Können des Glasmalers und der schlechten Ausführung der Maßnahmen.⁴⁸¹ Die erste der größeren Restaurierungskampagnen an den Fenstern des Chorumgangs begann 1866 – achtzehn Jahre nachdem ein Orkan die Glasmalereien stark beschädigt hatte – unter der Leitung der Brüder Veissière und mit der Beteiligung von Louis C. A. Steinheil, welcher die Kartons für die neu zu schaffenden Bildfelder entwarf.⁴⁸² In den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden weitere Chorumgangsfenster restauriert, darunter in den Jahren 1879–1881 auch die Ostfenster der Axialkapelle unter der Leitung von Leprévost. Einige Jahre zuvor sind einem Bericht des *Congrès archéologique de France* zufolge die beiden Fenster im nördlichen Umgang, die die Geschichten Davids (1871) und des Hl. Mammès (1874) behandeln, von den Gebrüdern Veissière grundlegend überarbeitet worden und zwar: „comme on le faisait dans ce temps-là.“⁴⁸³ Mit dieser Bemerkung ist wohl die fast vollständige Neuschöpfung der beiden Legendenfenster gemeint, die es heute nahezu unmöglich macht, den ursprünglichen Zustand dieser Glasmalereien zu rekonstruieren. In den folgenden drei Jahrzehnten setzte man unter der Leitung des Glasmalers David die Arbeiten fort, ausgehend von einer Initiative des Duc de Trévise und des «Sauvegard de l’art française».⁴⁸⁴ Die Fenster sind dem Bericht des *Congrès archéologique de France* zufolge neu verbleit und in Teilen repariert worden, wobei offenbleibt, wie weitreichend diese Maßnahmen waren. Lafond, der den Text verfasste, weist zumindest darauf hin, dass der Glasmaler David – der die Instruktion hatte, die fehlenden Bildfelder nicht zu ergänzen – die Restaurierungsarbeiten nutzte, um Teile der alten Verglasung neu zu ordnen.⁴⁸⁵ Zieht man die Beschreibung von Fourrey hinzu, wird allerdings deutlich, dass dieser Teil des Berichtes irrtümlich zwei unterschiedliche Sachverhalte vermischt, denn die genannten Maßnahmen wurden nicht am Ende des 19. Jahrhunderts, sondern bei einer Kampagne zwischen 1925 und 1929 durchgeführt. Im Zuge einer großangelegten und wohl auch besser finanzierten Restaurierungskampagne wurden in diesem Zeitraum die mittelalterlichen Fenster von Albert David repariert, neu verbleit und unter Mithilfe des Abbé Bonneau neu geordnet.⁴⁸⁶ Das heute vorzufindende Prinzip, das zumeist die Reste zweier unterschiedlicher Fenster übereinander eine Öffnung füllen, stammt demnach aus der ersten Hälfte des

⁴⁸¹ Vgl. FOURREY 1930, S. 7.

⁴⁸² Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 113 und PORÉE 1926, S. 78.

⁴⁸³ LAFOND 1958, S. 67.

⁴⁸⁴ Dies wird in der Publikation des *Congrès archéologique de France* zu seiner 116. Tagung berichtet, die 1958 in Auxerre stattfand. Siehe LAFOND 1958, S. 67. In dem Tagungsband, der sich auch mit den Fenstern der Kathedrale beschäftigt, wurde zwar auf einige ältere Publikationen zu den Glasmalereien in Saint-Étienne hingewiesen und die Essenz der verstreuten Anmerkungen wiedergegeben, doch bleiben die Ergebnisse sehr vage und wenig aufschlussreich. Die bereits benannten älteren Artikel von den Abbés Bonneau und Fourrey, aus dem *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l’Yonne*, bieten hier mitunter genauere Informationen.

⁴⁸⁵ Zu den diversen Restaurierungsbemühungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts siehe die ausführlichere Darstellung von RAGUIN 1974 B, S. 7ff.

⁴⁸⁶ Vgl. FOURREY 1930, S. 7f und KNOP 2003, S. 178f. Abbé Fourrey verfasste parallel zu diesen Arbeiten eine Beschreibung der Fenster, *Les verrières historiées de la cathédrale d’Auxerre, XIIe siècle*, die im Wesentlichen den heutigen Zustand erfasst. Einige Erkenntnisse dieser Arbeit werden in die Diskussionen der folgenden Kapitel einfließen. Einen Eindruck des zumindest geplanten Umfangs dieser Restaurierungsarbeiten, die bis in die dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts fortgesetzt werden sollten, vermittelt die Auflistung der an jedem Bildfeld des Patriarchenfensters notwendigen Arbeiten, zusammengestellt von Bernard Haubold, im Jahre 1930. Siehe RAGUIN 1974 B, S. 359ff.

20. Jahrhundert und ist nicht mit dem Zustand der Wiederherstellungsarbeiten nach den Religionskriegen identisch.⁴⁸⁷ Die bisher letzte größere Maßnahme, die im Laufe der Jahrhunderte an den Fenstern des Chores von Saint-Étienne durchgeführt wurde, war 1939 der Ausbau aller Glasmalereien zum Schutz vor möglichen Kriegsschäden während des zweiten Weltkrieges. Der Wiedereinbau erfolgte in den Jahren 1945–47, wobei offenbleiben muss, ob man dabei noch einmal die Positionen einzelner Bildfelder und Fenster veränderte oder die alte Ordnung erhalten blieb.⁴⁸⁸ Die Glasmalereien waren während des Krieges in der Krypta der Kathedrale eingelagert.⁴⁸⁹ Leider sorgte ein unglücklicher Zufall dafür, dass ein schwerer Hagelsturm gerade dann über der Stadt wütete, nachdem man die Fenster aus der Krypta heraufgeholt und zurück in die Öffnungen gesetzt hatte. Es entstanden erhebliche Schäden an den mittelalterlichen Gläsern, die direkt im Anschluss restauriert werden mussten. Welchen Umfang diese Arbeiten hatten, ist mir nicht bekannt. Größere Veränderungen an der Ikonographie oder der Position der Scheiben dürften sie jedoch nicht nach sich gezogen haben.⁴⁹⁰

Zu erwähnen ist noch, dass die Wirren und die tiefgreifenden Veränderungen der Französischen Revolution auf den Bestand der Glasmalereien von Saint-Étienne keine Auswirkungen hatten. Obwohl es von Seiten des regionalen Revolutionsrates Bestrebungen gab, die störenden Glasmalereien aus der zum «Temple de la Raison» umgewidmeten Kathedrale zu entfernen, unterblieb diese Maßnahme, weil ein kunstverständiger Bürger den Rat davon überzeugen konnte, dass eine komplette Neuverglasung schlichtweg zu kostspielig sei.⁴⁹¹

⁴⁸⁷ Abbé FOURREY 1930, S. 7f erläutert die durchgeführten Maßnahmen sehr genau und lobt die Arbeit des Glasmalers David und seiner Werkstatt. Er weist darauf hin, dass jedes Fenster einen eigenen Farbklang und ein geometrisches Grundmuster besitzt, weshalb sich bei der Zusammenstellung verschiedener Fenster nicht immer ein befriedigendes Bild ergab. Um eine weitestgehende Harmonisierung bei der Neuordnung zu erreichen, wurden mitunter die Hintergründe oder ornamentalen Rahmungen einzelner Bildfelder verändert, um sie einander anzugleichen.

⁴⁸⁸ Bei dem Ausbau der Fenster wurden von den einzelnen Glaspanelen Fotos gemacht, die nach Ansicht Lafonds hilfreich sein könnten, um die Fenster archäologisch genauer zu untersuchen. Diese Fotos standen ihm jedoch nicht zur Verfügung und sind bis heute nur sehr schwer zugänglich. Siehe LAFOND 1958, S. 67. Virginia C. RAGUIN 1982, S. 6 hat diese Dias in den Archiven der *Commission supérieure des monuments historiques* gefunden und den entsprechenden Fenstern zugeordnet. Die Nummern der einzelnen Dias sind in den schematischen Zeichnungen der Fenster bei RAGUIN 1982, S. 125ff zu finden. Eine andere Serie von Fotografien aus den 1930er Jahren wird von RAGUIN 1974 A, S. 37, Anm. 9 erwähnt und befindet sich demnach im Dayton Art Institute. Mit Hilfe der Bilder stellte Raguin am Beispiel des Patriarchenfensters (Nummer 19) fest, dass die Restaurierungsarbeiten, die um 1940 ausgeführt wurden, an diesem Fenster nur minimale Änderungen der Ikonographie zur Folge hatten. Welche Fenster im Einzelnen restauriert wurden, nachdem man sie ausgebaut hatte, ist leider nicht klar ersichtlich.

⁴⁸⁹ Während der Einlagerung wurden alle Fehlstellen der Fenster, die der Glasmaler David nur notdürftig mit farblosem Glas verschlossen hatte, in den entsprechenden Farben bemalt. Zudem wurden viele Paneele neu verbleit. Wie Virginia RAGUIN 1974 B, S. 14f unter Berufung auf Gespräche mit dem dafür verantwortlichen Glasmaler Moreau angibt, behielt dieser aber die von Albert David festgelegte Anordnung der Medaillons bei. Änderungen an der Ikonographie ergaben sich daher nicht.

⁴⁹⁰ Auch zu diesen Restaurierungsmaßnahmen war kein detaillierter Bericht auffindbar. Der mit den Arbeiten befasste Glasmaler Moreau hat einige seiner diesbezüglichen Erinnerungen brieflich Virginia RAGUIN 1974 B, S. 14f mitgeteilt.

Eine kurze chronologische Auflistung der Restaurierungsarbeiten, die an den Glasmalereien im Laufe der Jahrhunderte durchgeführt wurden, hat RAGUIN 1974 B, S. 362f und in leicht modifizierter Form noch einmal RAGUIN 1982, S. 119f zusammengestellt.

⁴⁹¹ Dies berichtet Abbé Fourrey unter Verweis auf die *Souvenirs* des François Fortin. Vgl. FOURREY 1930, S. 6, Anm. 3 und RAGUIN 1974 B, S. 6f.

Durch diese wechselvolle Geschichte hindurch konnten zwar Teile der wertvollen mittelalterlichen Verglasung bewahrt werden, das ursprüngliche Bildprogramm geriet jedoch völlig durcheinander. Die Anordnung der Legendenfenster im Chorumgang wurde im Laufe der Zeit mehrfach grundlegend verändert, ebenso die Abfolge der einzelnen Bildfelder. So steht man bei der Untersuchung der Fenster – die trotz der Verluste noch immer einen beeindruckenden Zyklus von hochmittelalterlichen Glasmalereien darstellen – vor dem Problem, die Ikonographie nur mühsam entziffern zu können. Zudem wurden die Wiederherstellungsarbeiten des 16. Jahrhunderts und auch die Restaurierungsmaßnahmen, die dreihundert Jahre später erfolgten, entweder nicht dokumentiert oder die entsprechenden Unterlagen sind verloren gegangen. Mögliche inhaltliche Bezüge der Bildfenster untereinander und zu dem ikonographischen Programm der gesamten Kathedrale, die sich aus der ursprünglichen Reihenfolge der Fenster ergeben haben könnten, sind heute nicht mehr unmittelbar zu erkennen.

Um diesem offenen Fragenkomplex näher zu kommen, ist es zunächst notwendig, die Inhalte der noch erhaltenen Teile der Legendenfenster zu bestimmen und davon ausgehend die Themen der einzelnen Fenster zu identifizieren. Anschließend wird – entsprechend des eingangs benannten Hauptanliegens der Arbeit – das ikonographische Programm der Glasmalereien als Ganzes diskutiert. Da die Fenster alle mehr oder weniger im gleichen Zeitraum entstanden sind, unmittelbar nach der Erbauung des Chores, liegt die Vermutung nahe, dass es ein theologisches Gesamtkonzept gab, welches dem Bildprogramm zu Grunde lag. Dies lassen auch die erhaltenen Zyklen in Chartres⁴⁹²

⁴⁹² Die Glasmalereien in Notre-Dame in Chartres gehören sicherlich zu den am besten untersuchten Fensterzyklen, die aus dem Mittelalter überliefert sind. Bis in die jüngste Forschung hinein gibt es recht unterschiedliche Auffassungen darüber, wie die inhaltliche Vernetzung der einzelnen Fenster der Kathedrale zu bewerten ist und ob es eine solche überhaupt gibt. Die Frage nach einem ikonographischen Gesamtkonzept und den möglichen Urhebern eines solchen wurde bisweilen mit einer idealisierten Vorstellung eines mittelalterlichen Gesamtkunstwerkes (Emile Mâle) positiv beantwortet oder als bloßes Konstrukt in der Gedankenwelt der Kunsthistoriker (Wolfgang Kemp) verneint; siehe hierzu: KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 103f und KEMP 1987, S. 216ff. Unbestritten sind lediglich die formalen Übereinstimmungen innerhalb des Programms, die deutlich erkennbar werden. So finden sich in den Öffnungen der Seitenschiffe und des Chorumgangs überwiegend kleinteilige Legendenfenster, die dem Leben und Wirken von biblischen Personen oder Heiligen gewidmet sind. Bei den Obergadenfenstern beschränkte man sich zumeist auf die Darstellung großformatiger Figuren unter einem architektonischen Baldachin oder auf wenige, ebenfalls in großem Maßstab ausgeführte Szenen. Diese Differenzierung bewirkt eine Steigerung der Wirkung der Malereien, von den unteren zu den oberen Ebenen des Bauwerks und begünstigt die Lesbarkeit der sehr hoch oben versetzten Glasmalereien. Darüber hinaus sind die Stifter der Fenster, Einzelpersonen und Handwerkervereinigungen, in auffälliger Regelmäßigkeit in den untersten Bildfeldern der Fenster oder in der unteren Bordüre zu sehen. In seiner ausführlichen Untersuchung der Glasmalereien von Chartres hat Abbé Delaporte auch eine Liste aller bekannten Stifter erstellt, geordnet nach den gesellschaftlichen Schichten, aus welchen diese stammten. Siehe DELAPORTE/HOUVET 1926, S. 7. Eine Analyse der formalen Aspekte des Bildprogramms, mit besonderer Beachtung der Legendenfenster, bietet DEREMBLE/MANHES 1988. Daten zu den einzelnen Fenstern oder ausführlichere Analysen finden sich unter anderem in CVMA FR. RES. II 1981, S. 25ff; CVMA FR. ÉT. II 1993 und DEREMBLE/DEREMBLE 2003 – auch hier liegt der Schwerpunkt der Betrachtung auf den erzählenden Bildfenstern. Über die formalen Aspekte hinaus sehen Colette und Jean-Paul Deremble verschiedene inhaltliche Konzepte in den Glasmalereien verwirklicht; Leitlinien der Ikonographie, die ohne eine strikte Reihenfolge und sich mitunter überlagernd die einzelnen Fenster zu einem Gesamtprogramm zusammenschließen. Zu diesen Leitideen gehören die Verherrlichung Mariens sowie der durch sie symbolisierten Ecclesia, die Positionierung von Chartres als bedeutenden Ort der Wallfahrt und der Reliquienverehrung, die Herausstellung der theologischen Vorstellungen der Typologie und die Abwehr von häretischen Strömungen durch die Betonung der apostolischen Glaubenslehre. Der letztgenannte Gedanke, der um 1215 im Zuge der Kirchenreform unter Papst Innozenz III. und des Kreuzzuges gegen die Albigenser höchst aktuell war, findet sich auch in der

oder Bourges⁴⁹³ vermuten, wo sich die Fenster trotz unterschiedlicher Stifter und mitunter divergierender Entstehungsdaten einem oder mehreren Leitgedanken zuordnen lassen. Ausgehend von diesen Überlegungen werden abschließend verschiedene Hypothesen zur mittelalterlichen Gestalt des Bildprogramms vorgestellt, das heißt zu den Fragen, welche Position jedes Fenster im Chorumgang einnahm und welche Szenen es in seinem ursprünglichen Zustand zeigte.

6.2 Das heutige Bildprogramm der Fenster

Die heute im Chorumgang von Saint-Étienne zu findende Verglasung umfasst noch viele der biblischen Geschichten und Heiligenviten, die schon die Menschen des späten 13. Jahrhunderts in den Fenstern der Kathedrale betrachten konnten. Von den ursprünglich neununddreißig bemalten Glasfenstern des Umgangs und der Scheitelkapelle sind immerhin Fragmente von vierunddreißig überliefert, lediglich fünf der mittelalterlichen Fenster sind vollständig verloren gegangen.⁴⁹⁴ Die Kapelle besitzt von ihren sieben Glasmalereien noch fünf, die zumindest in Teilen original sind. Die Bildfelder mit dem Marienleben in der Ostwand der Kapelle sind eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts und die südliche der beiden reinen Grisailen ist eine Kopie ihres gegenüberliegenden Pendants aus der gleichen Zeit. Im Chorumgang selbst gab es ursprünglich zweiunddreißig Legendenfenster, von welchen neunundzwanzig mehr oder weniger vollständig erhalten sind. In diese Zahl ist ein Fenster eingerechnet,

Darstellung von gerüsteten Hochadeligen in Verbindung mit «militärischen» Heiligen wie Eustachius, Georg, Martin und Dionysius im Chorobergaden der Kathedrale wieder. Zu diesen Ausführungen vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, insb. S. 76ff und S. 83. Auch Françoise Perrot geht von einer engen Verbindung zwischen den Darstellungen der Fenster des Chores und den historischen Ereignissen aus. So könnten sich die in den Malereien repräsentierten Adligen als militärische Führungselite um König Ludwig VIII. in den Albigenerskreuzzügen versammelt und die Fenster als Dank für den siegreichen Feldzug gestiftet haben. Vgl. KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 118 und PERROT 1989. Zudem hat Claudine Lautier die Bezüge zwischen den Reliquien, die in Notre-Dame in Chartres verehrt wurden und den Glasmalereien mit den Repräsentationen der entsprechenden Heiligen untersucht. Siehe LAUTIER 2003.

Nach einer an Beispielen orientierten Auseinandersetzung mit den verschiedenen Positionen zu dieser Fragestellung schließen sich auch Brigitte Kurmann-Schwarz und Peter Kurmann der Auffassung an, dass es in Chartres ein zusammenhängendes ikonographisches Programm gegeben haben muss, welches sich um verschiedene Themenschwerpunkte herum aufbaute. Siehe hierzu KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 103–122, insb. S. 121f. Nicole LÉVIS-GODECHOT 1987 geht in ihren Ausführungen zur Kathedrale von Chartres sogar von einem ikonographischen Konzept aus, welches nicht nur die Glasfenster, sondern auch die Skulpturen der Portale mit einschloss.

⁴⁹³ Für Saint-Étienne in Bourges wird diese Frage im Allgemeinen weniger kontrovers diskutiert, denn die Bildfenster der verschiedenen Ebenen des Bauwerks lassen deutlich ein klar strukturiertes Programm erkennen, auch wenn sich heute nicht mehr alle Details erschließen. Louis Grodecki schreibt in AUBERT/CHASTEL/U.A. 1958, S. 139: „[...] *la qualité des vitraux de Bourges est admirable, comparable seulement à celle des quatre fenêtres du déambulatoire de Sens. Le programme iconographique est également d'une cohérence et d'une profondeur exceptionnelles; il n'est pas absurde de voir là la pensée de saint Guillaume lui-même, le bâtisseur de l'église, [...]*.“ Einzelheiten zu den Glasmalereien der Kathedrale von Bourges finden sich in BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 341ff und CVMA FR. RES. II 1981, S. 168ff.

⁴⁹⁴ Die genaue Zahl der erhaltenen beziehungsweise verlorenen Legendenfenster hängt in letzter Konsequenz davon ab, wie man die verschiedenen Fragmente der Glasmalereien interpretiert. Beispielsweise lassen sich die Scheiben mit den Darstellungen der Apostel und der Himmelfahrt Christi bei der Rekonstruktion einem oder zwei Fenstern zuordnen. Die hier vertretene Zählweise geht in diesem Fall von der Existenz eines einzigen Glasfensters aus. Gleichzeitig gab es je ein Fenster mit der Vita des Hl. Petrus und des Hl. Paulus. So kommt die Summe von vierunddreißig in Teilen erhaltenen Bleiglasfenstern zustande, die auch von RAGUIN 1974 A, S. 28 geteilt wird.

von dem nur ein einziges Bildfeld überliefert ist. Dessen Inhalt erlaubt allerdings bisher keinen Rückschluss auf die dargestellte Geschichte und das Thema des Fensters. Überblickt man den Erhaltungszustand der Verglasung als Ganzes, so fällt auf, dass die Verluste an Gläsern recht unterschiedlich über die Öffnungen verteilt sind. Allen gemeinsam ist die weitgehende, oft auch gänzliche Vernichtung der Bildfelder der unteren Register, kein einziges Glasfenster ist komplett erhalten. Dieses Zerstörungsmuster wird leicht verständlich, wenn man sich Abbé Lebeufs Bericht über den Hugenottensturm in Erinnerung ruft, der deutlich sagt, dass die Eindringlinge alle Scheiben einschlugen, die sich in ihrer Reichweite befanden.⁴⁹⁵ Es gibt jedoch auch Anzeichen, die gegen ein ausschließlich blindwütiges Vorgehen der Hugenotten bei ihrem Zerstörungswerk sprechen. Einige der Glasmalereien waren bei den Verwüstungen offenbar in besonderer Weise Ziel der Attacken, weshalb von ihnen keinerlei Spuren geblieben sind. Sollte diese Tatsache nicht auf einem Zufall beruhen, so könnte sie in einem Zusammenhang mit den Bildinhalten der vernichteten Fenster stehen. Allen anderen voran dürften christologische Motive den Hass der Protestanten auf sich gezogen haben, da die Hugenotten bildliche Darstellungen von Gott entschieden ablehnten. Dies würde auch eine Erklärung dafür liefern, warum derartige Inhalte heute nicht mehr im Bildprogramm zu finden sind, obwohl sie zum Kernbestand sakraler Ikonographie gehörten. Insbesondere bei einem Vergleich mit den Fensterzyklen anderer Kathedralen fällt dieser Umstand auf. Derartige Überlegungen müssen aber hypothetisch bleiben, denn es ist völlig offen, welche Geschichten oder Heiligen auf den gänzlich zerstörten Glasfenstern dargestellt waren. Da zusammen mit den Malereien auch das Archiv des Kapitels und damit fast alle schriftlichen Informationen zur ursprünglichen Ausstattung der Kathedrale – sofern welche existiert haben – in den Religionskriegen beziehungsweise während der Revolution vernichtet wurden, fehlen wichtige Grundlagen zu einer begründeten Beantwortung der angesprochenen Fragen.⁴⁹⁶ Dies ist sehr bedauerlich, denn die Aufklärung solcher Unsicherheiten wäre nicht nur aus kunsthistorischer Sicht wünschenswert. Die Bilderzählungen der Glasmalereien könnten auch für die Untersuchung der theologischen Vorstellungen und des religiösen Lebens der Menschen im hohen Mittelalter von Bedeutung sein. So geben zumindest die im Chorumgang noch erhaltenen Malereien Hinweise darauf, welche biblischen Episoden und Heilige für den örtlichen Klerus sowie die Stadtgemeinde von besonderer Bedeutung gewesen sein müssen, denn die Auswahl der darzustellenden Themen wurde auch bei gestifteten Fenstern in der Regel von den Theologen der Domkapitel getroffen, weshalb sich deren Präferenzen anhand der Bilderzyklen erahnen lassen.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Vgl. LEBEUF 2004, S. 111 [f^o 136].

⁴⁹⁶ Zum Verlust der Bücher und Aufzeichnungen des Kathedralkapitels siehe QUANTIN 1846 A, S. 137; LEBEUF 2004, S. 113 [f^o 140]; QUEDNAU 1979, S. 6ff und Krüger in SAPIN 2011, S. 234 u. 252.

⁴⁹⁷ Besonders deutlich tritt dies bei der mittelalterlichen Verglasung von Notre-Dame in Chartres hervor. Die Stifter der Fenster – verschiedene Gilden, Zünfte, Adlige oder Kleriker – wurden über ihre Attribute oder Gewerke mit den darzustellenden Bildinhalten verknüpft. Es entsteht der Eindruck, dass den einzelnen Stiftern von Seiten der Auftraggeber bestimmte Themen zugeordnet wurden, um derartige Verbindungen zu ermöglichen. Dabei lag es natürlich auch im Interesse der Stifter, durch einen «passenden» Beitrag etwas für die eigene Memoria zu tun. Deutlich wird diese These in den Analysen der Fenster von Colette Manhes-Deremble und Jean-Paul Deremble von 1993: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres* (CVMA FR. ÉT. II 1993) und 2003: *Vitraux de Chartres* (DEREMBLE/DEREMBLE 2003). Die schwierig zu bestimmende Stellung der Stifter zu und ihre Einflussmöglichkeiten auf die Bilderzählungen der Fenster hat auch KEMP 1987, S. 201ff u. 242ff diskutiert. Da die Stifter zumeist in den untersten Registern der

In Auxerre sind heute zumeist die Fragmente von zwei unterschiedlichen Bildfolgen in einer Fensteröffnung miteinander vereint. Die Legenden und Erzählungen, die im Chorumgang zu sehen sind, sollen im Folgenden kurz benannt werden, um eine Vorstellung von der Bandbreite des ikonographischen Programms zu gewinnen. ABB. 166–253 Tiefergehende Analysen einzelner Fenster werden an dieser Stelle noch nicht vorgenommen. Um einen besseren Eindruck von dem aktuellen Erscheinungsbild der Verglasung zu vermitteln, wird die Beschreibung nicht der systematischen Nummerierung, sondern dem Gang des Betrachters folgen. Beginnend mit dem Achsfenster und den Gläsern der Scheitelkapelle, setzt sich der «Rundgang» erst mit dem nördlichen und dann mit dem südlichen Chorumgang fort, jeweils von Osten aus in Richtung Westen.⁴⁹⁸ Die heute vorzufindende Konzentration der erhaltenen Teile der Glasmalereien scheint auf eine derartige, vom Zentrum ausgehende Betrachtung angelegt zu sein. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit herausgestellt wird, halte ich es für wahrscheinlich, dass ursprünglich eine andere Abfolge der Fenster, sprich ein anders verlaufender Rundgang für die Betrachtung der Legenden intendiert war. Die Leserichtung innerhalb der einzelnen Bildfenster verläuft fast immer von unten nach oben, die Mehrzahl der Register muss von links nach rechts gelesen werden.

Im Zentrum des Bildprogramms befindet sich das Scheitelfenster der Marienkapelle, welches dem Leben der heiligen Jungfrau gewidmet ist. Die benachbarten Fenster 1 und 2 zeigen eine Darstellung der Wurzel Jesse, beziehungsweise die Lebensgeschichte des Erzdiakons Theophilus. Bei den nördlichen und südlichen Fenstern der Axialkapelle kam im Gegensatz zu denen der Ostwand Grisailleglas zum Einsatz, um die Ausleuchtung der Kapelle zu verbessern. Dabei sind die Fenster 3 und 4 vollständig als Grisailen gebildet,⁴⁹⁹ 5 und 6 hingegen weisen großformatige, in farbigem Glas ausgeführte Figuren vor Grisaillegründen auf. Im Norden ist die thronende Gottesmutter mit dem Kind dargestellt, zu ihren Füßen kniet eine Stifterfigur.⁵⁰⁰ Auf der Südseite findet man die

Fenster erscheinen, ist es gut möglich, dass man in Auxerre auch deshalb keine Stifter benennen kann, weil die unteren Teile der Glasfenster ausnahmslos vernichtet wurden. Diese Vermutung scheint auch bei LAFOND 1958, S. 61 durch. Dass die gewaltigen Kosten für die Verglasung des Chores nur mit Hilfe von Stiftungen oder Spenden finanziert werden konnten, gilt als sicher, waren doch nur in den seltensten Fällen – zum Beispiel bei der königlichen Kapelle in Paris – die Auftraggeber allein in der Lage, die notwendigen finanziellen Mittel bereit zu stellen. AUBERT 1946, S. 5 bemerkt dazu: „*La générosité des fidèles était inépuisable lorsqu’il s’agissait d’offrir des verrières aux églises. Suger rapporte que le tronc placé par lui dans l’église abbatiale de Saint-Denis pour l’entretien des vitraux était toujours plein. Quelques années plus tard, à Chartres, à Bourges, au Mans, dans toutes nos cathédrales, les corporations tenaient à honneur d’offrir une ou plusieurs verrières où elles étaient figurées dans l’exercice de leurs professions.*“ Die Vermögenden, zumeist adeligen Stifter oder der König und die Kleriker selbst, ließen es sich nicht nehmen, in den Fenstern, die sie bezahlt hatten, ihre Wappen, ihre Devise oder sich selbst – oft als kniende Stifterfigur – darzustellen. Siehe AUBERT 1946, S. 5f. Beispiele dafür finden sich an vielen Orten, vor allem in Chartres und – wie bereits erwähnt – auch in Auxerre bei den Fenstern der Kapellen und des Langhauses.

⁴⁹⁸ Damit soll das «Hin- und Herspringen» zwischen den beiden Chorseiten, welches die Nummerierung des *Corpus Vitrearum* vorgibt, für den Leser, der die Auflistung bei einer Betrachtung der Fenster vor Ort heranziehen möchte, vermieden werden.

⁴⁹⁹ Das Fenster 3 hat Viollet-le-Duc in seinem *Dictionnaire raisonné de l’architecture Française du XIe au XVIe siècle* beschrieben und ein Bildfeld davon wiedergegeben. Siehe: VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IX, S. 448 u. Fig. 40, S. 450. Nummer 4 ist eine Kopie dieses Fenster aus dem 19. Jahrhundert, das Original existiert nicht mehr.

⁵⁰⁰ Neben dem Kopf der Gottesmutter steht geschrieben: «SCA. MARIA» und über dem Stifterbild findet sich die Inschrift: «HURRICUS PRESBITTER». Siehe auch CVMA FR. RES. III 1986, S. 114.

Figur des Hl. Germanus, des Stadtpatrons von Auxerre und ebenfalls einen knienden Stifter.⁵⁰¹

Im Anschluss an die Scheitelkapelle folgt auf der Nordseite ein Fenster mit einigen Episoden aus den Lebensgeschichten der Apostel Petrus und Paulus. Es befindet sich offensichtlich nicht an seinem ursprünglichen Platz, denn die Gläser sind deutlich schmaler als die zur Verfügung stehende Öffnung. Um diesen Unterschied auszugleichen, wurde die Fensternische auf beiden Seiten nachträglich verkleinert. Die nächste Öffnung dieser Seite, Nummer 9, enthält Teilstücke von drei unterschiedlichen Erzählungen. Zu unterst finden sich zwei weitere Bildfelder mit Darstellungen der beiden Apostelfürsten, die im Stil dem benachbarten Fenster 7 entsprechen. Da dieses jedoch in voller Höhe mit Glasmalereien versehen ist, spricht vieles dafür, dass es ursprünglich zwei einzelne Fenster gegeben hat, die den Viten der beiden Heiligen gewidmet waren. Weitere Überlegungen hierzu werden im Zuge der Rekonstruktion des Gesamtprogramms angestellt. Über den beiden Szenen sind sechs Scheiben mit sitzenden Aposteln eingefügt, die sich auf zwei Register verteilen. Auf die Häupter der Figuren gehen Lichtstrahlen nieder, die wahrscheinlich das Pfingstwunder verbildlichen sollen. Die oberste Partie des Fensters, die noch sechs Register umfasst, ist mit Szenen aus der Legende des Hl. Laurentius gefüllt.

Das Fenster 11 ist ebenfalls aus verschiedenen Bildfolgen zusammengestellt worden. Im unteren Abschnitt sind drei Register mit Episoden aus den Büchern Genesis und Exodus zu sehen, unter ihnen der Sündenfall des ersten Menschenpaares sowie die Übergabe der Gesetzestafeln an Mose. Bemerkenswerterweise müssen die einzelnen Szenen von oben nach unten und von links nach rechts gelesen werden. Darüber befinden sich auf sechs Registern Bilder der alttestamentarischen Simsonerzählung, die insbesondere seinem Kampf gegen die Philister gewidmet sind. Das oberste Register ist ungewöhnlich niedrig und infolgedessen sind alle Windeisen ein gutes Stück höher in der Laibung platziert als bei den anderen Fenstern des Umgangs. Durch die Verschiebung der Armierungen, welche mit Sicherheit nicht dem ursprünglichen Erscheinungsbild entspricht, blieb am unteren Rand der Öffnung ein schmaler Streifen unverglast, der bei der Neukomposition der Glasmalereien vermauert wurde, um für die darüberliegenden Scheiben eine Auflage zu schaffen.

Die beiden sich anschließenden Fenster 13 und 15 geben zwei Heiligenlegenden wieder. Zum einen erkennt man wichtige Stationen aus dem Leben des Apostels Andreas und zum anderen die Vita der Hl. Margareta von Antiochia. Beide Glasfenster sind unvollständig und dort wo man den Beginn der jeweiligen Erzählung erwarten würde, befindet sich lediglich eine verputzte Mauer. In der Fensteröffnung Nummer 17 sind heute noch sieben Register mit Szenen der Josephserzählung aus dem Buch Genesis erhalten, wobei die Leserichtung der Bildfolge von unten nach oben und von rechts nach links verläuft. Auch diese Bildfolge ist unvollständig und die untersten zwei Register der Fensteröffnung wurden nachträglich mit Mauerwerk verschlossen.

⁵⁰¹ Dort findet sich die Inschrift: «BEATISSIM. EPISCO. DEL... IN : HONORE : ELLOD : FECIT». Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 114. Abbé Bonneau war sich sicher, in diesem Fenster nicht den Hl. Germanus, sondern den Hl. Stephanus identifizieren zu können. Die heute stark verschmutzte Inschrift neben dem Haupt des Heiligen will er als «S. STEPHANVS» gelesen haben, ich erkenne darin aber «... GERMAN», so wie es auch im Corpus benannt wird. Vgl. BONNEAU 1885, S. 334.

Das nächste Fenster auf der Nordseite des Chorumgangs (19) ist ebenfalls dem Alten Testament gewidmet. Es hat die Geschichten der Patriarchen Noah, Abraham und Loth – mit der Opferung des Isaak und der Zerstörung Sodoms – zum Thema. Die Glasmalerei ist nicht vollständig erhalten, ein beträchtlicher Teil der unteren Fensteröffnung ist heute vermauert und verputzt. Wie bei den vorangegangenen Legendenfenstern basiert auch die Erzählung von Öffnung 21 auf dem Buch Genesis. Von oben nach unten zu lesen, sind ein weiteres Mal die Erschaffung der Welt und der Sündenfall dargestellt. Nach fünf Registern bricht die Erzählung unvollständig ab und es folgt noch ein weiteres Register mit drei einzelnen Paneelen, die Fragmente unterschiedlicher Fenster zu sein scheinen. Auf der linken Seite ist die Darstellung eines apokalyptischen Reiters identifizierbar, die wahrscheinlich zu Fenster 12 mit dem entsprechenden Apokalypsezyklus gehört. In der Mitte des Registers findet sich ein Bild von Mose, der nach seiner Rückkehr vom Berg Horeb die Israeliten bei der Anbetung des goldenen Kalbes überrascht. Es gehört offensichtlich zu der Exoduserzählung in Fenster 11. Die Bildfläche auf der rechten Seite des Registers scheint hingegen nur Fragmente zerstörter Scheiben zu enthalten. Auch bei Nummer 21 ist ein erheblicher Teil der Öffnung heute nicht mehr mit Glas, sondern mit Mauerwerk verschlossen.

Die letzten beiden Fenster der Nordseite, 23 und 25, die noch über farbiges Glas verfügen, befinden sich über der Sakristei. Da hier die Sockelmauer ein ganzes Stück höher ist als in den anderen Jochen, fällt der für die Fenster zur Verfügung stehende Raum niedriger aus. Die dort versetzten Glasmalereien waren folglich, verglichen mit den restlichen Fenstern des Umgangs, auf eine kleinere Anzahl von Registern beschränkt. Heute finden sich hier die Lebensgeschichten von Mammès und König David, wobei bei beiden die Scheiben stark restauriert und mit vielen Ergänzungen des 19. Jahrhunderts versehen sind. Die folgenden sechs Fenster auf der nördlichen Seite des Langchores enthalten nur farbloses, leicht opakes Glas.

Auf der Südseite des Chorumgangs schließt sich an die Scheitelkapelle eine Gruppe von Fenstern an, die wie ihre nördlichen Pendants aus den verbliebenen Bildmedaillons verschiedener Legenden zusammengesetzt wurden. Der konservatorische Zustand der einzelnen Glasgemälde ist mitunter sehr schlecht; der häufige Aus- und Einbau und die zum Teil nur unbefriedigend ergänzten Fehlstellen haben sich nachteilig auf die Werke ausgewirkt.

Die Malereien des Fensters 8 veranschaulichen in den unteren vier Registern die Vita des Hl. Martin von Tours. Im rechten Feld des vierten Registers ist jedoch eine Szene aus der Legende des Hl. Germanus eingefügt, die eigentlich zu den Gläsern im benachbarten Fenster gehört, welche die Lebensgeschichte des Lokalheiligen vor Augen führen. Die obersten fünf Register zeigen bedeutende Ereignisse aus dem Leben und dem Martyrium des Hl. Eustachius. Das nebenliegende Fenster 10 ist nicht mehr vollständig verglast, ein schmaler Streifen am unteren Rand ist mit Mauerwerk geschlossen worden. Oberhalb des Mauerstreifens finden sich zwei Register der schon erwähnten Legende des Hl. Germanus. Darüber folgen fünf Register mit Darstellungen der Wunder, die der Hl. Nikolaus, Bischof von Myra, gewirkt haben soll. Die Glasmalereien und auch der Zuschnitt der einzelnen Felder unterscheiden sich deutlich von allen anderen Fenstern des Chores.

Auch die Verglasung von Öffnung 12 stellt sich als Kombination der verbliebenen Register zweier unterschiedlicher Erzählungen heraus. Die unteren drei zeigen Szenen aus der Vita des Hl. Johannes und aus der ihm zugeschriebenen Apokalypse, dem letzten kanonischen Buch der Bibel. Die unsymmetrische Anordnung der Bleiruten und das Fehlen einer Bordüre legen allerdings die Vermutung nahe, dass die Medaillons bei ihrem Einbau nach den Religionskriegen abweichend von der originalen Komposition angeordnet wurden. Die sechs heute im oberen Teil des Fensters versetzten Register enthalten Bilder zu einer der bekanntesten Geschichten der Bibel, dem Gleichnis vom verlorenen Sohn.

In der Abfolge der Fensteröffnungen des südlichen Chorungangs schließt sich nun mit der Nummer 14 eine vergleichsweise junge Glasmalerei an, die 1585 gestiftet wurde. Sie zeigt den Gekreuzigten mit der Figur des Apostels Jakobus des Älteren zu seinen Füßen. Der Fond des Fensters ist in Grisaille-Malerei gehalten. Welche Bilderzählung aus dem mittelalterlichen Zyklus ursprünglich diesen Platz einnahm, ist nicht bekannt. Das sich rechts anschließende Glasfenster 16 vereint in seinen unteren drei Registern Bildfelder zweier unterschiedlicher Erzählungen, die allerdings ein fast identisches Netz von Bleiruten aufweisen. Es handelt sich zum einen um die Vita des Hl. Alexander⁵⁰², zum anderen um die Geschichte der Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus, einer örtlich sehr bedeutsamen Legende angesichts des Patroziniums der Kathedrale. Darüber finden sich sechs Register mit Begebenheiten aus dem Leben des Hl. Jakobus des Großen.

Die benachbarte Fensteröffnung, die nach der Zählweise des *Corpus Vitrearum* die Nummer 18 erhält, beinhaltet ebenfalls Gläser von zwei verschiedenen Heiligenlegenden. Ereignisse aus dem Leben des Hl. Eligius, der ein meisterhafter Goldschmied gewesen sein soll, nehmen die unteren drei Register ein. Dabei fällt auf, dass das Bleirutennetz die gleiche geometrische Konstruktion aufweist wie bei den Scheiben mit der Vita des Hl. Johannes und der Apokalypse in Fenster 12. Da hier die gleichen Asymmetrien auftreten, kann man davon ausgehen, dass auch diese Glasmalerei ursprünglich für einen anderen Platz bestimmt war. Den oberen Teil der Fensteröffnung nimmt auf sechs Registern eine weitere Erzählung zur Person des Hl. Nikolaus ein. In diesem Fall wird nicht seine Lebensgeschichte thematisiert, sondern die vielen Wunder, die er gewirkt haben soll.

Fenster 20 ist wie viele andere zu ungefähr einem Drittel nicht mehr verglast, sondern vermauert. Über dieser provisorisch wirkenden Mauer sind auf zwei Registern verschiedene neutestamentarische Erzählungen, die Himmelfahrt Christi und die Ausschüttung des Heiligen Geistes über den Aposteln, zu sehen. Beide Bildfolgen gehören inhaltlich eng zusammen und auch die geometrische Aufteilung der Glasfelder ist identisch. Dennoch ist die Reihenfolge der einzelnen Szenen nicht die ursprüngliche, wie sich sowohl anhand des Inhaltes, als auch an den nicht exakt aneinanderpassenden Formen der Mosaikgründe erkennen lässt. Zudem gehören die Fragmente dieses Fensters offensichtlich zu den sechs Bildfeldern mit dem Pfingstereignis, welche heute auf der

⁵⁰² Die Identifizierung der mit der Stephanuslegende vermischten Medaillons als Teile der Vita des Hl. Alexanders wird heute von der Mehrzahl der Forscher geteilt. Abbé FOURREY 1932 und FOURREY 1934, S. 121ff hat als Erster die bis dahin nicht näher bestimmten Bildfelder schlüssig interpretieren können, im CVMA FR. RES. III 1986, S. 117f hat man sich seiner Deutung weitestgehend angeschlossen.

Nordseite des Chorumgangs, in Fenster 9 zu finden sind. Über den zwei unteren Registern finden sich vier weitere, die das Martyrium der Hl. Maria von Ägypten schildern.

Auch bei der folgenden Öffnung 22 ist ein bedeutender Teil der Glasfläche verschwunden und durch Mauerwerk ersetzt worden. Sie enthält nur noch sechs Register mit Glasmalereien, deren obere Fünf zentrale Ereignisse aus dem Leben der Hl. Maria Magdalena schildern, wobei nicht alle Szenen eindeutig identifizierbar sind. Das unterste Register der Fensteröffnung gibt aber noch weit mehr Rätsel auf, denn hier wurden drei völlig unterschiedliche Bildmedaillons nebeneinander gesetzt, von denen eines zu der Vita des Hl. Vincentius im folgenden Fenster zu gehören scheint. Die anderen beiden Bildfelder sind möglicherweise die letzten Überreste zweier weiterer Legendenfenster, die ansonsten vollständig verloren gegangen sind.

Fenster 24 beinhaltet, ebenfalls über einer geschlossenen Fläche, drei Register mit Fragmenten der Legende des Hl. Vincentius. Verschiedene Stationen seines Martyriums werden veranschaulicht, wobei auch hier die Anordnung der Bildfelder Fragen aufwirft. Über diesen Registern erkennt der Betrachter drei weitere Reihen, die der Auffindung der Gebeine mehrerer Märtyrer gewidmet sind, im Fokus steht vor allem der lokale Heilige Bris. Das letzte Fenster mit Glasmalereien aus dem 13. Jahrhundert im südlichen Chorumgang berichtet auf sechs Registern in sehr eindringlichen Bildern vom Martyrium der Hl. Katherina. Die restliche Fläche der Öffnung ist auch hier vermauert.

Wie auf der gegenüberliegenden Chorseite, so sind auch im Süden die letzten sechs Fenster nur notdürftig mit nahezu farblosem, opakem Glas geschlossen. Zusammen mit den sechs Weißglasfenstern der Nordseite sorgen sie dafür, dass der Chorumgang in seinem an das Querhaus angrenzenden Teil schlagartig heller wird. Die lebendige, leuchtende Farbigkeit der von Blau- und Rottönen dominierten Glasmalereien fehlt an dieser Stelle und lässt den großen künstlerischen Verlust, den die Verwüstungen der Religionskriege verursacht haben, für den Betrachter spürbar werden.

6.3 Beschaffenheit und Stil der Glasfenster des Chorumgangs

Wie die Beschreibung des aktuellen Zustandes der Chorumgangsverglasung offen legt, gibt es viele Unstimmigkeiten im Bildprogramm der Glasfenster. Die zahlreichen Teilverschlüsse der Öffnungen durch Mauerwerk, der Wechsel unterschiedlicher geometrischer Grundmuster im Bleirutennetz einzelner Fenster und die weiß verglasten Fensteröffnungen zu beiden Seiten des Langchores lassen bereits auf den ersten Blick erkennen, dass hier Glaspaneele entgegen der eigentlichen Intention verbunden und versetzt wurden. Erst auf den zweiten Blick fallen dann technische Unausgewogenheiten bei dem Versatz der Fenster und der sie stützenden Armierungen auf. Andere Merkmale, die auf die wechselvolle Geschichte der Glasmalereien verweisen, erschließen sich dem Besucher der Kathedrale allerdings kaum. Stilistische Unterschiede innerhalb eines Legendenfensters sind selbst für Experten nicht immer einfach zu identifizieren und werden oft unterschiedlich interpretiert. Auch die Inhalte der einzelnen Episoden und Medaillons sind nicht in jedem Fall eindeutig zu entziffern, zumal die Höhe der Anbringung, die Verschmutzung der Gläser und die Kleinteiligkeit der Szenen die Betrachtung erschweren und die Verwendung eines

Fernglases empfehlenswert machen. Es bedarf folglich einer genauen Beobachtung und zudem weitergehender, technischer Analysen, wenn man die Glasmalereien von Saint-Étienne vollständig verstehen will. Dabei ist klar, dass umfassende Forschungsarbeiten nur von einer Gruppe von Experten geleistet werden können, welche die in den einzelnen Gebieten erforderlichen Kenntnisse besitzen. Im Rahmen dieser Arbeit ist eine derartige materialtechnische Analyse nicht zu bewerkstelligen, so dass mir nur die Möglichkeit bleibt, die noch ausstehenden Untersuchungen als Desiderata zu formulieren. So beschränken sich die Forschungen zu dem physischen Bestand der Glasmalereien hier in der Hauptsache auf eine genaue visuelle Analyse der Fenster und auf das Studium von schriftlichen Quellen. Die Bereiche, die darüber hinaus bedeutende Beiträge zur Erforschung des Verglasungsprogramms liefern könnten, sollen im Folgenden kurz skizziert und die bereits gewonnenen Ergebnisse dargestellt werden.

6.3.1 Archäologische Analysen

Für eine umfassende Erforschung und Interpretation der Glasmalereien des Chorungangs spielen selbstverständlich neben den kunstgeschichtlichen Methoden auch solche eine Rolle, die aus dem Bereich der Archäologie stammen.⁵⁰³ Eine sehr schöne Zusammenfassung der wichtigsten Forschungsmethoden der Mittelalterarchäologie hat Christian Sapin, Leiter des *Centre d'études médiévales* in Auxerre erstellt.⁵⁰⁴ Anhand von Beispielen zu karolingischen und romanischen Bauwerken erläutert er die verschiedenen Herangehensweisen, die zur Gewinnung von Information dienen sollen. Zu den grundlegendsten Methoden gehören die exakte Vermessung und Kartierung der Objekte sowie eine Analyse der verwendeten Werkstoffe und möglicher Veränderungen dieser Materialien durch Umwelteinflüsse. Für die Glasfenster würde dies bedeuten, sie mit chemischen und physikalischen Methoden zu untersuchen und die Zusammensetzung und den Zustand der Gläser zu bestimmen. Auch die genaue Altersbestimmung der Objekte ist eine wichtige Aufgabe der archäologischen Forschung. Da an den Glasmalereien des Chorungangs bisher keine solchen Untersuchungen mit modernen Verfahren durchgeführt wurden, fehlen einige Informationen, die zur Klärung der in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragestellung wichtig sein können. Es wäre wünschenswert, wenn entsprechende Experten sich in naher Zukunft dieser Forschungen annehmen könnten und so zu einem besseren Verständnis des mittelalterlichen Fensterprogramms beitragen würden.⁵⁰⁵

⁵⁰³ In der Kunstgeschichte gibt es eine Reihe von methodischen Zugriffen, die im Wesentlichen auf einzelne Personen zurückgehen. Einen guten Überblick über die prominentesten dieser Forschungsansätze bietet der *Methoden-Reader Kunstgeschichte* von Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, siehe BRASSAT/KOEHLE 2003. Dies bedeutet aber nicht, dass es im Fach einen weitreichenden Konsens darüber gibt, welche Methoden für die kunstgeschichtliche Arbeit als Standards gelten können oder sollen.

⁵⁰⁴ Die methodischen Erläuterungen von Christian Sapin sollen hier nicht im Einzelnen wiedergegeben werden. In dem Begleitband zur Ausstellung *Les prémices de l'Art Roman en Bourgogne* werden die aktuellen Forschungsmethoden, ihre Möglichkeiten und Grenzen sehr anschaulich an einzelnen Beispielen vorgeführt. Dabei wird erkennbar, dass erst die Zusammenführung der Ergebnisse der einzelnen Methoden erste Antworten auf die archäologischen Fragen zu geben vermag. Siehe. SAPIN 2001, insbesondere S. 41ff.

⁵⁰⁵ In dem Band des *Corpus Vitrearum*, der auch die Fenster der Kathedrale von Auxerre behandelt, wird von einer systematischen Analyse der Gläser gesprochen: „En 1983 en vue du nettoyage des verrières du XIIIe siècle trois panneaux ont été déposés pour être examinés au Laboratoire des Monuments Historiques.“

Solange derartige Untersuchungen noch nicht systematisch erfolgt sind, kann nur der rein visuelle Befund der Glasfenster und ihrer Einfassungen erste Informationen liefern. Bei der detaillierten Betrachtung erwiesen sich die Höhe der Fenster und ihre schlechte Erreichbarkeit als problematisch. Da Zugang zu der umlaufenden Sockelmauer des Chores bestand, konnten zumindest bei einigen der Fenster die untersten Register aus nächster Nähe untersucht werden. Um auch die oberen Bereiche aus geringer Entfernung studieren zu können, müsste man die Fensteröffnungen einrüsten. Dies ist jedoch sehr aufwendig und nicht ohne weiteres realisierbar. Alle hier aufgeführten Beobachtungen zu dem Erhaltungszustand und dem Versatz der Bildfelder sind daher als vorläufig anzusehen und bedürfen der Absicherung durch eine umfassende fachwissenschaftliche Erforschung.

Im Rahmen meiner technischen und finanziellen Möglichkeiten erfolgten für die vorliegende Forschungsarbeit eine eingehende optische Analyse der Glasfenster, eine fotografische Dokumentation, eine zeichnerische Aufnahme der Bleirutennetze und die Vermessung der einzelnen Fensteröffnungen. Die dadurch gewonnenen Daten können Hinweise auf die ursprüngliche Ordnung des Bildprogramms liefern. Die wichtigsten Ergebnisse sollen an dieser Stelle vorgestellt werden, geordnet nach den einzelnen Komponenten, aus denen sich die Glasfenster zusammensetzen.

Fensteröffnungen und Armierungen

Die archäologische Analyse des rahmenden Mauerwerks und der Armierungen, die die Glasscheiben stützen, liefert grundlegende Hinweise auf die ursprüngliche Anordnung der Legendenfenster. Für diese Forschungsarbeit fand eine Untersuchung des Mauerwerks und der Verfüzung der Windeisen statt, so weit wie der Zugang zu realisieren war. Außerdem wurden die Fensteröffnungen in ihrer Höhe und Breite vermessen, um einen Eindruck von den für die Glasmalereien zur Verfügung stehenden Flächen zu gewinnen. Bei den Messungen sind auch die Dimensionen der Vermauerungen der betreffenden Fenster erfasst worden. Die Tabelle mit den so ermittelten Messwerten findet sich im zweiten Teil dieses Buches. Tabelle 1

Die Vermessung der einzelnen Öffnungen ergab zunächst einmal nur relativ geringe Abweichungen bei den Ausmaßen der Fenster des Chorpolygons. Dies entspricht den Erwartungen, denn die Bautechnik hatte im französischen Kronland, ausgehend von der Île-de-France, seit der Mitte des 12. Jahrhundert eine rasante Entwicklung genommen. Neben der Erfindung immer leistungsfähigerer Maschinen zum Heben von Lasten und der effizienter werdenden Arbeitsorganisation der mittelalterlichen Bauhütte hatte insbesondere die Mess- und Fluchttechnik bedeutende Fortschritte gemacht. Die Pfeilerabstände, der Zuschnitt von Diensten und Maßwerkteilen, die Höhen von Steinlagen, die

CVMA FR. RES. III 1986, S. 113. Die Ergebnisse dieser Analyse sind aber nirgendwo auffindbar, so dass ich nicht sicher bin, ob sie wirklich durchgeführt wurde. Auch gibt es keine Informationen darüber, welche drei Bildfelder ausgebaut wurden und eine grundlegende Reinigung – so wie sie scheinbar in Planung war – haben die Glasfenster des Chorungangs in den achtziger Jahren ebenfalls nicht erfahren.

Arbeit nach Fugenplänen und Ähnliches wurde immer präziser ausgeführt.⁵⁰⁶ Dennoch sind bei der Größe der Bauteile eines solchen Sakralbaus Fehler nie ganz zu vermeiden gewesen, wie es auch heute noch auf allen Großbaustellen der Fall ist. Die Glasmaler benötigten aber für ihre Arbeit die genauen Maße jedes einzelnen Fensters, nur geringe Abweichungen im einstelligen Zentimeterbereich konnten durch eine Anpassung der Rahmen ausgeglichen werden. So ist es für die Glasmalereien von Bedeutung, dass einige Fensteröffnungen im Bereich des Langchores deutlich von der im Chorpolygon gemessenen Durchschnittsbreite von 189 cm abweichen.⁵⁰⁷ Die ersten beiden Fenster auf der Nord- und Südseite des Chorseitenschiffs sind beispielsweise schmaler als die anderen, die Breite der Öffnungen 35–38 beträgt etwa 151–157 cm. Die Gründe dafür liegen in der konstruktiven Logik des Bauwerks und sind leicht zu erkennen. In die Zwickel zwischen Langchor und Querhaus fügte der Baumeister je einen Treppenturm ein, wodurch die für den Einbau von Fenstern nutzbare Wandfläche in den westlichsten Jochen des Chores verringert wurde. ABB. 2 Anstatt ein normales und ein halbiertes Lanzettfenster in die Wand einzulassen, wie in der Kathedrale von Amiens, wurde in Auxerre die Wandfläche symmetrisch aufgeteilt, so dass insgesamt vier Fenster mit reduzierter Breite entstanden. Dies musste sich natürlich in den Ausmaßen der Glasmalereien widerspiegeln. Da heute alle vier Fenster nur mit weißem Glas geschlossen sind, gilt es zu prüfen, ob noch Fragmente der ursprünglich hier platzierten farbigen Gläser an anderen Stellen des Chores zu finden sind.

Auch andere Gruppen von Öffnungen weichen signifikant von der durchschnittlichen Breite ab. Die Fenster 19–22 sind mit 183 cm etwa 7 cm schmaler als die des Polygons. Deutlich breiter als alle bisher betrachteten Maueröffnungen sind hingegen die Fenster 31–34, die 204 bis 207 cm messen. Mit einer Weite von 200 cm sind die beiden mit den Nummern 27 und 29 auf der Nordseite des Chores etwa 10 cm breiter als die Fensteröffnungen des Chorrunds, ihre Pendants auf der Südseite bewegen sich dagegen in dem bekannten Rahmen.

Die Höhe der Fenster beträgt fast durchgängig 630 cm. Größere Abweichungen von diesem Maß finden sich nur bei den sehr breiten Fensteröffnungen 31–34, wobei von diesen die südlichen nur 5 cm höher sind als die restlichen, die beiden im Norden aber ganze 658 cm messen.⁵⁰⁸ Als Weiteres fällt bei der Betrachtung des Chores auf, dass vier Fenster der Nordseite des Langchores eine geringere Gesamthöhe aufweisen, bei gleicher Scheitelhöhe wie die benachbarten Öffnungen. Die Ursache hierfür ist in den außen angrenzenden Bauteilen zu suchen. Die an die Nordwand direkt anschließende Sakristei erforderte eine größere Höhe der Sockelmauer des Chorumgangs, weshalb auch die Fenster weiter oben ansetzen mussten.

⁵⁰⁶ Zu den technischen und organisatorischen Innovationen, die im hohen Mittelalter eine beachtliche Weiterentwicklung der Baukunst ermöglichten, siehe unter anderem: LEX MA 2009, Bd. V, Sp. 430ff, Lemma: *Innovationen, technische*; KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 74f u. 219ff; ÖHLER 2007, insb. S. 149ff u. 258ff und vor allem auch *La révolution industrielle du Moyen Age* von Jean GIMPEL 1975.

⁵⁰⁷ Immerhin sieben Fenster weisen eine Breite von 189 cm auf, bei acht Weiteren wurden 188 oder 190 cm gemessen.

⁵⁰⁸ Ein Grund für diese Abweichungen lässt sich nicht erkennen, so dass hier vielleicht beim Bau der Wände einfach nur ungenau gearbeitet wurde. Gleiches lässt sich auch für die Abweichungen zwischen den nördlichen und südlichen Fenstern des dritten Chorjochs (Fenster 27, 29 und 28, 30) vermuten.

Neben diesen sichtbaren und auch messtechnisch zu fassenden Merkmalen gibt es beim Versatz der Scheiben nachträgliche Veränderungen, die sich nur noch indirekt erschließen lassen. Wie Schriftquellen für die Kathedrale von Chartres belegen, waren die Glasfenster bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein zumeist in Holzrahmen gefasst.⁵⁰⁹ Die Rahmen waren mit Hilfe von Eisenklammern in den Fensterlaibungen verankert oder in Mörtel eingebettet und nahmen die schmiedeeisernen Armierungen auf. An den Windeisen waren wiederum die einzelnen Bildfelder befestigt, die durch Rahmenbleie begrenzt waren.⁵¹⁰ Ab dem 13. Jahrhundert, als das Maßwerkfenster seinen Siegeszug antrat, wurden diese Holzrahmungen immer seltener verwendet, weil die Maßwerkstreben zwischen den schmalen Fensterbahnen und die direkt in die Steinpfosten eingelassenen Windeisen genug Stabilität für die Glasscheiben boten. Da die Holzrahmen nicht dauerhaft den Witterungseinflüssen standhielten und die Gefahr bestand, dass sie unter der Last des Glases und des Bleis hätten brechen können, wurden sie oft schon gegen Ende des Mittelalters oder zu Beginn der Neuzeit entfernt.⁵¹¹ In diesen Fällen verlängerte man die Windeisen und ließ sie direkt in die Gewände der Fenster ein, die Ränder der Scheiben wurden in einer Mörtelbettung fixiert. Durch den Wegfall der Holzrahmung waren die Fenster zunächst jedoch zu schmal für die Öffnungen und man musste die Scheiben nach außen hin durch passende Gläser erweitern. In Saint-Étienne in Auxerre weisen alle Chorfenster neben den abschließenden Bordüren der Glasmalereien Randstreifen aus weißem Glas auf, das schwarz überstrichen wurde, um es als Teil der Rahmenbleie erscheinen zu lassen. ABB. 179 Diese Erweiterungen an den Rändern der Fenster lassen darauf schließen, dass auch die Malereien in Auxerre ursprünglich Holzrahmungen besaßen, die zu einem nicht überlieferten Zeitpunkt, wohl noch im Mittelalter, entfernt wurden. Bei den späteren Ein- und Ausbauten der Scheiben wurden aber vermutlich alle Spuren dieser ersten Einfassung vernichtet.

Die Windeisen selbst könnten noch teilweise aus der Erbauungszeit stammen, wobei man einige von ihnen nach der Entfernung der Holzrahmen verlängert haben müsste.⁵¹² Andere wurden sicher bei den Restaurierungsmaßnahmen nach den Religionskriegen erneuert oder zumindest versetzt und den neu in die Öffnungen eingefügten Bildfeldern angepasst. So lässt sich auch die zu hohe Position aller Windeisen in den

⁵⁰⁹ Die Quellen berichten, dass in Notre-Dame in Chartres im 15. Jahrhundert die Holzrahmen der Fenster ausgebaut wurden. Offenbar entsprach diese Art des Fensterversatzes schon lange nicht mehr dem damaligen Stand der Technik.

⁵¹⁰ In regelmäßigen Abständen wurden waagrecht zwischen den großen Eisenarmierungen, welche auch als Sturmstangen bezeichnet werden, noch dünnere runde Stangen, sogenannten Windruten montiert. Zur Fixierung der Bildfelder wurden auf der Höhe der Windruten «Bleihäften» (schmale Bänder aus Blei) auf die Bleiruten der Gläser gelötet, die dann um die Eisenstangen herumgeschlungen werden konnten. Eine Beschreibung und eine Skizze aller Bestandteile der Armierung eines Bleiglasfensters kann man bei THEOPHILUS/THEOBALD 1984, S. 249f studieren. Siehe auch ABB. 160–165.

⁵¹¹ Vgl. die Ausführungen bei GRODECKI 1977, S. 21. Der Autor gibt an, dass die ehemalige Holzrahmung im Augsburger Dom theoretisch nachgewiesen werden kann. Bei Grabungsarbeiten am Mindener Dom wurde in einem zugemauerten Fenster ein Holzrahmen entdeckt, welcher sich dendrochronologisch auf das Jahr 930 oder ein paar Jahre später datieren ließ. Möglicherweise handelt es sich um einen Rahmen, der Teil der Verglasung der Fensteröffnung war. Siehe LOBBEDEVY 1999, S. 203.

⁵¹² Da Eisen – zumal wenn es durch intensives Schmieden von guter Qualität und sehr haltbar war – im Mittelalter einen wertvollen und relativ teuren Werkstoff darstellte, ist es wahrscheinlich, dass die Windeisen ergänzt oder umgearbeitet, aber nicht vollständig ausgetauscht wurden. Aus dem gleichen Grund hat man noch im 19. Jahrhundert bei vielen «Restaurierungen» die alten Bleiruten eingeschmolzen und neu gewalzt.

Fenstern 11 und 8 erklären. Da ein Teil der Verglasung dieser Öffnungen verloren ging, wurden die restlichen Bildmedaillons mit ihren Armierungen nach oben verschoben. ABB. 176 u. 185 Allgemein zeigen die erhaltenen Fenster ein System von orthogonalen Sturmstangen, welches die Fläche in drei Bahnen und neun Register unterteilt.⁵¹³ Diese Aufteilung erlaubte es zum einen, eine regelmäßige Abfolge von Bildmedaillons in den Fenstern unterzubringen, zum anderen stellte sie ein stabiles und kostengünstiges System von Armierungen dar. Wesentlich aufwendiger in der Herstellung waren hingegen die zwischen der Mitte des 12. und dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts geschaffenen Fenster mit nicht rechtwinkligen Verstrebnungen. Die Windeisen folgten bei diesen Werken der Form der Bildmedaillons und mussten für jedes Fenster individuell angepasst werden. Die Eisenstreben dienten dabei nicht nur zur Versteifung der Konstruktion, sondern fungierten gleichzeitig als Konturlinien und gliederten optisch die Fensterfläche. Diese schöne, aber auch sehr kostspielige Art der Armierungen findet sich vor allem in den ehemals sehr reichen Abtei- und Bischofskirchen in Saint-Denis, Chartres, Bourges oder Sens.⁵¹⁴ Möglicherweise hat man in Auxerre aus Gründen der Ökonomie auf diese Art der Armierungen verzichtet.

Die gemauerten Fensterlaibungen lassen keine wesentlichen nachmittelalterlichen Veränderungen erkennen. Nirgendwo finden sich Versprünge in den Fugen, die darauf hindeuten, dass die Fenster nachträglich vergrößert wurden oder andere Modifikationen stattgefunden haben. Die Aufmauerungen, mit welchen Teile der Fenster nach den Religionskriegen verschlossen wurden, greifen nicht in den Mauerverband der Fensterlaibungen ein, sondern sind nur in die Öffnungen gesetzt. Ohne die Bausubstanz an einer Stelle aufzubrechen, lässt sich nicht sagen, aus welchem Material sie bestehen und ob sie durch Eisendübel mit den Gewänden der Fenster verbunden sind.

Gläser

Glas als vom Menschen erzeugter Werkstoff existiert seit der Mitte des dritten Jahrtausends vor Christus.⁵¹⁵ Die wichtigsten technischen Prozesse für die Herstellung von Glas waren bereits in der Antike zu einer hohen Kunst entwickelt worden, insbesondere die Herstellung von geblasenen Hohlgefäßen, Trinkgläsern und Ziergeräten. In architektonischen Zusammenhängen konnte man Glas spätestens seit dem 1. Jahrhundert häufiger in großen Repräsentationsbauten antreffen, in der Form der sogenannten *claustra*. Diese bestanden aus einem oft aufwendigen, ornamental gestalteten Rahmenwerk aus Stein, Stuck, Gips oder Holz, in welches kleinformartige Glasstücke oder andere transluzide Materialien wie Alabaster eingesetzt

⁵¹³ Eine Ausnahme bilden hier die Fenster über der Sakristei (23, 25, 27, 29), welche nur eine Höhe von sieben Registern aufweisen sowie die schon erwähnten schmalere Fenster (35–38), die zweibahnig angelegt waren. Zudem weicht das Fenster mit der Lebensbeschreibung des Hl. Nikolaus (10) geringfügig von dem sonst gängigen Schema der Windeisen ab.

⁵¹⁴ Siehe die Ausführungen bei GRODECKI 1977, S. 22f. AUBERT/CHASTEL 1958, S. 158 sehen in dem Verschwinden der aufwendig geformten Windeisen, etwa in der Mitte des 13. Jahrhunderts, ein allgemeines Phänomen der Stilentwicklung der mittelalterlichen Glasmalerei.

⁵¹⁵ Die folgenden Ausführungen zur Geschichte der Glasherstellung und seiner Verwendung basieren auf den Forschungen von GRODECKI 1977, S. 37ff. Eine kurze, aber umfangreich illustrierte Darstellung der Kulturgeschichte des Glases findet sich bei KÄMPFER/BEYER 1966.

wurden. Das so entstandene Gitter wurde in der Maueröffnung verankert und ermöglichte die effektvolle Beleuchtung des Raumes bei gleichzeitiger Abschirmung der Witterung. Insbesondere in Italien konnte diese Form des Fensters an verschiedenen Orten nachgewiesen werden.⁵¹⁶ Im christlichen und im arabischen Orient hat sich diese Technik sehr lange gehalten, in Syrien, Palästina und Ägypten sind solche Stücke aus der Zeit zwischen dem 7. und 13. Jahrhundert überliefert.

Ein großer Entwicklungsschritt hin zu einer neuen Form von Fenstern wurde im Mittelalter vollzogen, wo Glas in immer größeren Mengen für den Verschluss von Wandöffnungen beim Kirchenbau verwendet wurde. Ausgehend von den Bauwerken der Antike besaßen die *Transennen*, die Fenster der frühchristlichen Sakralbauten, eine ausschmückende Funktion, entsprachen aber gleichzeitig auf sehr schöne Weise der christlichen Spiritualität und Symbolik des Lichtes.⁵¹⁷ Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt in der vorkarolingischen Epoche tauchten dann die ersten Bleiverglasungen bei Fenstern auf.⁵¹⁸ Mit dieser neuen Technik war es möglich, kleine Glasstücke direkt miteinander zu verbinden, ohne einen Rahmen aus Gips oder Stuck konstruieren zu müssen. Im Zuge der Ausbreitung des Christentums und der enormen Bautätigkeiten im Bereich der Sakralbauten wurden die Bleiglasfenster immer häufiger verwendet, ihre Zahl in den Bauwerken nahm zu und die Fenster wurden vielerorts auch größer. Hinzu kam eine weitere Technik, die zwar schon lange existierte, aber erst im Mittelalter ihr volles Potential entfaltete und das Aussehen der mittelalterlichen Gotteshäuser entscheidend mitprägte – die Glasmalerei. Mit Figuren- oder Pflanzenornamenten

⁵¹⁶ GRODECKI 1977, S. 38 verweist hier auch auf die Beschreibung der „*fenestras gypsee*“ von Monte Cassino durch Leo von Ostia aus dem Jahr 1066. Ein sehr schönes französisches Beispiel für eine im 19. Jahrhundert rekonstruierte *claustra* findet sich in einem der Kryptafenster von Saint-Bénigne in Dijon. Teile der Rahmen von sehr ähnlichen *claustris* sind in späterer Zeit als ornamentaler Fries in der Mauer der nördlichen Apsidole der Abteikirche Saint-Philibert in Tournus zweiterverwendet worden. Siehe hierzu: SAPIN 2001, S. 139ff und die Abbildungen 135, 134 und 49A.

⁵¹⁷ Zu der Lichtsymbolik in der christlichen Theologie, im Zusammenhang mit den Bleiglasfenstern, wurde bereits auf einige Lehrmeinungen mittelalterlicher Theologen verwiesen. Siehe des Weiteren dazu die Ausführungen bei RAGUIN 2003, S. 10ff. Besonders klar bringt das Zitat nach Wilhelm Durandus dem Älteren (1230/31–1296) die symbolische Lesart der Fenster zum Ausdruck: „*Durandus, bishop of Mende [...] wrote that 'the windows of the church which are made of transparent glass are the Sacred Scriptures which keep away the wind and the rain ... but allow passage of the true sun (which is God) into the church, that is, into the hearts of the faithful. The metal grilles in front of the windows represent the prophets and the doctors of the church.'*“ RAGUIN 2003, S. 10. Neben dieser Ansicht eines bedeutenden mittelalterlichen Denkers, der Zeitzeuge der Entstehung der großen Fensterzyklen in den französischen Bischofskirchen war, finden sich in der Arbeit von Virginia Raguin an genannter Stelle verschiedene Bibelverse, die die Bedeutung des Lichtes und seine Identifizierung mit Gott selbst offenlegen. Zu nennen wäre hier vor allem 1 Joh 1,5: „[...] *Gott ist Licht, und in ihm ist keine Finsternis.*“; „[...] *Deus lux est et tenebrae in eo non sunt ullae*“ Vulgata, 1. Joh. 1,5. Oder der bekannte Prolog des Johannesevangeliums: „*In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht ergriffen.*“, Joh 1,4f. „*in ipso vita erat et vita erat lux hominum; et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt*“ Vulgata, Joh. 1,4f. Eine gute Zusammenfassung zu den spirituellen Funktionen der Glasfenster findet sich in VITRAIL FRANÇAIS 1958, S. 39ff.

⁵¹⁸ Vgl. GRODECKI 1977, S. 42. Leider haben sich keine Bleiverglasungen aus vorkarolingischer Zeit erhalten. Der von Émile MALE 1905 B, S. 783 erwähnte Fund eines kleinen Reliquienkästchens mit einem Bleiglasdeckel, welcher auf das 8. Jahrhundert datiert wurde, konnte nicht recherchiert werden. Auch die gefundenen Reste eines Glasfensters aus dem 9. Jahrhundert in Séry-les-Mézières (Aisne) sind in ihrer Aussagekraft schwer einzuschätzen, da die Rekonstruktion des Fensters nicht gesichert ist. Zumindest scheint klar, dass die einzelnen Scheiben bereits in Blei gefasst waren. Siehe VON WITZLEBEN 1976, S. 15. Einige Textquellen lassen aber den Schluss zu, dass es diese Technik schon weit vor der Jahrtausendwende gegeben haben muss. So bewahrte man am Anfang des 9. Jahrhunderts in St. Michael in Seehausen am Staffelsee Glas und Bleibarren auf, um bei Bedarf die Fenster reparieren zu können. Vgl. HUBERT 1974, S. 127ff.

bemalte Glasfenster gab es bereits im 6. Jahrhundert, aber erst ab dem 9. Jahrhundert sind gesicherte Quellen überliefert, die von erzählenden Bildern in den Fenstern berichten.⁵¹⁹ In der Chronik der Abtei Saint-Remi in Reims aus dem Jahre 995 wird erwähnt, dass die Klosterkirche mit „*fenestris diversas continentibus historias*“ ausgestattet sei.⁵²⁰ Damit findet sich dort der bisher älteste Beleg dafür, dass in den Glasfenstern der großen christlichen Kirchen – spätestens seit dem Ende des 10. Jahrhunderts – gemalte Erzählungen zu sehen waren.⁵²¹ Zusammen mit der Bleiverglasung sollte die Glasmalerei fortan erheblichen Einfluss auf die Sakralarchitektur des Mittelalters ausüben. Spätestens im 12. Jahrhundert waren die europäischen Techniken der Bleiverglasung und der Glasmalerei voll entwickelt und die Handwerker schufen große Kunstwerke, von denen sich einige in Saint-Denis, in Notre-Dame in Chartres, in Saint-Remis in Reims, in der Kathedrale von Canterbury, in Köln und an anderen Orten erhalten haben.⁵²² Es würde zu weit führen, hier die einzelnen Entwicklungsstufen dieser Kunst darzustellen, ausgehend von der romanischen Glasmalerei hin zu einer Fenstergestaltung, die als eindeutig gotisch bezeichnet werden kann. Für diese Fragestellungen verweise ich auf die Ausführungen von Louis Grodecki.⁵²³ Als ein Höhepunkt dieser Entwicklungen kann für die Gotik die Sainte-Chapelle in Paris gelten, welche neben dem tragenden System der Dienste keine Wände, sondern nur noch Fensterflächen aufweist.

Um derartige Verglasungen realisieren zu können, bedurfte es spezialisierter Handwerker, die Glas in unterschiedlichen Farben und in ausreichender Menge produzieren konnten, welches dann von den Glasmalern geschnitten, bemalt und zu Bildfenstern zusammengefügt wurde. Wie man im Mittelalter Glas herstellen konnte und dieses zu bemalen war, wird von dem Mönch Theophilus, der im 11. und 12. Jahrhundert lebte,

⁵¹⁹ Vgl. VON WITZLEBEN 1976, S. 15f und vor allem GRODECKI 1977, S. 43. Der Autor berichtet von schriftlichen Quellen, die die Existenz von Bilderzählungen in den Fenstern vorromanischer Kirchen belegen können. Erwähnt sei hier die Chronik der Abtei Saint-Bénigne in Dijon aus dem 11. Jahrhundert. Dem Text zufolge befand sich in der Kirche ein Glasfenster mit einer Darstellung des Martyriums der Hl. Paschasia, ein „*vitrea antiquitatus facta et usque ad nostra perdurans tempora*“. GRODECKI 1977, S. 43.

⁵²⁰ VON WITZLEBEN 1976, S. 15, siehe auch GRODECKI 1977, S. 43.

⁵²¹ Noch heute gehört Saint-Remi in Reims zu den Kirchen, die einen der umfangreichsten Fensterzyklen aus dem 12. Jahrhundert vorweisen können. Siehe unter anderem VON WITZLEBEN 1976, S. 26f. Auch wenn von den in der Chronik aufscheinenden Werken des 10. Jahrhunderts nichts erhalten ist, so kann man doch davon ausgehen, dass die romanischen Glasmalereien der Abtei bereits auf eine lange, ruhmreiche Tradition im Bereich dieser Kunst gründeten.

⁵²² Zu den ältesten erhaltenen Teilen eines umfangreichen Fensterzyklus zählen sicher die vier Augsburgsburger Propheten, die um 1100 geschaffen wurden. Siehe GRODECKI 1977, S. 50ff u. 266. Beispiele für szenische Darstellungen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts haben sich in dem berühmten Himmelfahrtsfenster in der Kathedrale von Le Mans und in der Kreuzigung der Bischofskirche von Poitiers erhalten. Zu diesen und weiteren Werken des 12. Jahrhunderts siehe VON WITZLEBEN 1976, S. 16ff. Aus der Prämonstratenserkirche in Arnstein an der Lahn hat sich ein Fenster aus der Mitte des 12. Jahrhunderts erhalten, auf welchem sich der Glasmaler Gerlachus bei seiner Arbeit verewigt hat. In einem umlaufenden Schriftzug heißt es: „*REX REGVM CLARE GERLACHO PROPICIARE*“ Das Fenster stellt damit gewissermaßen das älteste Selbstporträt in der Glasmalerei dar. Heute befindet sich das Stück im Westfälischen Landesmuseum in Münster. Siehe LEGNER/HIRMER 1982, S. 36ff.

⁵²³ In den thematisch aufeinander aufbauenden Werken, *Romanische Glasmalerei* und *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, geben Louis Grodecki und Catherine Brisac einen Überblick über die Entwicklung der Glasmalerei des hohen Mittelalters, unter Berücksichtigung der Technik, des Stils, der dargestellten Thematiken sowie dem Verhältnis der Fenster zur Architektur. Siehe GRODECKI 1977 und GRODECKI/BRISAC 1984. Einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Glasmalerei, die Techniken ihrer Herstellung und vor allem ihre Erscheinungsformen in den Ländern Mitteleuropas, gibt BARRAL I ALTET 2003.

beschrieben.⁵²⁴ Der Autor, der für eine große Zahl von kunsthandwerklichen Techniken exakte Arbeitsanweisungen liefert – so auch für diverse Verfahren der Goldschmiedekunst – war Benediktiner und womöglich selbst als Goldschmied tätig.⁵²⁵ Seine Beschreibungen der verschiedenen Brennöfen und der Arbeitsgänge bei der Glasschmelze sind so präzise, dass man die Öfen auf der Basis seiner Ausführungen nachbauen konnte.⁵²⁶ Ohne zu sehr ins Detail zu gehen, seien kurz die spezifischen Arbeitsschritte erwähnt. Das mittelalterliche Glas bestand im Wesentlichen aus gereinigtem Flusssand und Pflanzenasche, welche sehr viel Pottasche enthält.⁵²⁷ Durch Aufschmelzung dieser Bestandteile wurde Glas erzeugt, das durch die Zugabe diverser Stoffe gefärbt werden konnte. Dabei fanden Metalloxide, aber auch «recyclte» antike Mosaiksteine oder Gläser Verwendung. Neuere Untersuchungen haben gezeigt, dass mittelalterliche Gläser eine Vielzahl verschiedener Beigaben enthielten und zum Teil sehr verunreinigt waren, was sich negativ auf die Stabilität des Glases auswirken konnte. Offenbar experimentierten die Glasbläser fortwährend und suchten nach neuen Mischungen mit besseren Eigenschaften und Farben.⁵²⁸ Zudem war es ohne die heutigen chemischen Kenntnisse sehr schwierig, reine Ausgangsstoffe für die Glasschmelze zu gewinnen. Auffällig bei der Zusammensetzung von Gläsern des europäischen Mittelalters ist ein häufig auftretender Mangel an Soda und eine größere Menge an Pottasche, welche allerdings aus den Gläsern herausgewaschen werden kann.⁵²⁹ Fensterglas mit einem hohen Anteil an Kaliumcarbo-

⁵²⁴ In seiner *Diversarum artium schedula* gibt Theophilus «Presbyter» ausführliche Arbeitsanweisungen für unterschiedliche kunsthandwerkliche Techniken. Der Herstellung von Glas und der Anfertigung von Bleiverglasungen ist das *Liber Secundus* seiner Schrift gewidmet. Systematisch werden hier zunächst der Bau der Öfen, die benötigten Werkzeuge und die Mischung der Zutaten für die Glasschmelze beschrieben. Es folgen Kapitel zur Gewinnung, Glättung und Färbung des Glases sowie zur Produktion verschiedener Gefäße und Trinkbecher. Ab dem XVII. Kapitel widmet sich Theophilus den Glasfenstern und gibt Anweisungen zu deren Entwurf, zum Zertrennen des Glases, zur Bemalung, zur Herstellung der Armierungen, dem Guss der Bleiruten und schließlich zum Zusammenbau und Versatz der Glasmalereien. Im XXX. Kapitel folgen noch Hinweise darauf, wie man zerbrochene Glasgefäße reparieren kann. Siehe THEOPHILUS/THEOBALD 1984, S. 21ff.

⁵²⁵ Aufgrund seiner kenntnisreichen Ausführungen und der auf die Autorenschaft bezogenen Anmerkung: „*Theophilus qui et Rugerus*“ in einer Wiener Abschrift der *Schedula*, ist es in der Forschung lange kontrovers diskutiert worden, ob der Schreiber Theophilus mit dem berühmten Mönch und Goldschmied Roger von Helmarshausen identisch ist. Die neuere Forschung scheint diese Annahme zu bestätigen und ermöglicht eine Eingrenzung der Lebensdaten dieser bemerkenswerten Persönlichkeit auf den Zeitraum von 1070 bis nach 1125. Siehe dazu LEX MA 2009, Bd. VIII, Sp. 666f, Lemma: *Theophilus Presbyter* und SCHULZ 2010, S. 107ff.

⁵²⁶ Zu der Person des Theophilus und der Datierung seiner Schrift findet sich eine ausführlichere Betrachtung im Vorwort und in der Einleitung von THEOPHILUS/THEOBALD 1984. Hier wird auch die Frage diskutiert, ob der Benediktinermönch selbst einige der kunsthandwerklichen Techniken beherrschte, über die er so ausführlich berichtet. Die Mehrheit der mit diesem Komplex befassten Kunstwissenschaftler bejaht heute diese Annahme. Ein auf die einzelnen Kapitel bezogenen Erläuterung der Techniken, ergänzt durch Forschungsbeiträge aus dem letzten Jahrhundert, liefert Wilhelm Theobald in der zweiten Hälfte des Buches. Siehe THEOPHILUS/THEOBALD 1984, S. 177ff.

⁵²⁷ Der Begriff Pottasche geht auf das historische Verfahren zur Gewinnung dieser Chemikalie zurück, bei welcher es sich um das Salz «Kaliumcarbonat (K_2CO_3)» handelt.

⁵²⁸ Auch die Herstellung von farblosen und völlig transparenten Gläsern war mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Als Material für die Gestaltung von Fenstern taucht dieses transparente Glas im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts auf. Als das am besten erhaltene Ensemble mit derartigen Gläsern kann der Fensterzyklus der Benediktinerabteikirche Saint-Ouen in Rouen gelten. Siehe PERROT 1986, S. 41 und die ausführliche Analyse zu dieser Kirche in CVMA FR. IV-2/1 1970.

⁵²⁹ Kaliumcarbonat ist stark hygroskopisch und sehr gut in Wasser löslich. Es bildet mit Wasser die stark ätzende Kalilauge.

nat ist deshalb empfindlich gegenüber Feuchtigkeit.⁵³⁰ Beliebte Färbemittel waren im Mittelalter das Eisen- und das Kupferoxid sowie gebrannte Bronze oder gebranntes Messing.⁵³¹ Je nach Temperatur und Dauer des Schmelzprozesses sind die resultierenden Farben unterschiedlich, bei Eisen reichen sie von Purpur über Gelb bis Grün, bei Kupfer ergibt sich ein tiefes Rot. Das besonders reine Chartreser Blau, welches von Abt Suger von Saint-Denis als „*saphirorum materia*“ bezeichnet wurde,⁵³² geht auf den Zusatz von Kobaltoxid zurück, für andere Blautöne wurden auch Mangan oder Chrom verwendet.⁵³³

Nach der Herstellung des Glases, die vermutlich nicht von den Glasmalern selbst vorgenommen wurde, erfolgte anhand des maßstabgetreuen Entwurfes der Zuschnitt der einzelnen Glasplättchen. Anschließend wurden die Stücke mit Schwarzlot bemalt, erneut gebrannt, um die Farbe zu fixieren und schließlich mit den Bleiruten verbunden. Die Spalten zwischen den Gläsern und den Bleistegen dichtete man zum Schutz gegen Feuchtigkeit sowie für eine höhere Stabilität der Fensterpaneele mit einer Kittmasse ab. Detaillierte Beschreibungen der aufeinanderfolgenden Arbeitsschritte, die zur Herstellung eines bleiverglasten Fensters notwendig sind, finden sich bei Louis Grodecki und Virginia C. Raguin.⁵³⁴ Die hier gegebene Zusammenfassung orientiert sich an den Schriften dieser Autoren.

Im Laufe der Zeit wurde der Reichtum an Farben und an Maltechniken erweitert,⁵³⁵ vor allem die Entwicklung des Silbergelbs seit dem 14. Jahrhundert hat sich sehr produktiv in der Kunst der Glasmalerei ausgewirkt.⁵³⁶ Die Grundprinzipien der Herstellung der

⁵³⁰ Zu der Sensibilität der Gläser gegenüber Kondenswasser oder Wasserdampf siehe auch RAGUIN 2003, S. 52f.

⁵³¹ Bronze ist eine Legierung aus Kupfer und 20–25% Zinn (Glockenbronze), kann aber auch andere Metalle enthalten. Messing ist eine entsprechende Verbindung aus Kupfer und Zink. Beim Brennen dieser Legierungen bildet sich eine Reihe von Oxidverbindungen, die die Glasschmelze färben können.

⁵³² „*Unde quia magni constant mirificio opere sumptuque profunso uitri uestiti et saphirorum materia, tuicioni et refectiioni earum ministerialem magistrum sicut etiam ornamentis aureis et argenteis peritum aurifabrum constituimus, qui et prebendas suas et quod eis super hoc uisium est, uidelicet ab altari nummos et a communi fratrum horreo annonam, suscipiant et ab eorum prouidentia numquam se absentent.*“ SPEER/BINDING 2005, S. 362. Abt Suger unterstreicht die Kostbarkeit der Glasfenster und den hohen Preis, den er für die bemalten Gläser und das Saphirmaterial – also die blauen Scheiben – bezahlt hat. Zudem gibt er an einen Meister in Dienst gestellt zu haben, der für die Instandhaltung der Fenster verantwortlich ist und dafür aus der Klosterkasse entlohnt werden soll, mit der Auflage, dass er stets seiner Fürsorgepflicht nachkomme. Das Gleiche gilt für einen Goldschmied, der für die Pflege des goldenen und silbernen Zierrates verantwortlich sein soll.

⁵³³ Chartreser Blau bezeichnet nicht nur die in Chartres selbst produzierten Gläser, sondern auch die Kobaltgläser aus anderen Werkstätten. Genauere Ausführungen zu den verschiedenen Färbetechniken und der Erzeugung von Zwischentönen durch das Überschichten von Gläsern bietet GRODECKI 1977, S. 26.

Weitere interessante Beiträge zu dieser Frage liefern die Erläuterungen Theobalds zu den verloren gegangenen Kapiteln des Zweiten Buch der *Schedula* des Theophilus. Siehe THEOPHILUS/THEOBALD 1984, S. 230ff. An dieser Stelle sind auch die Ergebnisse einer exemplarischen Analyse der Farbgeläser der Kathedrale von Reims und der Abteikirche Saint-Remi in Reims zusammengefasst. Die Mengen der in den Gläsern gefundenen Oxide, welche die Farbe der Gläser bestimmen, sind dort in einer Tabelle aufgelistet.

⁵³⁴ GRODECKI 1977, S. 24ff orientiert sich an den Ausführungen der *Schedula diversarum artium* des Theophilus und beschreibt die Arbeitsschritte in der mittelalterlichen Werkstatt. Auch RAGUIN 2003, insb. S. 32ff gibt einen sehr guten Überblick über die einzelnen Phasen der Herstellung eines Bleirutenfensters, wie sie noch heute bei der Produktion durchlaufen werden; vom Entwurf des Fensters, über das Schneiden und Bemalen des Glases bis hin zu der Verbleiung der Scheiben. Zudem verfasste sie einen kurzen historischen Überblick zur Geschichte des «stained glass».

⁵³⁵ Zu den Veränderungen im Farbspektrum der Glasfenster zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert siehe die Ausführungen von Louis Grodecki in AUBERT/CHASTEL 1958, S. 156ff.

⁵³⁶ Siehe dazu PERROT 1986, S. 42 und LILLICH 1986.

Fenster wurden dabei aber kaum verändert, noch heute unterscheiden sich die Arbeitsschritte der Glasmaler kaum von denen der mittelalterlichen Handwerker.

Verbleiung der Glasmalereien

Einen wichtigen Teil der mittelalterlichen Glasmalereien stellen die Bleiruten dar, welche die einzelnen Glasscheiben miteinander verbinden. Die aus Blei gegossenen oder durch Verstreckung hergestellten Profilstäbe mit H-förmigem Querschnitt sorgen dabei nicht nur dafür, dass die verschiedenfarbigen Glasstücke aneinandergesetzt werden können, sondern sie geben dem Fenster auch seine Stabilität und sind als Konturlinien Teil der Bildkomposition. Darüber hinaus ist Blei ein chemisch recht widerstandsfähiges, sehr duktiles Metall, welches auch Witterungseinflüssen und einwirkenden Kräften – durch Winddruck oder ähnlichem – recht gut standhalten kann.⁵³⁷

Aus diesen Gründen ist das Bleirutennetz ein elementarer Bestandteil eines jeden mittelalterlichen Fensters. Umso bedauerlicher ist es, dass vor allem im 19. Jahrhundert viele der originalen mittelalterlichen Verbleiungen einfach komplett durch neue ersetzt wurden, anstatt nur die tatsächlich schadhafte Stellen zu reparieren. Man maß den Verbleiungen keinen besonderen Wert zu und betrachtete nur die Gläser und die auf ihnen eingebrannten Malereien als künstlerische Zeugnisse der Vergangenheit. Dadurch gingen der späteren Forschung wichtige Gegenstände für die Untersuchung der Qualität mittelalterlicher Bleie sowie zur Aufklärung der Methoden und Fähigkeiten der Handwerker verloren. Heute ist man diesbezüglich sensibler geworden und ein vollständiger Austausch oder eine Neuformung alter Bleiruten, auch der des 19. Jahrhunderts, durch Aufschmelzung und Neuguss wird von der Mehrheit der Denkmalpfleger abgelehnt.⁵³⁸

Der Bestand an erhaltenen mittelalterlichen Bleinetzen ist aufgrund der dargestellten historischen Entwicklungen nur noch gering. Zudem ist es mitunter sehr schwierig, die vorhandenen Bleiruten zu datieren, da Art und Umfang der zahlreichen Restaurierungskampagnen des 19. Jahrhunderts oft nicht präzise genug dokumentiert wurden. Es lassen sich zwar verschiedene Formen und Stärken von Bleiprofilen unterscheiden, doch sind diese Befunde nicht immer aussagekräftig. Zumeist bedarf es einer sehr genauen Analyse, vor allem auch einer Betrachtung der Nut der Stäbe, um charakteristische Werkzeugspuren, wie sie beispielsweise durch das maschinelle Verstrecken der Bleiprofile entstehen, erkennen und auswerten zu können. Vermutlich wurden im frühen sowie im hohen Mittelalter die Bleiruten in den meisten Fällen in der gewünschten Form gegossen und anschließend mit einem Messer nachbearbeitet. Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sollen dann erstmals Bleizüge verwendet worden sein, das heißt, die gegossenen Bleistäbe wurden durch profilierte Walzen verstreckt und in ihre endgültige Form gezogen. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Walztechnik weiter. Anhand der

⁵³⁷ Da Blei mit 327,43 °C einen relativ niedrigen Schmelzpunkt besitzt, war es bereits den frühen Kulturvölkern in Vorderasien und Mitteleuropa bekannt, wurde von ihnen als elementares Blei gewonnen und vielfältig genutzt.

⁵³⁸ Vgl. MÜLLER 2000, S. 9. Mitunter sind die alten Profile so stark beschädigt, dass eine Reparatur nicht mehr möglich ist. In diesem Fall werden die Scheiben neu verbleit, das alte Rutennetz wird aber archiviert. Siehe: GRODECKI 1977, S. 27f, insbesondere die Abbildungen 11 u. 12.

Zahnung der Walzen, die in der Nut der Profile Abdrücke hinterlassen hat, kann man eine ungefähre Datierung der Bleiruten vornehmen.⁵³⁹

Neben diesen Analysekr Kriterien ist auch eine chemische Untersuchung der betreffenden Bleie wünschenswert, da insbesondere der Gehalt an Fremdmetallen wie Zinn oder Silber großen Einfluss auf die Stabilität der Ruten hat und darüber hinaus Hinweise für eine Datierung liefern könnte.

Für die Fenster des Chorumgangs der Kathedrale von Auxerre liegen meines Wissens noch keine detaillierten Analysen der Verbleiungen vor. Derartige Untersuchungen erfordern allerdings neben den notwendigen Fachkenntnissen und Technologien den Ausbau aller Fenster sowie erhebliche finanzielle Mittel. So muss es in den Details offenbleiben, aus welcher Zeit die Verbleiungen der Glasmalereien stammen. Möglicherweise sind in Auxerre noch einige Reste der originalen Bleiruten aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten. Zumindest lässt der optische Eindruck des Gesamtzustandes der Fenster darauf schließen, dass zu keiner Zeit systematisch alle Bleirutenetze ausgetauscht wurden. Sicherlich kann man davon ausgehen, dass spätestens im 16. Jahrhundert, nachdem die Hugenotten die Stadt verlassen hatten und die Kathedrale wieder hergerichtet wurde, erste umfangreiche Arbeiten an der Verbleiung der Chorumgangsfenster durchgeführt wurden. Dabei sind nicht nur die noch erhaltenen Bildfelder neu zusammengestellt worden, sondern auch Teile der Verglasung sowie der Bleiruten erneuert und den neu zugewiesenen Versatzorten angepasst worden. Ein Beispiel dafür findet sich in Bildfeld 1a des Fensters 21. ABB. 214 u. 252 Diese Scheibe mit der Darstellung eines apokalyptischen Reiters und dem Rachen des Leviathan gehörte eigentlich zu einem biblischen Fenster mit der Apokalypse des Johannes, dessen Reste heute mehrheitlich in der Öffnung 12 zu finden sind. Betrachtet man die erhaltenen Bildfelder, so fällt auf, dass die ursprüngliche Verbleiung ein geometrisches Muster vorsah, bei welchem sich vier kreisförmige Bildmedaillons um ein Vierblatt gruppieren, weshalb die rahmenenden Kreise der Medaillons zu diesem Zentrum hin nicht geschlossen sind. Für die neue Positionierung des apokalyptischen Reiters hat man jedoch die Rahmung zum vollständigen Kreis ergänzt, da in Fenster 21 das Bildfeld zur Auffüllung eines Registers verwendet wurde und somit für sich stehen musste. Abbé Fourrey schrieb zu derartigen Eingriffen durch den Glasmaler David:

*„Dans plusieurs baies quelques médaillons sont contraints à un voisinage qui, évidemment, n'est pas conforme à l'ordre premier. M. David et ses verriers n'ont pas craint cependant, lorsque la chose était possible, de modifier un arc de cercle, de changer une bordure de côté, pour faire entrer un médaillon dans l'ordonnancement général. Cela, d'ailleurs, sans rien changer aux scènes elles-mêmes.“*⁵⁴⁰

⁵³⁹ Vgl. MÜLLER 2000, S. 12 und PERROT 1986, S. 40 u. 42. Einige anschauliche, schematische Abbildungen von Bleirutenprofilen finden sich bei GRODECKI 1977, S. 28, Abb. 10.

⁵⁴⁰ FOURREY 1930, S. 8. In seinen Ausführungen befürwortet Abbé Fourrey derartige Eingriffe und betont, dass an den eigentlichen Szenen damit nichts verändert wurde. Gleichzeitig verurteilte er die Arbeiten des 16. Jahrhunderts, bei der neue, stilistisch andersartige Scheiben, mit mittelalterlichen gemischt wurden. Und er lehnt auch die vollständige Neuschaffung ganzer Bildfelder, wie sie noch die Gebrüder Veissière einige Jahrzehnte zuvor unternommen hatten, als nicht immer gelungen ab. Er zeigt damit eine ambivalente Haltung in Bezug auf den Umgang mit alten Kunstwerken, die Anfang des 20. Jahrhunderts vermutlich von der Mehrheit der Kunsthistoriker und Restauratoren geteilt wurde.

Diese Änderungen wirkten sich natürlich auf die betreffenden Gläser und Bleiprofile aus, die heute folglich nicht mehr aus dem Mittelalter stammen können. Weitere tiefgreifende Veränderungen werden die Restaurierungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bei den Glasmalereien und den Bleieinfassungen bewirkt haben. Deren nicht unerheblicher Umfang lässt sich zumindest an einigen eindeutigen Beispielen abschätzen.⁵⁴¹ So wurden alle drei Ostfenster der Scheitelkapelle in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollständig überarbeitet und ergänzt, das Marienfensters wurde zu dieser Zeit erst neu geschaffen. Darüber hinaus existieren heute zwei Fenster, Nummer 23 und 25, die man ebenfalls als Neuschöpfungen des 19. Jahrhunderts ansehen kann. Der Bestand an mittelalterlichen Scheiben in den Glasmalereien mit den Geschichten von David und dem Hl. Mammès ist sehr klein, der überwiegende Teil des Glases und die gesamten Bleiprofile sind nur etwa 130 Jahre alt.

Die weitere Erforschung der Glasfenster in Auxerre ist jedoch nicht nur von wissenschaftlichem Interesse. Im Hinblick auf die Erhaltung der wertvollen Glasmalereien für zukünftige Generationen ist eine genaue Untersuchung der Fenster dringend erforderlich. Mechanische Belastungen oder chemische Prozesse können Rissbildungen in den Bleiruten verursachen, die zum Bruch führen und so die Glasstücke aus ihrer Verankerung lösen können. Unter ungünstigen Umweltbedingungen kann zudem die oberflächliche Passivierung des Bleis aufgehoben und das Blei aus dem elementaren Zustand in verschiedene Oxidationsprodukte überführt werden.⁵⁴² Dazu trägt neben saurem Regen vor allem die Verwendung von Kitt, Kalk oder Mörtel bei, wenn diese Stoffe dauerhaft Kontakt mit den Verbleiungen der Fenster haben und ihre chemische Zusammensetzung den Einsatzbereich nicht entsprechend berücksichtigt. Die dadurch verursachten chemischen Schäden treten allerdings nicht so häufig auf wie die mechanischen. In Auxerre sind die Fenster seitlich mit einer dicken Mörtelschicht in den Öffnungen verankert. ABB. 165 Der Mörtel enthält alkalisch wirkende Stoffe und überlappt deutlich die Glasflächen mit ihren Bleiruten, so dass in den angrenzenden Bereichen, insbesondere bei den nicht sichtbaren Rahmenbleien, mit Korrosionsschäden zu rechnen ist.

6.3.2 Stilistische Einordnung der Chorumgangsfenster

Betrachtet man eingehender die Glasmalereien des Chorumgangs von Saint-Étienne, wird offensichtlich, dass nicht alle Legendenfenster die gleichen stilistischen Merkmale aufweisen. Ein Großteil wirkt zwar sehr homogen und bildet stilistisch eine mehr oder weniger ausgeprägte Einheit, die Gläser einiger Fenster weisen aber charakteristische Abweichungen von diesem Erscheinungsbild auf sowohl

⁵⁴¹ In den oben bereits behandelten Berichten zu den Restaurierungen der Fenster findet sich immer wieder die Bemerkung, dass die Glasmalereien neu verbleit wurden. Ob dies wirklich durchgängig erfolgte, bleibt allerdings unklar, denn exaktere Auskünfte erteilen die Schriftquellen nicht. Man muss aber davon ausgehen, dass die mittelalterlichen Bleie im Laufe der Zeit zum großen Teil ausgetauscht wurden.

⁵⁴² Auf elementarem Blei bildet sich unter Luftsauerstoff sehr schnell eine dünne Bleioxidsschicht aus, die die Oberfläche passiviert und vor weiterer Korrosion schützt. Diese Schutzschicht kann jedoch auf verschiedene Weise angegriffen werden, wie die Ausführungen von MÜLLER 2000, S. 13f. und vor allem HOLLEMAN/WIBERG 1995, S. 973ff u. 228f zeigen.

bei den ornamentalen Scheiben als auch bei den figürlichen Partien. Diese Unterschiede – die in der weiteren Untersuchung noch näher bestimmt werden – lassen vermuten, dass hier mehrere Glasmalereiwerkstätten oder zumindest eine Reihe von Meistern an der Erstellung der Verglasung gearbeitet haben. Aufgrund des Umfangs des Fensterprogramms vermag diese Erkenntnis nicht zu überraschen. Die Auftraggeber dürften bestrebt gewesen sein, die Arbeiten möglichst zügig zu Ende zu führen, zumindest solange die finanziellen Mittel dafür vorhanden waren. Die raschen Fortschritte zu Beginn des Neubaus der Kathedrale von Auxerre lassen erkennen, dass die Finanzierung für den Chor offenbar gesichert war, nicht zuletzt dank der großzügigen Förderung Guillaume de Seignelay, des Initiators des Projektes. Erst nach dem Einbau aller Fenster war der neue Chor wirklich fertiggestellt und konnte in vollem Umfang genutzt werden.⁵⁴³

Zudem begünstigte auch die Werkstattpraxis des 13. Jahrhunderts – soweit sich deren Abläufe heute rekonstruieren lassen – ein stilistisch differenziertes Erscheinungsbild. Um die Fenster möglichst effizient und auf höchstem Qualitätsniveau herstellen zu können, waren die Produktionsschritte in den Ateliers hochgradig arbeitsteilig organisiert. Dies stellen Louis Grodecki und Catherine Brisac bei ihren Untersuchungen zu den Glasmalereien der Gotik heraus:

„Il est certain que lors de la création rapide de très grands ensembles, ceux de Chartres, du Mans ou de la Sainte-Chapelle, il fallut appeler à l'œuvre des maîtres nombreux, venus quelquefois de très loin. Chaque atelier devait comporter un nombre variable d'aides et d'apprentis travaillant sous la direction d'un maître. [...] l'étude du style démontre qu'à Bourges, par exemple, on compte au moins trois ateliers importants: [...]“⁵⁴⁴

Der Blick auf die Bildprogramme anderer Kathedralen zeigt ähnliche Befunde, oft ist die Verglasung in mehreren Etappen von verschiedenen Werkstätten ausgeführt worden. Da nur in wenigen Fällen die Namen von Meistern oder konkrete Ateliers bekannt sind, entstammt diese Erkenntnis in der Regel dem Umkehrschluss aus der stilistischen Analyse der Fenster. Dort, wo deutliche Unterschiede in der Gestaltung festzustellen sind, geht man von einem Meisterwechsel oder der gleichzeitigen Arbeit verschiedener Werkstätten aus. Zieht man die Entstehungszeiträume der Zyklen mit in Betracht, muss zudem angenommen werden, dass weit mehr Glasmaler und Gehilfen an den Arbeiten beteiligt waren, als die stilistische Untersuchung zu erkennen gibt.

„A la Sainte-Chapelle de Paris, trois maîtres au moins furent à l'œuvre; mais pour exécuter en cinq à sept ans l'ensemble de cette vitrerie, on eut besoin d'au moins quarante à cinquante ouvriers spécialisés dans la coupe des verres, la peinture, la mise en plomb, etc.“⁵⁴⁵

⁵⁴³ Selbst ein provisorischer Verschluss der Fenster mit Hilfe von Holzbrettern würde keine kontinuierliche, reibungsfreie Nutzung des Baus durch den Domklerus gestatten. Zwar wäre damit dem Witterungsschutz vorerst genüge getan, in der Kirche gäbe es aber nur sehr wenig Tageslicht. Zudem müssten für den Einbau der Glasscheiben immer wieder Gerüste aufgestellt werden, die bei den gottesdienstlichen Handlungen im Chorraum wenigstens störend, wenn nicht gar hinderlich wären, zum Beispiel im Falle des Fenstereinbaus im Obergaden.

⁵⁴⁴ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 31.

⁵⁴⁵ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 31. Es muss bei derartigen Überlegungen auch immer vor Augen geführt werden, dass man aus heutiger Sicht, ohne entsprechende schriftlich Zeugnisse zu besitzen, schnell bei der Zuschreibung von Meistern und Werkstätten in die Irre gehen kann. Denn die Arbeit unterschiedlicher Handwerker muss nicht zwangsläufig zu stilistisch unterscheidbaren Werken geführt haben und ebenso kann sich der Stil eines Meisters durch persönliche Entwicklung oder äußere Einflüsse im Laufe der Zeit verändert haben.

Für die Kathedrale von Auxerre gilt es als sicher, dass die Mehrheit der Chorfenster unter den Bischöfen Henri de Villeneuve und Bernard de Sully angefertigt wurden. Es ist aber möglich, dass die Glasmalereien bereits von ihrem Vorgänger Guillaume de Seignelay mit oder kurz nach dem Baubeginn in Auftrag gegeben wurden. Schließlich benötigten die Herstellung des farbigen Glases und die Entwicklung des Bildprogramms geraume Zeit, bevor die eigentliche Produktion der Fenster beginnen konnte. Gegen Guillaume als Auftraggeber spricht allerdings die Tatsache, dass er bereits 1220 auf den Bischofsstuhl in Paris berufen wurde und damit wenige Jahre nach dem Baubeginn schon nicht mehr vor Ort war. Die finalen Planungen und die Anfertigung der maßstabgetreuen Risszeichnungen konnten erst in Angriff genommen werden, wenn die Wände mit den Fensteröffnungen gemauert waren und so die Dimensionen der Öffnungen endgültig feststanden. Ob aber Guillaume de Seignelay oder sein Nachfolger Henri de Villeneuve als geistiger Vater des Bildprogramms anzusehen ist, lässt sich anhand dieser Faktoren nicht entscheiden.

Der wissenschaftliche Anspruch an eine differenzierte stilistische Analyse von Glasmalereien besteht darin, durch sie Erkenntnisse zu gewinnen, die andere Quellen – beispielsweise zeitgenössische Schriftquellen – nicht preisgeben. Je nach Schwerpunkt der Untersuchung lassen sich Erkenntnisse auf unterschiedlichen Betrachtungsebenen gewinnen. In konkreten Fällen können stilistische Vergleiche mehrerer Glasensembles helfen, Datierungsfragen zu klären oder ikonographische Programme erkennbar werden zu lassen und damit Beiträge zu dem Verständnis der betreffenden Bildfenster liefern. Auf einer übergeordneten Ebene dienen die aus stilkritischen Analysen abgeleiteten Informationen dazu, die sozialen Gefüge des 13. Jahrhunderts im Bereich des Handwerks und der Bauhütten näher zu beleuchten sowie künstlerische Entwicklungen innerhalb eines Zeitraumes aufzuzeigen; bezogen auf eine Region oder auch weit darüber hinaus. Beispielhaft für diese Bestrebungen ist die Erforschung der Kathedrale von Chartres, an welcher sich Generationen von Kunsthistorikern seit langem darum bemühen, die Glasmalereien der verschiedenen Meister voneinander zu scheiden und an anderen Orten Werke zu finden, die aus den gleichen Ateliers stammen könnten. Gelingt dies, so können die Wirkungsradien einzelner Werkstätten bestimmt werden, man erfährt etwas über die Mobilität der Werkleute, die Weitergabe von Wissen oder künstlerischen Mustern sowie über die gesellschaftliche Stellung der offenbar geschätzten Meister, die von einer Baustelle zur nächsten gerufen wurden und ihr Können in die Dienste verschiedener Bauherren stellten.⁵⁴⁶ Im Bereich der Baukunst sind derartige «Bewegungen» für die Familie Parler und die durch sie ausgesendeten Impulse recht gut erforscht.⁵⁴⁷ Zudem können stilistische Untersuchungen auch offenlegen, wie sich Stilentwicklungen und deren Verbreitung vollzogen.

Die künstlerische Sprache der einzelnen Fenster von Saint-Étienne genau zu bestimmen und an anderen Orten nach entsprechenden Glasmalereien zu suchen, stellt eine Forschungsarbeit für sich dar. Diese ist bereits vor fast dreißig Jahren von Virginia Chieffo Raguin mit viel Aufwand durchgeführt und in dem Buch *Stained Glass in*

⁵⁴⁶ „Often a workshop would execute only one or two windows for a particular edifice before leaving for another site.“ RAGUIN 1976, S. 265. Siehe auch die weiteren Ausführungen in RAGUIN 1976, und den Aufsatz von RAGUIN 1974 A.

⁵⁴⁷ Zu den Parlern siehe vor allen den umfangreichen Ausstellungskatalog PARLER 1978–1980, insbesondere Bd. 3.

Thirteenth-Century Burgundy veröffentlicht worden.⁵⁴⁸ In der genannten Arbeit werden genau die hier umrissenen Faktoren der Stilentwicklung in der Glasmalerei für die wichtigsten erhaltenen Verglasungsensembles des Burgund beleuchtet. Da es nicht Ziel meiner Arbeit ist, Raguis Ergebnisse zu überprüfen oder weiter in die Detailrecherche einer Händescheidung einzutauchen, werden hier lediglich die wichtigsten Erkenntnisse der bisher geleisteten Forschungen zusammengefasst. Einige der auf stilistischer Ebene bestehenden Verbindungen zwischen den Fenstern der Kathedrale von Auxerre und denen anderer Sakralbauten sind auch für die ikonographische Analyse von Bedeutung.

Die Untersuchungen zum Stil einer Glasmalerei sind noch stärker als die Forschungen zu ihrem Bildinhalt auf eine genaue Detailkenntnis der einzelnen Glasscheiben angewiesen, um nicht gefahrzulaufen, spätere Veränderung als vermeintliche künstlerische Merkmale aufzufassen und so auf eine falsche Deutung zu kommen. Noch im Jahre 1958 schrieb Louis Grodecki über die Glasfenster in Auxerre: „*Il n'est pas possible, dans l'état actuel de la documentation et de l'étude, de se prononcer sur le style des vitraux d'Auxerre.*“⁵⁴⁹ Die einige Jahre später erfolgten Analysen – zu denen Raguin auch mit ihrer unveröffentlichten Dissertation über die Kathedrale von Auxerre beigetragen hat – haben diesen Mangel inzwischen soweit behoben, dass die folgenden stilistischen Erkenntnisse zu den Glasmalereien von Saint-Étienne als weitestgehend gesichert anzusehen sind.⁵⁵⁰

Auf den ersten Blick zeichnet sich die überwiegende Mehrheit der Chorungangsfenster durch eine stilistische Einheitlichkeit aus, die dem Bildprogramm Geschlossenheit verleiht. Schon die geometrische Aufteilung der Fenster ist fast durchgängig gleichartig angelegt. Drei Bildmedaillons pro Register sorgen für eine kontinuierliche Abfolge figürlicher Szenen, gestützt und gegliedert durch ein rechtwinkliges System von Sturmstangen und Windeisen. Nur wenige Legendenfenster sind anders organisiert und gruppieren die Bildfelder zu komplexeren Figuren wie Vierpässen oder -blättern. Dies bewirkt aber keine leblose Uniformität, denn die Formen der Medaillons, die Art des Mosaikgrundes und die Gestaltungen der Bordüren weichen häufig voneinander ab und variieren unterschiedliche Motive. Einige Fenster, die offenbar als Zweiergruppen angelegt waren, sind sogar identisch, wie die beiden alttestamentarischen Glasmalereien 19 und 21 auf der Nordseite des Chores. ABB. 208 u. 214 Andere Paare weisen nur minimale Unterschiede in der Ornamentik auf, wie die zwei Marienlegenden,⁵⁵¹ die Gläser mit Petrus und Paulus sowie das Apokalypfenster und die Vita des Hl. Eligius. Gerade die Existenz solcher Fensterpaare wird für die spätere Rekonstruktion der ursprünglichen Abfolge der Glasmalereien von großer Bedeutung sein. Untersucht man die Einzelheiten der Malereien genauer, insbesondere die Darstellungsweisen der Gesichter und der Gewandfalten sowie die Figurenkompositionen, so kristallisieren sich stilistisch zusammengehörige Gruppen von Fenstern heraus.

Louis Grodecki und Catherine Brisac gehen in ihrer allgemeinen Betrachtung zur Entwicklung der Glasmalerei in der Gotik nur kurz auf die Kathedrale von Auxerre

⁵⁴⁸ Siehe RAGUIN 1982.

⁵⁴⁹ Louis Grodecki in AUBER/CHASTEL/U.A. 1958, S. 140.

⁵⁵⁰ Zur Dissertation von Virginia C. Raguin siehe RAGUIN 1974 B.

⁵⁵¹ Gemeint sind hier die Fensteröffnungen 20 und 22 mit den Geschichten der Hl. Maria von Ägypten sowie der Hl. Maria Magdalena. ABB. 211 u. 217

ein.⁵⁵² Sie unterscheiden bei der Chorumgangsverglasung drei Serien von Fenstern, die möglicherweise von drei verschiedenen Ateliers ausgeführt wurden. Die erste Serie umfasst vor allem die Gläser, die nicht dem zumeist verwendeten Kompositionsschema aus registerweise aufgereihten Bildmedaillons entsprechen, also die Vita des Hl. Nikolaus und das Fenster des Hl. Martin. Die sehr elegante Zusammenfügung mehrerer Einzelszenen zu großen, auf der Fensterachse angeordneten Medaillons folgt den großartigen Glasmalereien dieser Art, die in Notre-Dame in Chartres und Saint-Étienne in Bourges realisiert wurden. Allerdings wird auch bei diesen beiden Fenstern auf das komplizierte, den Medaillonformen folgende Armierungssystem der Vorbilder verzichtet, lediglich die Eisen des Nikolausfensters weichen geringfügig von dem klaren Gitternetz ab.⁵⁵³

ABB. 182–184 Von den an der Kathedrale Notre-Dame identifizierten Ateliers kommt den Autoren zufolge aber keines als ausführende Werkstatt in Auxerre in Frage. Am nächsten stehen die beiden Arbeiten in Saint-Étienne dem Atelier des «Maître de saint Chéron», dem die entsprechende Glasmalerei und einige weitere Fenster in Chartres zugeschrieben werden.⁵⁵⁴ Die zweite Serie von Glasmalereien umfasst den größten Teil der Chorumgangsfenster und findet besonders deutlichen Ausdruck in den alttestamentarischen Bilderzählungen der Nordseite des Umgangs. Die Fenster mit der Schöpfung und Erbsünde, den Patriarchen, der Heiligen Margareta, dem israelitischen Richter Simson und dem Hl. Andreas zeigen ihre stilistische Verwandtschaft sehr deutlich:

„[...] les scènes, contenues dans des compartiments hexagonaux, laissent place à des fonds ornementaux faits de rinceaux très riches de facture – même s’ils sont simplifiés par rapport aux modèles de Sens ou de Cantorbéry – ou dessinant des résilles orthogonales délicatement peintes.“⁵⁵⁵

Meiner Auffassung nach müssen auch die anderen Fenster mit der gleichen Grundkomposition, das des Patriarchen Joseph, des Hl. Jakobus Major und die beiden Marienviten mit zu dieser Gruppe gerechnet werden. Hier sind die Mosaikgründe weniger aufwendig gearbeitet und bilden verschiedene Netzmuster, wie schon bei dem Andreasfenster, welches Grodecki und Brisac der zweiten Werkstatt zuschreiben.⁵⁵⁶ Auch der Stil der Figuren ist sehr ähnlich. Möglicherweise handelt es sich bei den betreffenden Fenstern um die Schöpfungen einer Werkstatt, die von der des Schöpfungs- und des Patriarchenfensters beeinflusst war oder es sind die Arbeiten unterschiedlicher Meister aus dem gleichen Atelier.⁵⁵⁷ In jedem Fall bilden die Fenster dieses Typus den Hauptteil der

⁵⁵² Siehe GRODECKI/BRISAC 1984, S. 117–120.

⁵⁵³ Auch die ungewöhnlich breite, kunstvolle Bordüre des Fensters sorgt für eine gewisse Sonderstellung dieser Arbeit innerhalb der Verglasung von Saint-Étienne.

⁵⁵⁴ Die Werkstatt des «saint Chéron» Meisters war in Chartres zwischen 1220 und 1235 tätig, was die Ähnlichkeiten zu den Fenstern in Auxerre gut erklären würde. Vgl. GRODECKI/BRISAC 1984, S. 117. Schließlich ist davon auszugehen, dass jedes der größeren Glasmalereiateliers um die bedeutenden Verglasungskampagnen ihrer Zeit wusste und es liegt nahe, dass die Meister über die Arbeit ihrer Handwerksgenossen informiert waren.

⁵⁵⁵ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 117.

⁵⁵⁶ Zu der stilistischen Entwicklung der Mosaikgründe und der Bordüren in der französischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts siehe AUBERT/CHASTEL 1958, S. 157f. Häufig lässt sich beobachten, dass die Bordüren in ihrer Breite reduziert und die aufwendigen Laubwerkornamente der Mosaikgründe mehr und mehr durch geometrische, netzartige Flächen verdrängt wurden.

⁵⁵⁷ Möglicherweise sind die etwas schlichter gehaltenen Fenster ein paar Jahre jünger als die anderen und folgen dem Gedanken einer Vereinfachung und Klärung der Komposition, die gleichzeitig eine Rationalisierung des Herstellungsprozesses bedeutete. GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118f datieren das Patriarchenfenster

Verglasung des Chorungangs. Als dritte Serie fassen Grodecki und Brisac die Fenster zusammen, welche sich in dem Stil der Figuren, in der Technik und Bemalung an der Oberkirche der Pariser Sainte-Chapelle orientieren. Zu dieser Gruppe zählen sie die Glasmalereien, bei welchen die Bildmedaillons, ähnlich wie bei der ersten Serie, zu größeren Einheiten gruppiert und auf der Mittelachse des Fensters ausgerichtet sind. Dazu gehören die Scheiben mit den Aposteln Petrus und Paulus sowie – im Widerspruch zu ihrer bisherigen Einordnung – die Martinslegende.⁵⁵⁸ Die Autoren sind überzeugt, dass diese dritte Werkgruppe etwas jünger als die anderen beiden Serien ist und nicht mehr während der Hauptkampagne der Verglasung ausgeführt wurde. Sie gehen eher von einer Entstehungszeit zwischen 1235 und 1250 aus, was aufgrund der postulierten Orientierung an der Sainte-Chapelle auch gar nicht anders möglich wäre. Unabhängig davon, ob diese Datierung zutreffend ist, möchte ich dieser Fenstergruppe noch die Fragmente des Pfingst-, beziehungsweise des Himmelfahrtsfensters sowie die Bildfelder mit der Legende des Hl. Vincent hinzufügen. Andere Fenster, wie die Eligiusvita und die Apokalypse des Johannes, bleiben in der Untersuchung von Grodecki und Brisac unerwähnt und lassen sich auch nicht in das von ihnen konstruierte Schema einfügen.

Abweichend von diesen Überlegungen unterscheidet Virginia C. Raguin in ihrer wesentlich umfangreicheren Studie fünf Ateliers, die jeweils eine bestimmte Zahl von Bildfenstern in Auxerre ausgeführt haben sollen.⁵⁵⁹ Wie es bei unbekanntem Urheberchaften üblich ist, benennt sie diese Werkstätten nach den herausragenden und möglicherweise auch ältesten Fenstern, die sie ihnen zuschreibt. Darüber hinaus datiert sie die Arbeitszeiträume der jeweiligen Ateliers im Wesentlichen auf der Basis stilistischer Vergleiche mit Werken aus anderen Kirchen, die aus den Händen derselben Meister zu stammen scheinen. Einige dieser Werkstätten lassen sich direkt im höfischen Kontext und im Pariser Umfeld verorten.⁵⁶⁰

Das „Genesis Atelier“

Das für Auxerre bedeutendste Atelier bezeichnet Raguin als „Genesis Atelier“ und schreibt seinen Handwerkern die Produktion von fünfzehn der zweiunddreißig Legendenfenster des Chorungangs zu.⁵⁶¹ Dabei unterscheidet sie aufgrund von stilistischen Divergenzen zwischen zwei Meistern, die in dieser Glasmalerwerkstatt tätig waren, dem „Genesis Master“ und dem „Genesis Inheritor“. Die Bezeichnungen machen deutlich, dass es sich bei dem Letzteren um den Nachfolger des «Meisters» gehandelt haben könnte, dem entsprechend werden ihm auch die jüngeren Fenster der Werkgruppe

auf 1230–1235 und das Andreasfenster auf 1235–40. Die chronologische Abfolge und die genannten Zeiträume erscheinen durchaus plausibel. Die folgenden Ausführungen auf der Grundlage von Raguins Forschungen werden diese Überlegungen weiterführen und zum Teil korrigieren.

⁵⁵⁸ Entgegen der zuvor formulierten Annahme, dass die Martinslegende zu der ersten, von den Chartreser Fenstern beeinflussten Serie zu zählen ist, ordnen GRODECKI/BRISAC 1984, S. 118 das Fenster bei der Datierung der dritten Gruppe zu. Dies offenbart auch die Bildunterschrift der Abbildung 108 auf S. 118.

⁵⁵⁹ Siehe insbesondere RAGUIN 1982, S. 29ff.

⁵⁶⁰ Fotografien der in den folgenden Ausführungen besprochenen Fenster aus Auxerre finden sich im zweiten Teil, Abbildungen 166–253.

⁵⁶¹ Vgl. den Aufsatz: *The Genesis Workshop of the Cathedral of Auxerre and its Parisian Inspiration* von Virginia C. RAGUIN 1974 A und RAGUIN 1982, S. 29 u. 113.

zugeschrieben.⁵⁶² Raguin ordnet die Glasfenster chronologisch nach ihrer vermuteten Entstehungszeit, wobei der *Master* die Bilderzählungen der Schöpfung und des Sündenfalls (21), das Patriarchenfenster (19), die Simsonslegende (11), die Viten der Hl. Margareta (15), der Hl. Marie Ägyptiaca (20) und der Hl. Maria Magdalena (22) entworfen hat. Der *Inheritor* begann seine Arbeit mit der Legende des Hl. Bris (24) und der Parabel vom verlorenen Sohn (12), gefolgt von den Fenstern mit der Wurzel Jesse (1), dem Patriarchen Joseph (17), den Aposteln Andreas (13) und Jacobus Major (16), dem Genesis- & Exodus-Fenster (11), der Geschichte Davids (25) und der Vita des Hl. Mammés (23).⁵⁶³ Die Tätigkeit beider Meister des Genesis Ateliers datiert Raguin auf den Zeitraum von 1233 bis 1244.⁵⁶⁴ Insgesamt betrachtet zeigen die Glasmalereien des Ateliers eine starke Beeinflussung durch Pariser Vorbilder.⁵⁶⁵ Vor allem die etwas jüngeren Fenster der Serie und die Arbeiten des zweiten Meisters der Werkstatt lassen sich nach Raguins Analyse im Pariser Raum verorten, eng verwandte Arbeiten existierten in der ehemaligen Pfarrkirche von Gercy und befinden sich heute im Musée de Cluny.⁵⁶⁶ „*With the later development in the Genesis workshop, we are certain to be dealing with a style very close to the artistic matrix of the mid-thirteenth century.*“⁵⁶⁷

Der „Eustache Master“

U ngefähr zeitgleich mit der ersten Werkstatt hat eine Zweite in der Kathedrale von Auxerre an der Verglasung des Chores gearbeitet. Dem „*Eustache Master*“ werden die Fenster der Heiligen Eustachius (8) und Laurentius (9), die Theophiluslegende (2), die Wundererzählungen des Hl. Nikolaus (18), die Vita der Hl. Katherina (26) und die Geschichte des Hl. Germanus von Auxerre (10) zugeordnet.⁵⁶⁸ Auffällige Unterschiede zu den Gestaltungsprinzipien des Genesis Ateliers weisen vor allem die Kompositionen der ersten drei Arbeiten dieses Meisters auf. Die Bildmedaillons sind nicht gleichförmig aufgereiht, sondern in Gruppen auf die Mittelachse des Fensters hin ausgerichtet. Die stilistischen Eigenarten des Eustache Masters lassen sich mit dem Fenster des Barmherzigen Samariters in Chartres vergleichen, finden sich aber auch in den Arbeiten des „*Good Samaritan Ateliers*“ in Bourges wieder. Dies bedeutet, dass mit dem Eustachius Atelier eine Werkstatt in Auxerre tätig wurde, die westfranzösische Einflüsse mitbrachte und über detaillierte Kenntnisse der großen Verglasungskampagnen an den Kathedralen von Chartres und Bourges verfügte.⁵⁶⁹

⁵⁶² Vgl. RAGUIN 1982, S. 29ff.

⁵⁶³ Vgl. RAGUIN 1982, S. 41ff.

⁵⁶⁴ Siehe RAGUIN 1982, S. 113.

⁵⁶⁵ Für diese These siehe RAGUIN 1974 A und RAGUIN 1982, S. 41ff.

⁵⁶⁶ Siehe RAGUIN 1982, S. 42ff und CVMA FR. RES. I 1978, S. 15 u. 69. Der Name des Ortes wandelte sich im Laufe der Zeit von «Gercy» zu «Jarcy». Die Pfarrkirche wurde 1269 aufgrund einer königlichen Stiftung in eine Augustinerinnenabtei umgewandelt, unter der Führung der Regularkanoniker von St. Victor in Paris. Spätestens im 18. Jahrhundert gelangten die Glasscheiben dann in die Kirche von Varrennes. Beide Orte sind heute als Varennes-Jarcy zusammengefasst und dem Département Essonne zugeordnet. Siehe FRANSE KERKRAMEN 1973, S. 48ff und ILE-DE-FRANCE 2001, Bd. I, S. 76ff.

⁵⁶⁷ RAGUIN 1974 A, S. 34.

⁵⁶⁸ Vgl. RAGUIN 1982, S. 47ff.

⁵⁶⁹ Siehe RAGUIN 1982, S. 32f u. 47ff und VITRAIL FRANÇAIS 1958, S. 129. Zu dem Samariterfenster in Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 34 (Baie 44) u. S. 35, Fig. 18 und CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 154ff u. 365f. Zu den Glasmalereien der Kathedrale von Bourges siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 168ff.

Da die große Zahl der durch dieses Atelier ausgeführten Legendenfenster für einen längeren Aufenthalt in Auxerre spricht, setzt Raguin den Beginn der Arbeiten ebenfalls um 1233 an, die Fertigstellung aller Malereien dürfte nicht vor der Mitte der vierziger Jahre erreicht worden sein. In jedem Fall lässt der stilistische Vergleich erkennen, dass sich die beiden parallel an der Kathedrale tätigen Glasmaler künstlerisch beeinflusst haben. „*The inspiration for each workshop, however, was frequently qualified by the other's influence, extending perhaps even to an exchange of painters.*“, stellt Raguin fest. Insbesondere die drei jüngsten Fenster des Eustachius Meisters nähern sich dem Stil der Genesiswerkstatt an.⁵⁷⁰ Dies wird schon bei der Komposition der Glasmalereien deutlich, die eine Übernahme der horizontalen Aufreihung der Medaillons vom Genesis Atelier erkennen lässt. Der Ideenaustausch verlief aber in beide Richtungen:

„*The three windows of the Miracles of Saint Nicholas, Cathrine and Germain exhibit the influence of the Genesis workshop. The later work of the Genesis Inheritor was seen to have incorporated many of the Saint Eustache Master's drapery techniques and heightened expression. [...] Thus the Eustache atelier served as both recipient and inspiration for much of the glass created for the Auxerre Cathedral ambulatory.*“⁵⁷¹

Das Atelier aus Saint-Germain-Lès-Corbeil

Einige Jahre später, gegen 1237, tritt in Saint-Étienne in Auxerre eine weitere Glaswerkstatt in Erscheinung, die lediglich drei Chorungangsfenster ausführte. Das Leben des Hl. Nikolaus (10) und die Auffindung der Stephanusreliquien (16) ordnet Raguin einem Atelier zu, welches auch die Kirche Saint-Vincent in Saint-Germain-Lès-Corbeil mit Gläsern ausgestattet hatte.⁵⁷² Darüber hinaus lassen sich vergleichbare Glasgemälde in der Pfarrkirche Notre-Dame in Semur-en-Auxois und der Kathedrale von Troyes finden.⁵⁷³ In Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Troyes fallen vor allem einige Mosaikgründe und Bordüren ins Auge, die mit manchen in Auxerre fast identisch sind. Eine genaue Betrachtung der Details enthüllt zudem viele Gemeinsamkeiten bei den Bildfeldern und Figuren.⁵⁷⁴ In Auxerre müssen auch die wenigen erhaltenen Medaillons

⁵⁷⁰ Virginia C. RAGUIN 1982, S. 51 geht davon aus, dass diese drei Fenster nicht von dem Eustache Master selbst ausgeführt wurden, sondern von einem Mitarbeiter seiner Werkstatt, den sie als „*Catherine Assistant*“ bezeichnet.

⁵⁷¹ RAGUIN 1982, S. 52.

⁵⁷² Zu dieser Glaswerkstatt siehe RAGUIN 1974 B, S. 166ff, RAGUIN 1976: *Windows of Saint-Germain-les-Corbeil: a Traveling Glazing Atelier* und RAGUIN 1982, S. 52ff. In ihrer ältesten Arbeit (RAGUIN 1974 B) bezeichnet Virginia Raguin den verantwortlichen Glasmaler noch als „*Saint Nicolas Master*“. Einige wenige Informationen zu den Glasmalereien in Saint-Vincent bietet CVMA FR. RES. I 1978, S. 83f.

⁵⁷³ Die Kollegiats- und Pfarrkirche Notre-Dame in Semur-en-Auxois wurde in ihrer heutigen Form gegen 1225 begonnen, nur wenige Jahre nachdem man in Auxerre den Neubau in Angriff genommen hatte. Siehe DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIA, S. 137ff. Die Fenster der Kollegiatskirche werden in CVMA FR. RES. III 1986, S. 60ff zusammenfassend beschrieben. Zur Kathedrale von Troyes siehe DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. VB, S. 123ff.

⁵⁷⁴ Siehe RAGUIN 1982, S. 33f u. 57f. Auch Elizabeth Pastan und Sylvie Balcon verweisen in ihrem Band des *Corpus Vitrearum* über die Chorverglasung der Kathedrale von Troyes auf diese Gemeinsamkeiten. Ein besonders prägnantes Beispiel liefert der Vergleich zwischen dem Fenster mit den Wundern des Hl. Andreas in Troyes und der Lebensgeschichte des Hl. Nikolaus in Auxerre. Insbesondere die breite, reich verzierte Bordüre und der Mosaikgrund sind in beiden Fenstern fast identisch und lassen sie für ihre Entstehungszeit recht altertümlich wirken. Siehe CVMA FR. II 2006, S. 143 u. 185ff. Weitere Einzelheiten hierzu folgen bei der Analyse des Nikolausfensters.

mit der Geschichte des Hl. Alexander (16) aus denselben Händen stammen, denn die Glaspaneel sind ornamental und stilistisch dem Stephanusfenster so ähnlich, dass sie bei einer der Restaurierungskampagnen mit dessen Scheiben vermischt wurden. Raguin scheint die ikonographischen Ungereimtheiten nicht bemerkt zu haben und geht nicht näher auf die betreffenden Scheiben ein. Offenbar entstammte die ausführende Werkstatt dem Pariser Umfeld, was besonders anhand der stilistischen Nähe ihrer Glasmalereien zur Pariser Miniaturenmalerei aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sichtbar wird. Die Kunsthistorikerin verweist vor allem auf eine Gruppe von illuminierten Bibeln, welche einer Pariser Schreibwerkstatt entstammen, die neben Missales, Stundenbüchern, Psalterien und Ähnlichem vor allem für seine «Bible moralisée» berühmt war. Aufgrund dieses Buchtypus und dem heutigen Aufbewahrungsort der beiden besterhaltenen Exemplare wird die Werkstatt von Robert Branner als „*Atelier of the Vienna Moralized Bibles*“ bezeichnet.⁵⁷⁵ Die Glasmaler von Saint-Vincent, die die Buchkunst und sicher auch die Glaskunst ihres Umfeldes rezipiert hatten, verbreiteten mit ihren eigenen Werken die Pariser Formensprache im Südosten des Kronlandes und vor allem im Burgund.⁵⁷⁶

Das „*Apocalypse Atelier*“

Anhand seiner ersten für Saint-Étienne ausgeführten Arbeiten wird das vierte an der Kathedrale tätige Atelier als „*Apocalypse Atelier*“ bezeichnet. Neben dem Fenster mit der Apokalypse des Johannes (12) wird den Glasmalern dieser Werkstatt die Legende des Hl. Eligius (18) zugeordnet sowie die Fenster des Obergadens mit ihren monumentalen Aposteln und Propheten. Ebenso stammen die später an den «Rand» des Ensembles gerückten Bildfenster mit der Majestas Domini und dem triumphierenden Christus, welche ursprünglich in den zentralen Lanzetten des Hochchores platziert waren, aus den Händen dieser Glasmaler.⁵⁷⁷

Der gemeinsame Ursprung der beiden Umgangfenster ist bereits auf den ersten Blick erkennbar, denn sie weisen die gleiche ornamentale Gestaltung und eine identische Farbpalette auf. Ebenfalls durch die Farbwahl geben sich die beiden großformatigen Heiligenfiguren in der Axialkapelle als Produkte des Apocalypse Ateliers zu erkennen. Die Darstellung von überlebensgroßen Figuren sowie die großflächige Verwendung von Grisailleglas für den Hintergrund unterstreichen bei der Madonna mit dem Kind (5) und dem Hl. Germanus (6) die stilistische Verwandtschaft mit den Obergadenfenstern. Auch die heute über mehrere Öffnungen verstreuten Scheiben mit der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstwunder (9 und 20), welche wahrscheinlich zu einem Fenster gehörten, werden dem Apocalypse Atelier zugeschrieben. Insbesondere die kleinen sitzenden Propheten in den Rosetten der Obergadenfenster weisen die gleichen künstlerischen

⁵⁷⁵ Siehe RAGUIN 1982, S. 54. Die Entstehung des Typus der ungewöhnlich prachtvollen und aufwendigen Bible moralisée wird am französischen Hof verortet.

⁵⁷⁶ Vgl. RAGUIN 1982, S. 52ff. Zu Saint-Vincent in Saint-Germain-Lès-Corbeil (Essonne) siehe auch CVMA FR. RES. I 1978, S. 83. In der Kathedrale von Troyes ordnet Raguin dem fraglichen Atelier das Andreasfenster zu.

⁵⁷⁷ Die stilistische Zuordnung der Obergadenfenster zu den genannten Ateliers, wie sie Virginia Raguin vornimmt, wird von Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 477ff in Frage gestellt. In ihrem Aufsatz wählt sie eine andere Methode der stilistischen Analyse und kommt zu differierenden Ergebnissen.

Merkmale wie die sitzenden Apostel des Pfingstfensters auf.⁵⁷⁸ Die letzte Arbeit, die die Glasmaler in Auxerre ausführten, ist nach Raguins Auffassung das Legendenfenster des Hl. Vincent (24), von dem ebenfalls nur wenige Teile erhalten sind. Der Stil der genannten Werke und die Verwendung von Grisailleglas lassen darauf schließen, dass die Arbeiten zwischen 1235 und 1245 ausgeführt wurden, also weitestgehend parallel zu denen der anderen Ateliers. Folgt man von Auxerre aus der Yonne flussabwärts, lässt sich der Stil des Apocalypse Ateliers in der Kirche von Saint-Julien-du-Sault wiederfinden, wo es drei Chorumgangsfenster ausgeführt hat.⁵⁷⁹ Auch in Saint-Fargeau, in ungefähr der gleichen Entfernung von der Bischofsstadt, aber Richtung Südwesten gelegen, begegnet man nach Raguins Überzeugung Werken derselben Meister.⁵⁸⁰ Die Glasscheiben mit Szenen der Passion und des Jüngsten Gerichts aus der Pfarrkirche Saint-Ferreol befinden sich heute allerdings nicht mehr an ihrem Bestimmungsort, sondern sind über mehrere Museen verteilt.⁵⁸¹

Das „Isaiah Master Atelier“

Die engen künstlerischen Beziehungen, die zwischen den verschiedenen Orten, den Bischofssitzen sowie den Klöstern des Burgund einerseits und zwischen dieser Region und der königlichen Hauptstadt andererseits bestanden, werden an dem fünften Atelier, das für Saint-Étienne tätig war, noch einmal deutlich. Diese letzte Glasmalereiwerkstatt, die an der Chorausstattung Anteil hatte, stammt nach Raguins Ansicht direkt aus Paris und war an der Verglasung der Sainte-Chapelle beteiligt.⁵⁸² Aus dem an der königlichen Kapelle führenden Atelier des «Meisters der Passion» ging demnach eine eigenständige Persönlichkeit hervor, die mit einer eigenen Werkstatt an verschiedenen Bauwerken im Burgund tätig wurde. Benannt wurde dieser Glasmaler entsprechend der ihm zugeordneten Fenster der Sainte-Chapelle als „Isaiah Master“.⁵⁸³ Noch vor Abschluss der Arbeiten hat er die Werkstatt seines alten Meisters verlassen und eine Reihe von Gläsern in der Kirche Saint-Pierre in Saint-Julien-du-Sault ausgeführt, bevor er nach Auxerre kam. *„I suggest that both the St.-Julien-du-Sault and Auxerre panels date very near the period of the glazing of the Ste.-Chapelle, perhaps as early as 1247.“*⁵⁸⁴ Den Nachweis für ihre These führt Raguin über den Vergleich des Figurenstils, insbeson-

⁵⁷⁸ Vgl. RAGUIN 1982, S. 60f.

⁵⁷⁹ Die Kollegiatkirche Saint-Pierre in Saint-Julien-du-Sault war 1193 von Gui de Noyers, dem Erzbischof von Sens gegründet worden und wurde ab etwa 1240 durch einen größeren Bau ersetzt. Siehe DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIA, S. 152. Die Gläser des Apokalypse Ateliers sind folglich Teil der Erstverglasung des Neubaus gewesen. Zu den Glasmalereien siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 167ff.

⁵⁸⁰ Monique PUISOYE 1982, S. 75ff äußert die Vermutung, dass auch der Meister der Apokalypse direkt aus einer der Werkstätten der Sainte-Chapelle hervorgegangen sein könnte. Dies ist jedoch zweifelhaft, zumal die Autorin diesen Meister mit dem Isaiah Meister in einigen Punkten zu verwechseln scheint. Abweichend von Raguins These ordnet sie dem Letztgenannten die Glasmalereien in Saint-Julien-du-Sault, Saint-Fargeau und Auxerre zu, dem Meister der Apokalypse nur die in Saint-Fargeau und Auxerre. Schlüssige Begründungen für diese Zuschreibungen liefert sie nicht.

⁵⁸¹ Zu den Aufbewahrungsorten der Glasscheiben siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 202f.

⁵⁸² Diese These wird in dem Aufsatz von RAGUIN 1977: *The Isaiah Master of the Sainte-Chapelle in Burgundy* und bei RAGUIN 1982, S. 71ff ausgeführt. Zur Verglasung der Sainte-Chapelle siehe vor allem CVMA FR. I-1 1959, S. 70ff.

⁵⁸³ Vgl. RAGUIN 1977 und RAGUIN 1982, S. 71ff u. 114.

⁵⁸⁴ RAGUIN 1977, S. 490.

dere die Fältelung der Gewänder und die Anlage der Gesichter. Zudem entspricht das aus axial angeordneten Medaillongruppen gebildete Kompositionsschema der Fenster den Pariser Vorbildern. In Auxerre hat der Isaiah Master mit seinen Glasmalern und Gehilfen die Fenster mit den Lebensgeschichten der Heiligen Paulus, Petrus (beide 7 und 9) und Martin (8) ausgeführt sowie die heute noch originalen Teile der beiden zentralen Lanzetten des Obergadens.⁵⁸⁵ Die neuen christologischen Fenster des Hochchores ersetzten die nur wenige Jahre älteren Scheiben aus der Werkstatt des Apokalypse-Meisters. Die nun in der rechten Lanzette erscheinende Kreuzigung lenkt den theologischen Fokus des Ensembles stärker auf die Passion und damit auf die menschliche Natur Christi, während der thronende Christus auf der linken Seite seine göttliche Natur verherrlicht.⁵⁸⁶

Die engen stilistischen Beziehungen zwischen den Fenstern der drei Sakralbauten in Paris, Saint-Julien-du-Sault, und Auxerre liefern auch Hinweise auf die Werkstattpraxis des 13. Jahrhunderts. Offenbar erhielt der Isaiah Master im führenden Atelier an der Sainte-Chapelle eine Ausbildung zum Meister und verließ anschließend seinen Lehrer, um einen eigenen Betrieb zu führen. Die Verglasung von Saint-Pierre könnte nach Raguins These sein erster eigenständiger Auftrag gewesen sein. Die große Ähnlichkeit der dortigen Arbeiten mit den Gläsern in der königlichen Kapelle könnte darauf hinweisen, dass der junge Meister nicht nur seine Erfahrungen, sondern auch Musterbücher aus der Hauptstadt mitbrachte, nach welchen er nun arbeiten konnte.⁵⁸⁷ Die unmittelbare Abhängigkeit der beiden burgundischen Glasensembles von dem Stil der Sainte-Chapelle verdeutlicht Raguin noch einmal durch einen Vergleich mit anderen prominenten Sakralbauten dieser Zeit.

„Three cathedrals, Tours, Le Mans and Clermont-Ferrand, present three different responses to the challenge of choir glazing, yet all depend ultimately on the Parisian style. In contrast to the copybook relationship the we have seen at Saint-Julien-du-Sault and Auxerre, these three sites present a very different treatment of figure style, spatial organization and medallion composition, yet all “trail clouds of glory”, as it were, from their Parisian birth.“⁵⁸⁸

Die Forschungen von Virginia C. Raguin haben wesentlich dazu beigetragen, die Chorverglasung von Saint-Étienne in Auxerre stilistisch zu verorten und zu datieren. Auch in anderen Schriften finden sich vereinzelt Hinweise auf stilistische Bezüge zwischen den Glasmalereien in Auxerre und denen anderer Sakralbauten. Gänzlich neue Erkenntnisse erwachsen daraus aber nicht. Allerdings geben Elizabeth Pastan und Sylvie Balcon zu bedenken, dass die häufig verfolgte Ableitung des Stils einer Region von der Kunst der königlichen Hauptstadt nicht absolut gesetzt werden darf. Nach ihren Erkenntnissen sind auch die Verflechtungen der verschiedenen Regionen, beispielsweise der einzelnen Grafschaften des Burgund und der Champagne, von großer Bedeutung für die stilistische Entwicklung. Diese Einschätzung lässt sich auch mit architektonischen Vergleichen untermauern, denn in der Baukunst stehen häufig regionale Entwicklungen

⁵⁸⁵ Die gleichen Beobachtungen hatten bereits Grodecki und Brisac gemacht, die aber andere Glasmalereien zu dieser Gruppe rechneten und zu abweichenden Schlussfolgerungen kamen.

⁵⁸⁶ Zu den «neuen» und «alten» Scheitelfenstern des Chores siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 121 u. 123 und RAGUIN 1982, S. 78 u. 104ff. Abbildungen der beiden jüngeren Lanzetten finden sich unter anderem in WAHLEN [2004] A, S. 18f.

⁵⁸⁷ Vgl. RAGUIN 1982, S. 74f, siehe auch PUISOYE 1982, S. 77f.

⁵⁸⁸ RAGUIN 1982, S. 78.

und Traditionen gleichbedeutend neben künstlerischen Einflüssen aus dem französischen Kernland. Die Beziehungen könnten sogar noch weitreichender sein, wenn man den Beobachtungen von Pastan und Balcon folgt. So finden sich spezifische Merkmale, wie die netzartigen Mosaikgründe nicht nur an den genannten Orten, sondern auch in der Scheitelkapelle der Kathedrale von Beauvais in der Picardie. Der von den Autorinnen hergestellte Vergleich zwischen einzelnen Fenstern in Troyes und Beauvais ließe sich um Fenster in Auxerre erweitern.⁵⁸⁹ Dieses Beispiel zeigt, dass die Entwicklungslinien der Glaskunst des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts nicht leicht zu entwirren sind. Aufgrund der nur fragmentarischen Überlieferung der einstmals weit zahlreicheren und größeren Glasensembles werden auch in Zukunft viele Fragen offenbleiben. Elizabeth Pastan und Sylvie Balcon haben die Schwierigkeiten einer stilistischen Beurteilung der Glasmalereien sehr gut beschrieben:

*„Une des difficultés de l’analyse des questions de style dans le deuxième quart du XIII^e siècle réside dans la diversité des éléments moteurs possible. Le **Muldenfaltenstil** persiste ici et là au côté de nombreux autres styles, notamment le nouveau style dit «rayonnant» ou «aux larges plis cassés», et que l’on appelle communément gothique. Grodecki, dans un article ambitieux où il a tenté de cerner les origines de ce style gothique, souligne qu’il n’y a pas eu de développement continu entre celui-ci et les courants précédents tel le **Muldenfaltenstil** ou «style aux plis vallonnés». Le gothique serait donc en quelque sorte un intrus.“⁵⁹⁰*

6.4 Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Bildprogramms

Die mittelalterliche Verglasung des Chores der Kathedrale von Auxerre ist aufgrund der wechselvollen Geschichte des Ortes nur in Teilen erhalten, die zudem ihre angestammte Ordnung verloren haben. Ziel der vorangegangenen Ausführungen war es, möglichst viele Informationen zusammenzutragen, die helfen können, dem ursprünglichen ikonographischen Programm des Chorumgangs auf die Spur zu kommen. Darauf gründend soll nun der Versuch einer schrittweisen Rekonstruktion des Bildprogramms unternommen werden, wobei sich die entwickelte Hypothese in zwei Teile gliedert. Im ersten Teil soll die Position bestimmt werden, die jedes Legendenfenster im Programm des 13. Jahrhunderts eingenommen haben könnte, um heute verschleierte inhaltlichen Bezüge zwischen den Malereien sichtbar zu machen. Dabei wird die Positionierung der einzelnen Glasfenster auf der Basis der vorliegenden Kenntnisse erörtert und begründet. In einem zweiten Teil erfolgt dann die genaue inhaltliche Rekonstruktion jedes Fensters – soweit die Informationslage und die noch erhaltenen Fragmente der Glasmalereien dies zulassen – bei der die Einzelszenen und ihre Abfolge innerhalb der Legendenfenster genauer analysiert werden. Unstimmigkeiten, die durch den falschen Versatz von Medaillons bei den diversen Restaurierungen zustande kamen, werden nach Möglichkeit korrigiert. Als wesentliche Orientierungshilfe für diesen Teil der Rekonstruktion dienen die etwa zeitgleich entstandenen Glasmalerei-

⁵⁸⁹ Siehe hierzu die Ausführungen in CVMA FR. II 2006, S. 182ff. Betrachtet man dort die Abbildungen 151 und 152 und zieht als Vergleich die Fenster der Heiligen Eustachius, Petrus, Paulus, Eligius und Johannes in Auxerre heran, so finden sich sogar weit deutlichere Parallelen zwischen Auxerre und Beauvais als zwischen dieser Kathedrale und der Bischofskirche von Troyes.

⁵⁹⁰ CVMA FR. II 2006, S. 190.

en anderer Sakralbauten, sofern sie dieselben Themen behandeln. Über die Bildvergleiche lassen sich wertvolle Aufschlüsse darüber gewinnen, mit welchen Bildern eine bestimmte Legende in der Regel illustriert wurde und welche Stellung die Gläser von Auxerre in der religiösen Bildwelt ihrer Zeit einnahmen. Auf diesem Weg lässt sich möglicherweise erschließen, welche Szenen und Legenden im 13. Jahrhundert in Saint-Étienne zu sehen waren, heute aber aufgrund widriger Umstände nicht mehr existieren. Zu diesem zweiten Teil der Hypothese finden sich grafisch bearbeitete Fotografien jedes einzelnen Fensters im Abbildungsteil, die die vermuteten Positionen der überlieferten Fragmente innerhalb der ihnen zugeordneten Fensteröffnungen illustrieren sollen. Der Vergleich mit anderen Glasmalereiensembles darf jedoch nicht zu hoch bewertet werden, da trotz gewisser Abhängigkeiten aufgrund von hierarchischen Strukturen innerhalb der Kirche und der Vorbildwirkung bestimmter repräsentativer Bauprojekte jede Kathedrale ein bautechnisch und stilistisch eigenständiges Werk darstellt. Letztlich hatten die Entscheidungsträger eines jeden Domkapitels eigene Präferenzen und Interessen, die mit dem Neubau beziehungsweise der Ausstattung einer Bischofskirche verbunden waren. Auch die kleineren Bistümer versuchten sich mit ihren Kathedralen innerhalb der französischen Sakraltopographie zu positionieren.

6.4.1 Die Position der einzelnen Fenster im Chorumgang

Grundlegende Überlegungen

Die Zuordnung der einzelnen Fenster zu den zur Verfügung stehenden Öffnungen des Chorumgangs war im 13. Jahrhundert, bei der Herstellung der Glasmalereien, sicher nicht «en passant» getroffen worden. Über den Ort, an welchem eine bestimmte Erzählung versetzt wurde und abhängig von den umgebenden Bildwerken ließen sich viele inhaltliche Bezüge herstellen. Spezifische theologische Ansichten konnten auf diesem Weg formuliert und verbreitet werden. Sowohl die Bedeutung einer dargestellten Person innerhalb der Heilsgeschichte als auch der Rang eines Heiligen für eine Diözese und eine konkrete Kirche ließen sich durch die Anbringung eines Legendenfensters an herausgehobener Stelle deutlich machen. „*Placement was a key issue*“⁵⁹¹ schreibt Virginia Raguin und belegt dies mit dem Beispiel der Kreuzigung Christi in der Kathedrale von Poitiers, welche an der prominentesten Position in der Kirche versetzt worden war, nämlich im axialen Fenster des Chorraums, nahe dem Hauptaltar.⁵⁹² Auch Louis Grodecki zeigt sich davon überzeugt, dass die Fensterprogramme des späten 12. und des 13. Jahrhundert in der Mehrheit einer übergreifenden inhaltlichen Konzeption folgten.

„Un nombre beaucoup plus considérable d’œuvres conservées permet de constater les efforts déployés par les maîtres du XIII^e siècle pour organiser des programmes cohérents, sinon logiques. Quelquefois, semble-t-il, ils ont été contrariés dans ce dessein par les dévotions particulières des donateurs offrant des verrières selon leurs préférences: les fenêtres de la nef et

⁵⁹¹ RAGUIN 2003, S. 60.

⁵⁹² Siehe die Ausführungen von RAGUIN 2003, S. 60ff. Eine differenzierte inhaltliche Deutung des Kreuzigungsfensters in Poitiers findet sich bei KEMP 1987, S. 82ff.

du déambulatoire de Chartres en sont l'un des meilleurs exemples. Il est rare que l'on garde intact un programme iconographique unifié et inspiré par une même pensée directrice: tel est le cas, dès la fin du XII^e siècle, de la Trinity Chapel de Cantorbéry; au début du XIII^e, c'est l'admirable déroulement des verrières du déambulatoire et des chapelles rayonnantes de Bourges. L'aboutissement de cette tendance est évidemment la Sainte-Chapelle de Paris, où l'histoire du Christ et des deux saints Jean est inscrite entre les grands chapitres de l'Ancien Testament, conduisant de la Création à la Rédemption, et même au-delà vers l'Histoire des reliques de la Passion et la Fin du Monde.“⁵⁹³

Diese Beispiele lassen sich auch auf andere Sakralbauten übertragen und zeigen, dass die hier aufgeworfene Frage nach der ursprünglichen Positionierung der Fenster im Chorumgang von Saint-Étienne große kunsthistorische Relevanz besitzt. Mit einem Wechsel der Platzierungen, wie sie bei den Fenstern in Auxerre nicht selten vorkamen, könnten wichtige Inhalte verloren gegangen sein, die über die Verortung der Glasmalereien an die Betrachter vermittelt werden sollten. Um der Denkweise und dem Bildverständnis des 13. Jahrhunderts für den konkreten Fall der Chorverglasung von Auxerre auf die Spur zu kommen soll versucht werden, die ursprüngliche Abfolge der Fenster wieder erkennbar werden zu lassen.

Für die Bestimmung der Position der einzelnen Legendenfenster im Chorumgang müssen alle Erkenntnisse herangezogen und miteinander in Beziehung gesetzt werden, die bisher gesammelt wurden. Dabei sind bestimmte Annahmen als Leitgedanken in die Hypothese eingeflossen. So gibt es eine Reihe von Fenstern, die mit hoher Wahrscheinlichkeit an ihrem angestammten Platz überliefert sind. Dies trifft beispielsweise für die oberen Register der Fenster 19 und 21 zu. Sowohl die archäologischen Befunde als auch die Ikonographie der Fenster und die stilistische Gestaltung sprechen für diese These. Beide Fenster befinden sich im selben Wandabschnitt des nördlichen Chorumgangs und weisen identische Mosaikgründe auf. Bereits Fourrey hat in seiner Beschreibung der Chorumgangsfenster die Beobachtung festgehalten, dass die Fenster eines jeden Wandabschnitts in ihrer Ornamentik aufeinander bezogen sind. Dies wird besonders deutlich bei den Zweiergruppen in den Seitenschiffen des Langchores, zu denen das betrachtete Fensterpaar gehört. Bei den Dreiergruppen in den polygonalen Jochen des Chores bilden die Glasmalereien demnach Triptychen, wobei die beiden äußeren Öffnungen ähnliche Mosaikgründe oder Bordüren aufweisen. Die ornamentalen Dekorationen zeigen dabei eher selten exakte Wiederholungen, weisen aber einander verwandte Motive auf.⁵⁹⁴ Dieser These ist noch hinzuzufügen, dass auch die angrenzenden Fenster der aufeinanderfolgenden Wandabschnitte immer wieder ähnliche Hintergründe oder vergleichbare geometrische Grundmuster zeigen. Dem Betrachter werden so im Vorbeigehen bekannte

⁵⁹³ GRODECKI/BRISAC 1984, S. 24. Als weitere Beispiele führen die Autoren die nicht mehr vollständig erhaltenen, aber rekonstruierbaren Hochchorverglasungen der Kathedralen von Reims, Lyon und Straßburg an.

⁵⁹⁴ Vgl. FOURREY 1930, S. 9. Die Passage ist in ihrer Aussage so eindeutig, dass sie hier noch einmal wörtlich wiedergegeben werden soll: „*Dans les hautes baies du chœur les verrières à personnages forment évidemment un ensemble de la plus parfaite unité. De même, dans les baies du déambulatoire, les verrières légendaires. Pour ces dernières il est clair encore, malgré les dévastations et les déplacements qu'ont subis plusieurs d'entre elles, que d'une fenêtre à l'autre, dans les travées à double baie, les motifs des mosaïques se répondent. Dans les travées à triple baie ces motifs sont également ordonnés pour satisfaire l'œil. Les trois verrières forment tryptique. Les médaillons de la fenêtre de droit prennent – sans symétrie trop absolue d'ailleurs – un fond qui rappelle celui de la fenêtre de gauche.*“ FOURREY 1930, S. 9.

Formen in neuen Kombinationen präsentiert, mitunter auch bereichert durch neue Ornamente.

In wieweit diese These Argumente für die Positionierung einzelner Fenster liefern kann, wird in den konkreten Fällen zu klären sein. Gestalterische Verwandtschaften zeigen sich aber nicht nur bei den Glasmalereien, die mit hoher Wahrscheinlichkeit in situ überliefert sind, sondern auch zwischen heute verstreuten Bildfeldern, die aufgrund ihrer Maße in benachbarten Öffnungen platziert gewesen sein müssten. Dies betrifft beispielsweise die Fragmente der beiden Legendenfenster mit den Aposteln Petrus und Paulus. Verschiedene Beobachtungen kommen also zur Deckung und bestätigen einander.

„Une verrière ne se suffit pas à elle-même. Elle est disposée de telle sorte qu'elle prend place dans l'ensemble. Elle épouse véritablement le cadre architectural. Elle reste dans son rôle essentiellement décoratif. Elle ne fait qu'un avec le monument.“⁵⁹⁵

Diese Ansicht Abbé Fourreys unterstützt letztlich auch die These, dass es bei der Schaffung der Glasmalereien im 13. Jahrhundert ein durchgängiges, einheitlich geplantes Bildprogramm innerhalb der Fenster des Chores gegeben hat – und möglicher Weise auch darüber hinaus.

Neben ihrer stilistischen Verwandtschaft sprechen noch weitere Argumente für eine in situ Erhaltung des Fensterpaares 19 und 21. So schließt die Ikonographie der Glasmalereien sehr gut aneinander an. Fenster 21 zeigt die Erschaffung der Welt und die Erbsünde, auf der rechten Seite gefolgt von dem Legendenfenster mit den Patriarchen Noah, Abraham und Loth. Wie Raguins Analysen gezeigt haben, stammen beide Malereien zudem aus der Werkstatt des *Genesis Ateliers*.⁵⁹⁶ Die Gläser korrespondieren darüber hinaus in ihren Maßen sehr gut mit den Wandöffnungen, nichts deutet auf eine nachträgliche Anpassung hin. Alle verfügbaren Informationen greifen bei diesem Fensterpaar ineinander und führen zu einem übereinstimmenden Ergebnis. Eine genauere Betrachtung der Öffnungen macht deutlich, dass man auch bei den diversen Restaurierungen bemüht war, diesen einheitlichen Gesamteindruck möglichst wenig zu stören. Die Fensteröffnung 19 wurde unterhalb der erhaltenen sechs Register vermauert. Um die benachbarte Glasmalerei mit der Genesis und dem Sündenfall, von welcher nur fünf Register erhalten sind, optisch anzugleichen, wurde ein sechstes Register aus völlig unterschiedlichen Bildmedaillons zusammengestellt und erst der darunterliegende Teil der Öffnung geschlossen. Dadurch blieb, aus der Distanz betrachtet, die Symmetrie der beiden Fenster erhalten.

Dieses Beispiel kann auf eine ganze Reihe von Glasmalereien übertragen werden, so auf die beiden gegenüberliegenden Fenster 20 und 22 auf der Südseite und auf die Glasfenster 13, 15 und 17 im Norden. Anscheinend hat man bei den verschiedenen Wiederherstellungsarbeiten im Laufe der Jahrhunderte versucht, zumindest optisch den

⁵⁹⁵ FOURREY 1930, S. 9. Auch wenn man die Fenster – wie Fourrey es an dieser Stelle beschreibt – als Teile des «Gesamtkunstwerks» des Chores von Saint-Étienne begreift, was sicherlich unstrittig ist, geht ihre Bedeutung doch weit darüber hinaus. Die in ihnen verherrlichten Heiligen sind nicht nur bildlich repräsentiert, sondern durch die Glasmalereien für den Gläubigen auch wahrhaftig in der Kathedrale anwesend.

⁵⁹⁶ Zu der Zusammengehörigkeit dieser beiden Fenster aufgrund von stilistischen Kriterien siehe unter anderem RAGUIN 1974 A, S. 29.

Einklang der Fenster eines jeden Wandabschnittes zu erhalten und durch Ergänzungen mit anderen Fragmenten eine identische Zahl an Registern zu schaffen. Das dabei um der Symmetrie willen auch in Teilen erhaltene Register schlicht geopfert wurden oder deren Glasstücke als Flickmaterial Verwendung fanden, lässt sich nur vermuten. Für die folgenden Überlegungen ist jedoch zunächst von Bedeutung, dass es offenbar einige Fenster gibt, bei denen die oberen Register an ihrem ursprünglichen Platz erhalten sind.⁵⁹⁷ Diese Beobachtung wird eine der zentralen Orientierungshilfen bei der Rekonstruktion des Bildprogramms sein.

Ein weiteres Charakteristikum der Verglasung von Auxerre ist die ungewöhnlich große Anzahl an Bilderzählungen, die einzelne Texte der Bibel interpretieren. Kaum ein anderes Fensterprogramm dieser Zeit, ausgenommen das der Pariser Sainte-Chapelle, besaß eine derartige Fülle an Fenstern zu biblischen Büchern und Themen.⁵⁹⁸ Dabei sind die Erzählungen des Alten und des Neuen Testaments nicht regellos unter den Glasmalereien mit den Heiligenviten verteilt, sondern konzentrieren sich, besonderes was das Alte Testament anbelangt, in bestimmten Bereichen des Umgangs. Es liegt der Schluss nahe, dass dies kein Zufall ist und auch nicht eine Folge von Zerstörung und Rekonstruktion, sondern Teil der originären Konzeption der Verglasung, wie sie im 13. Jahrhundert angelegt wurde. Soweit die erhaltenen Gläser dies erkennen lassen, befanden sich alle Fenster mit Episoden des Alten Testaments ursprünglich im nördlichen Chorumgang, die geringere Zahl an neutestamentarischen Bildfenstern war im Süden zu sehen.

Eine theologische Begründung für diese Aufteilung liefert die symbolische Bedeutung, die den vier Himmelsrichtungen im Mittelalter zukam.⁵⁹⁹ Der Osten, in welchem die Sonne aufgeht, war die bevorzugte Himmelsrichtung, da Jesus dem Johannes-Evangelium nach von sich selbst gesagt hat: „*Ich bin das Licht der Welt.*“⁶⁰⁰ Die überwiegende Mehrheit der mittelalterlichen Sakralbauten war aus diesem Grund mit dem Chor nach Osten orientiert – Saint-Étienne in Auxerre bildet dabei keine Ausnahme.⁶⁰¹ Dank dieser Ausrichtung der Kirchen fällt jeden Morgen das Sonnenlicht, welches den Worten entsprechend Christus symbolisiert, auf den Hauptaltar, Ort der Feier von Passion und Auferstehung des Gottessohnes. Die nächsthellste Himmelsrichtung ist der Süden. Dieser wurde oft mit den Ereignissen des Neuen Testaments und den Aposteln in Verbindung gebracht, während man den Norden, als dunklere Seite, vorzugsweise dem Alten Testament zuordnete. Die Lehre der Alten, die zwar mit den Propheten schon die

⁵⁹⁷ Auch im CVMA FR. RES. III 1986, S. 113 wird diese These vertreten: „*Le plus souvent, la partie supérieure des lancettes possède encore ses panneaux d'origine; elles sont complétées par les fragments des autres légendes.*“

⁵⁹⁸ „*Auxerre stands second only to the Sainte-Chapelle for its wealth of Biblical scenes, [...].*“ RAGUIN 1974 A, S. 37, Anm. 8 u. S. 28.

⁵⁹⁹ Eine Darlegung der nicht immer eindeutigen Symbolik der Himmelsrichtungen, wie sie aus den Schriften der Kirchenväter und der Autoren des 12. Jahrhunderts hervorgeht, findet sich bei SAUER 1964, S. 87ff.

⁶⁰⁰ Joh 8,12. „*Da redete Jesus abermals zu ihnen und sprach: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.*“ „*iterum ergo locutus est eis Iesus dicens ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulabit in tenebris sed habebit lucem vitae*“ Vulgata, Joh. 8,12. In diesen Worten wird noch eine weitere wichtige Symbolik des Christentums erkennbar, nämlich der Gegensatz zwischen Licht und Finsternis, verstanden als die Opposition von Gut und Böse, Errettung und Verdammnis. Mit dem „*Licht des Lebens*“ wird gleichzeitig auch das Licht als Symbol der Auferstehung und des ewigen Lebens benannt.

⁶⁰¹ Die Kirchen wurden meistens auf den Ort des Sonnenaufgangs am Frühjahrs- oder Herbst-Äquinoktium ausgerichtet. Zur Ostausrichtung der Kirchen vgl. SAUER 1964, S. 112.

Voraussage des Erscheinens Christi in sich trägt, hat noch nicht die Erkenntnis des Neuen Testaments. Oft wurden die Figuren des Alten Testaments als Typen verstanden, die die Personen des Neuen Testaments, die Antitypen, vorausdeuteten. In Chartres beispielsweise erkennt der Betrachter in den Lanzetten der beeindruckenden Fenstergruppe der Südquerhausfassade (Fenster 122) eine Darstellung der Evangelisten, die auf den Schultern der vier großen Propheten sitzen.⁶⁰² Die Glasmalereien illustrieren damit fast wortgetreu einen Ausspruch des Bernard von Chartres aus dem frühen 12. Jahrhundert: „*Nous sommes comparables à des nains juchés sur des épaules de géants: nous voyons plus de choses qu'ils n'en ont vu et nous voyons plus loin qu'eux.*“⁶⁰³

Die vierte Himmelsrichtung, der Westen, markiert den Ort des Sonnenuntergangs und somit die bedrohlich hereinbrechende Phase der Dunkelheit. Es ist sicher kein Zufall, dass die Mehrzahl der großen mittelalterlichen Sakralbauten an ihrem Westende eine massive Fassade aufweist, die mit ihren Türmen symbolisch die aus dem Westen vordringenden bösen Mächte abwehrt. Besonders deutlich wird diese Schutzsymbolik in den vielen Turmkapellen, die dem Erzengel Michael geweiht sind – dem Verteidiger des Himmels gegen die dämonischen Mächte. Im Bereich der Portale wird häufig das Jüngste Gericht an den Westfassaden zur Anschauung gebracht, Mahnung und Hoffnung zugleich für die Gläubigen.

In der Kathedrale von Auxerre spiegelt sich die symbolische Verknüpfung der Himmelsrichtungen mit den beiden Testamenten auch im Bildprogramm der Stirnwand der Axialkapelle wider. Dort findet man an zentraler Position das Fenster mit der Vita Mariens und der Geburt Jesu. Nördlich davon zeigt eine Wurzel Jesse die alttestamentarischen Vorfahren Mariens und Jesu, während die südliche Glasmalerei die Legende des Priesters Theophilus präsentiert. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich diese drei Fenster auch im Bildprogramm des 13. Jahrhunderts an den heutigen Positionen befanden und inhaltlich mit der restlichen Verglasung in Beziehung standen.⁶⁰⁴ Demnach wäre die Zuordnung der alttestamentarischen Themen zu der nördlichen Seite des Umgangs bereits mit der Wurzel Jesse angelegt.⁶⁰⁵ Der Kleriker Theophilus auf der Südseite gehört

⁶⁰² Ähnliche Darstellungen existieren auch im Bereich der Bildhauerei, zum Beispiel am Fürstenportal des Bamberger Doms. Im Unterschied zu Chartres werden hier allerdings nicht die vier großen Propheten gezeigt, die die Evangelisten auf ihren Schultern tragen, sondern die zwölf kleinen Propheten mit den Aposteln.

⁶⁰³ Zitiert nach DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 234. Bernard äußerte diesen Vergleich wohl in Bezug auf das Verhältnis der antiken Gelehrten zu den Theologen und Gelehrten seiner Zeit. Es wurde aber auch auf das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament angewandt, wie unter anderem die Glasmalereien in Notre-Dame in Chartres und die Gewändefiguren des Bamberger Fürstenportales beweisen.

Die Zuordnung der Evangelisten zu den Propheten orientierte sich daran, welche ihrer Schriften an den wichtigsten Festtagen des Christentums gelesen wurden. So sitzt der Evangelist Lukas auf den Schultern von Jeremia (Pfingsten wird gelesen: Jer 31 und Apg 2), Matthäus auf den Schultern von Jesaja (Weihnachten: Jes 11 und Mt 1), Johannes auf denen des Propheten Ezechiel (Ostern: Ez 37 und Joh 20) und Markus wird von Daniel getragen (Ostern zur Passion: Dan 7 und Mk 14). Vgl. Deremble/Deremble 2003, S. 232ff. Die zwölf Apostel sind den zwölf kleinen Propheten zugeordnet.

⁶⁰⁴ Die Frage nach der Authentizität der drei Ostfenster der Kapelle wird weiter unten noch ausführlicher diskutiert. Siehe dazu S. 225ff dieser Arbeit.

⁶⁰⁵ Der Bezug zum Alten Testament wird deutlich, da es sich um eine der traditionellen Darstellungen der Wurzel Jesse handelt, die noch nicht, wie es KEMP 1991, insb. S. 282ff am Beispiel des Kölner Domfensters beschreibt, zu einem „historisierten“ Jessebaum modifiziert wurde, der zusätzlich Szenen der christlichen Heilsgeschichte des Neuen Testaments enthält. Wolfgang KEMP 1991, S. 262ff hat darauf verwiesen, dass die Wurzel Jesse nach dem Aufkommen dieser Bildformel häufig in der zentralen Fensteröffnung des Chores platziert wurde und dort gewissermaßen das „Rückgrat der christlichen Geschichte“ gebildet hat. Zur

mit seiner Vita, als wichtiges Vorbild und Mahnung für die Priesterschaft, in den Kontext des Neuen Testaments.⁶⁰⁶ Derartige inhaltliche Verbindungen sollten aber nicht überstrapaziert werden, denn für nahezu jede biblische oder hagiographische Erzählung kannte die mittelalterliche Theologie unterschiedliche Lesarten und Deutungen.

Geht man von der beschriebenen Verteilung der biblischen Themenfenster im Chorumgang aus, ergibt sich eine gewisse chronologische Abfolge der Erzählungen, wenn die Glasmalereien in einer bestimmten Reihenfolge nacheinander betrachtet werden. Einige in situ erhaltene Bildfelder, wie die oberen Register des bereits angesprochenen Fensterpaares 19 und 21, geben dabei eine bestimmte Richtung vor, die der Betrachter beim Lesen der Bilder im Umgang abschreiten muss. Dies ist meiner Auffassung nach kein zufälliges Phänomen, sondern wurzelt in der ursprünglichen Anlage des Fensterprogramms, welche eine ikonographisch bestimmte Abfolge der Glasmalereien vorsah. Stellt man sich einen Kleriker des 13. Jahrhunderts vor, der den Chor der Kathedrale aufsuchte, um die Fenster zu betrachten oder in der Axialkapelle zu beten, so musste er zwangsläufig den Chorumgang durchschreiten und konnte dabei auf der Südseite oder der Nordseite beginnen. Sofern er nicht im selben Seitenschiff zurückging, verlief sein Weg automatisch um das Sanktuarium herum, gleich einem Rundgang um das Allerheiligste der Kathedrale. Die Positionierung der einzelnen Glasfenster könnte diesem Umstand Rechnung getragen haben, denn die Entstehung eines Rundgangs wird in Saint-Étienne – stärker als in anderen Kirchen mit Chorumgang – durch die architektonische Konzeption des Kathedralchores bedingt. Der Chor besitzt außer der Scheitelkapelle keine weiteren Kapellen, die ein Verweilen oder eine Konzentration der Gläubigen an bestimmten Orten des Umgangs zur Folge hätten und die zudem für eine architektonisch bedingte Gruppenbildung innerhalb des Fensterprogramms sorgen würden.⁶⁰⁷ Darüber hinaus wies auch die ursprüngliche Inneneinrichtung des Chores einen Lettner und eine Chorschranke auf, durch welche die Menschen in einen – im unmittelbaren Wortsinn zu verstehenden – Chorumgang versetzt wurden.⁶⁰⁸ Vieles spricht dafür, dass die Schöpfer

weiteren Ausführung und Erklärung dieser stark verkürzten Darstellung wurden oft Glasmalereien mit narrativen historischen Zyklen um das Jessefenster herum angeordnet. In Auxerre ist die Wurzel Jesse ebenfalls mit einer historischen Bilderfolge, dem zentralen Marienfenster, kombiniert worden. Ob sie sich ursprünglich – wie in Soissons – in der mittleren Öffnung befand lässt sich nicht mehr feststellen, die meisten Indizien sprechen aber dagegen.

⁶⁰⁶ Die Schilderung der Theophiluslegende umfasst in der *Legenda Aurea* nur wenige Sätze, siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 137f. Sie steht dort in dem größeren Kontext der Geburt Mariens und wird zusammen mit weiteren Marienwundern erzählt.

⁶⁰⁷ Es ist sicher, dass es in den Seitenschiffen des Langchores und wohl auch im Chorumgang von Saint-Étienne eine Reihe von Altären gab. Doch ändert diese Tatsache nichts an der räumlichen Gesamtsituation. Ob und in wie weit die Patrozinien dieser Altäre im Einklang mit dem Bildprogramm der Fenster standen, lässt sich auf der Grundlage des heutigen Kenntnisstandes nicht mehr klären.

⁶⁰⁸ Der Niveauunterschied zwischen dem Chorumgang und dem Binnenchor war ursprünglich nicht so groß wie heute. Weite Bereiche des mittelalterlichen Bodenbelags dieses Bauteils wurden von den Grabplatten einzelner Bischöfe gebildet, von welchen etliche von den Hugenotten auf der Suche nach versteckten Reichtümern aufgebrochen und zerstört wurden. Siehe PETIT 1859, S. 17f und LEBEUF 2004, S. 112. Nach dem Ende der Religionskriege wurde die Pflasterung erneuert, wobei man alle Grabplatten aus dem Chor entfernte, außer denen der Bischöfe Guy de Mello und Bernard de Sully aus dem 13. Jahrhundert, die in der Mitte des Langchores Ehrenplätze erhielten. Zwischen 1767 und 1772 wurde schließlich, bei der vollständigen Neugestaltung des Binnenchores durch den Architekten Ledoux, der Boden auf das heutige Niveau gebracht und mit den noch erhaltenen Marmorplatten ausgelegt. Im Zuge dieser Umbaumaßnahmen brachte man auch die heute vorhandenen, schmiedeeisernen Chorschranken rund um den Binnenchor an. Vgl. PETIT 1859, S. 18. und Knop 2003, S. 87f. Einige Grabplatten von Kanonikern haben sich im Chorumgang erhalten, sind jedoch stark abgelaufen und nicht mehr identifizierbar. Insgesamt ist die Zahl

des Fensterzyklus die architektonischen Gegebenheiten in ihre ikonographische Komposition einbezogen und die Abfolge der Malereien darauf ausgerichtet hatten. Es ist kaum vorstellbar, dass die Auftraggeber dieser umfangreichen und kostspieligen Verglasung die räumliche Situation einfach ignorierten und die Bildfenster «aufs Geratewohl» im Chorumgang verteilten. Meiner Überzeugung nach sollten die Fenster einem Rundweg folgend, der von der nördlichen zur südlichen Seite des Umgangs verlief, nacheinander betrachtet und gelesen werden, um die Aussagen des Bildprogramms in ihrer ganzen Tiefe zu erschließen. Beginnend mit Fenster 37 am Anfang des nördlichen Chorseitenschiffs verlief die Folge der Glasmalereien an der Marienkappelle vorbei und setzte sich auf der südlichen Seite des Chores bis zum Erreichen des Querhauses fort. Die Scheitelkapelle, die nur drei Legendenfenster besitzt, beinhaltet ein eigenständiges Programm, welches aber mit den anderen Gläsern die bereits angeführten inhaltlichen Verbindungen eingeht.⁶⁰⁹ Neben den räumlichen Gegebenheiten sprechen auch theologische Argumente für die These einer Bildfolge, die sich vom nördlichen bis zum südlichen Chorseitenschiff erstreckte. Bevor diese zur Sprache kommen, soll zunächst einmal an artverwandten Objekten der Sakralkunst gezeigt werden, dass großräumige, strukturierte Bildensembles Teil des üblichen Bildgebrauchs im hohen und späten Mittelalter waren.

Dies lässt sich am leichtesten bei den zahlreichen Figurenportalen nachweisen, findet sich im Innern der Kirchen aber auch bei den noch erhaltenen Chorschranken wieder. Die Schranken waren zumeist auf der dem Umgang zugewandten Seite mit Bildern geschmückt, die fortlaufende Erzählstränge aufwiesen. Die überlieferten Teile der skulptierten und reich bemalten Chorschranke der Kathedrale von Amiens, aus dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, stellen zum Beispiel wichtige Momente aus dem Leben des ersten und bedeutendsten Bischofs der Stadt, dem Hl. Firmin, dar. Die Bilderzählung, die nach seinem Tod noch die Auffindung und Translation seiner Reliquien zeigt, beginnt auf der Südseite im ersten Joch des Chores und setzt sich von dort Richtung Osten ins nächste Joch fort. Die folgenden Teile der Chorschranke wurden im 18. Jahrhundert leider abgebrochen.⁶¹⁰ Dass die einzelnen Abschnitte der Chorschranke nacheinander gelesen und als Ensemble betrachtet werden

der Bischöfe und Kanoniker, die in der Kathedrale bestattet wurden, weit geringer als in anderen Bischofskirchen. Siehe dazu Vincent Tabbagh in SAPIN 2011, S. 28ff. Einzelheiten zu den Restaurierungskampagnen des Chorraumes und zu den strittigen Fragen der Beschaffenheit der aufeinanderfolgenden Lettner und Chorabschränkungen der Kathedrale, finden sich bei KNOP 2003, S. 70ff.

⁶⁰⁹ Die räumliche Gesamtsituation entzieht auch allen Überlegungen, die von einer ursprünglich symmetrischen Verteilung der Fenster ausgehen – zum Beispiel bezogen auf die Ost-West-Achse des Baus – die Grundlage. Stilistische Beziehungen zwischen Glasmalereien, die einander gegenüber angebracht sind, wären aufgrund der Chorschranke im Bereich des Langchores nicht sichtbar.

⁶¹⁰ Siehe hierzu SANDRON 2004, S. 168ff und vor allem KNIPPING 2001. Auf der Nordseite ist über zwei Joche der Tod Johannes des Täufers illustriert. Das Bildprogramm dieser Teile der Chorschranke weist damit einen deutlichen Bezug zu den Reliquien des Täufers auf, die einen der wichtigsten Schätze der Kathedrale darstellen und auf dieser Seite des Chores aufbewahrt werden. Beispiele für ähnlich angelegte Chorschranken des 13. Jahrhunderts haben sich in der Basilika von Saint-Quentin und in der Kathedrale Notre-Dame in Paris erhalten. Für das 14. Jahrhundert liefert die bemalte Schranke des Kölner Domes ein interessantes Anschauungsobjekt. Weitere herausragende Zeugnisse exzellenter Handwerkskunst vom Ende des Mittelalters existieren zudem noch in der Kathedrale von Albi und in Notre-Dame in Chartres. Die Chorschranke der letztgenannten Kathedrale wurde ab 1514 neu errichtet. Siehe KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 276. Zu einem wichtigen Bau des französischen Kronlandes, der Kathedrale von Reims, gibt es hinsichtlich der Chorabschränkungen nur unzureichende Informationen. Eine figürliche Schranke war zumindest geplant, ob sie auch ausgeführt wurde, ist fraglich. Siehe REIMS 2003, S. 29.

sollten, lässt sich dabei an den Objekten selbst belegen. Vor allem die Inschriften sieht Detlef Knipping als wichtigen Beweis an:

„Das Verständnis der Szenen erleichtern zusätzlich die gereimten und damit einprägsamen Bildunterschriften in picardischer Mundart, die unter allen Nischenszenen angebracht sind und diese erklären. Die vulgärsprachliche Beschriftung der Szenen ist ein Charakteristikum, das auch bei den anderen erhaltenen französischen Chorschranken anzutreffen ist. [...] Kommt allein schon an den Bildunterschriften zum Ausdruck, daß die Bilder der Chorschranken für Laien gemacht waren und sich an diese wandten, so weißt darauf erst recht die dezidierte Vereinfachung der Bildsprache, die in dieser Entschiedenheit allerdings einzig die Amiensener Bilderzyklen auszeichnet.“⁶¹¹

Auch wenn dieser Vergleich zwischen einer Bildfolge, die sich über mehrere Abschnitte der Chorschranke erstreckt und mehreren Bilderzählungen, die nebeneinander in den Fensteröffnungen versetzt gewesen sein müssen, nicht ganz stimmig ist, wird dennoch deutlich, dass im hohen Mittelalter großräumig angelegte Programme die Ikonographie vieler Sakralbauten bestimmt haben. Besonders augenscheinlich wird dies bei der Ausstattung des Chores von Amiens, welche Kristiane Lemé-Hébuterne im Zuge ihrer Untersuchung des Chorgestühls der Kathedrale zunächst im Ganzen beleuchtet. Sie geht davon aus, dass alle größeren ikonographischen Programme innerhalb des Chores, unter anderem die Bildwerke des Lettners, der Chorschranken, der Sepulkralarchitektur und der Altäre, zumindest potentiell miteinander in Beziehung gesetzt werden konnten und bezieht ausdrücklich die weitestgehend verloren gegangene Verglasung der Kathedrale mit ein.⁶¹² Weitere Beispiele ließen sich anfügen, insbesondere aus dem Bereich der Freskenmalerei. Wolfgang Kemp verweist auf die Wandmalereien von St. Georgen ob Judenburg aus dem 13. Jahrhundert, die sowohl das Gewölbe als auch die Wände des Chorquadrates mit einem aufeinander bezogenen Bildprogramm auskleiden, das zum einen symbolische ekklesiologische Darstellungen, zum anderen eine hagiographische Erzählung in einer ausgedehnten Szenenfolge umfasst.⁶¹³ Blick man weiter in der Historie der bildenden Kunst zurück, finden sich noch zahlreiche Belege für großräumige Ausgestaltungen von christlichen Sakralbauten mit zusammenhängenden oder inhaltlich verflochtenen Bildprogrammen, so die Mosaiken des Presbyteriums von San Vitale in Ravenna oder die Zyklen an den Wänden der alten römischen Basiliken.⁶¹⁴ Den Menschen des 13. und 14. Jahrhunderts waren folglich Bildprogramme, die sich über große Bereiche eines Bauwerks erstreckten, vertraut, sofern sie im Laufe ihres Lebens einen oder mehrere der großen Kirchenbauten besucht hatten. Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass bei einigen Bischofskirchen auch die Chorungangsfenster – welche direkt gegenüber den Chorschranken versetzt waren – ein in einer bestimmten Reihenfolge zu lesendes Gesamtprogramm aufwiesen. Im Kontext dieser Überlegungen erscheinen einige Details der Glasmalereien in Auxerre in einem neuen Licht: In viele

⁶¹¹ KNIPPING 2001, S. 31.

⁶¹² Siehe die lesenswerte Arbeit von LEMÉ-HÉBUTERNE 2007, insb. S. 29ff. Engere Bezüge zwischen den Portalskulpturen und Fresken sowie den Altarpatrozinien und Reliquien finden sich nach Ansicht von Gerhard WEILANDT 2013 auch bei der kaiserlichen Stiftskirche in Nürnberg (Frauenkirche), siehe insb. S. 238ff.

⁶¹³ Vgl. die inhaltliche Analyse dieses Bildprogramms in KEMP 1994, S. 21ff.

⁶¹⁴ Siehe dazu KEMP 1994, S. 29ff (San Vitale) und S. 149ff (Santa Maria Maggiore).

Bildfelder sind Tituli eingefügt, die einzelne Akteure der Szenen mit Namen nennen und so den Betrachtern das Verständnis der Bilderzählungen erleichtern.⁶¹⁵

Auch aus theologischer Sicht macht es Sinn, den Betrachter von der Nord- zur Südseite zu führen, das heißt von dem durch die Sonne weniger beleuchteten Bauteil zum Hellere oder anders formuliert, von der Dunkelheit zum Licht. Zudem waren zumindest die gebildeteren Teile der mittelalterlichen Gesellschaft damit vertraut, in Bildern und Bildprogrammen mehrere Sinnebenen zu erkennen, die über die Inhalte der sichtbaren Darstellungen hinausreichen. Dieses Prinzip ist besonders für die als Allegorese bezeichnete Auslegung von religiösen Schriften überliefert, bei welcher der verborgene Sinn hinter dem Literalsinn der Worte aufgedeckt werden sollte. Etabliert hat sich dabei im Mittelalter die Auslegung nach dem System des «vierfachen Schriftsinns», welcher jedem Wort eine Bedeutung auf vier Ebenen zumaß.⁶¹⁶ Auf die Bildfenster als Ganzes lassen sich derartige Interpretationsmuster zwar nicht anwenden, man darf aber vermuten, dass einzelne Bildelemente oder auch ganze Medaillons entsprechend dem vierfachen Schriftsinn gelesen wurden.⁶¹⁷ Für die Aufklärung der Anordnung und des Aufbaus der einzelnen Fenster trägt dies zunächst nur die Feststellung bei, dass es den mittelalterlichen Rezipienten der Glasmalereien nicht fremd war, in mehreren Sinnebenen zu denken. Rückschlüsse auf die Abfolge der Malereien ergeben sich daraus nur bedingt. Keinesfalls erlauben derartige Überlegungen von einer inhaltlich festgefügten Reihe auszugehen, basierend auf einer chronologischen Ordnung oder einer stringenten Folge theologischer Aussagen. Dies erscheint schon deshalb wenig plausibel, da es sich bei vielen Fenstern um Heiligenlegenden handelt, die für sich alleinstehen können und nicht unbedingt in einen größeren Erzählkontext gehören. Eine gradlinige Abfolge der Fenster als Voraussetzung für den Entwurf zu postulieren hieße zudem, heutige Denkstrukturen auf das hohe Mittelalter zu projizieren und die gravierenden Unterschiede in den theologischen Ansichten und Weltvorstellungen zwischen dem 13. Jahrhundert und der heutigen Zeit zu ignorieren. Für alle inhaltlichen Überlegungen gilt daher die Prämisse, nach Möglichkeit die Sichtweisen des mittelalterlichen Menschen zu ergründen und den Überlegungen zur Basis zu machen.⁶¹⁸ Trotz dieser Vorbehalte bin ich der Auffassung,

⁶¹⁵ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden nicht bei jedem Bildmedaillon die dort eingeschriebenen Tituli genannt. Erwähnt werden nur solche, die in strittigen Fällen zur Identifikation der dargestellten Personen hilfreich sein können. Eine vollständige Auflistung aller Bildinschriften findet sich bei FOURREY 1930. Die Schriftzüge sind als Majuskeln in lateinischer Sprache in den Glasscheiben zu sehen, ihre Wiedergabe folgt den Transkriptionen von Abbé Fourrey.

⁶¹⁶ Jedem Wort wurden ein historischer, ein allegorischer, ein tropologischer und ein anagogischer Sinn zugeordnet. Das bedeutet, dass die betreffenden Worte, ihrem historischen Sinn entsprechend, zunächst eine konkrete Sache oder einen Sachverhalt angeben. Diesem entspricht, allegorisch betrachtet, ein bestimmtes heilsgeschichtliches Ereignis. Der tropologische Sinn verweist auf die Bedeutung dieser Sache für die einzelne Seele innerhalb der Welt und die anagogische Lesart ordnet diesem Wort eine eschatologische Aussage zu. Vgl. WARNCKE 2005, S. 12f. In seinem Buch zeigt Carsten-Peter Warnke die Entwicklung dieser Sinnbildsysteme in der europäischen Kultur auf, bezogen auf Bilder sowie Bildprogramme und ihre mehrfachen Sinnebenen.

⁶¹⁷ Louis GRODECKI 1961 A, S. 19ff hat in seiner Analyse der Chorumgangsfenster von Saint-Denis, die Abt Suger herstellen ließ, deutlich gemacht, dass mitunter weit komplexere Auslegungssysteme als die bekannte Typologie oder die Allegorese hinter den Bildinhalten der Fenster stehen können. Grodecki bezeichnet die betreffenden Glasmalereien als «anagogisch», in Anlehnung an die von Suger selbst formulierte, theologische Intention dieser Kunstwerke.

⁶¹⁸ Einen Versuch, die Lebenswelt der Menschen des Mittelalters – ein Begriff, der ohnehin einen sehr weiten, sehr heterogenen Zeitraum beschreibt – greifbar zu machen, unternimmt der Mediävist Robert BARTLETT 2001. Die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und religiösen Voraussetzungen für den Bau der

dass die Geschichten des Alten Testaments im Bildprogramm der Chorungangsfenster ursprünglich in der chronologisch richtigen Reihenfolge erschienen, wenn man bei der Betrachtung der Gläser der hier postulierten Leserichtung folgte. Bei der Anordnung der Glasmalereien wird im weiteren Verlauf auch zu prüfen sein, ob bestimmte Bezüge im Sinne der Typologie zwischen den Fenstern des Alten Testaments und denen des Neuen Testaments, beziehungsweise den hagiographischen Fenstern erkennbar werden.⁶¹⁹

Bei der Rekonstruktion der mittelalterlichen Verglasung des Chorungangs werden die vorangestellten Beobachtungen und Annahmen in jeweils unterschiedlicher, den einzelnen Situationen entsprechender Gewichtung von Bedeutung sein. Die hier zur Diskussion gestellte Abfolge der Glasmalereien wird dem oben aufgezeigten Rundgang um das Sanktuarium folgen. Die Betrachtung beginnt mit Fenster 37 auf der Nordseite des Chores, schließt in ihrem Verlauf die Marienkapelle ein und endet im südlichen Chorungang mit der Öffnung 38.

Die Abfolge der Fenster

Die ersten beiden Fenster auf der Nordseite des Chores, Nummer 37 und 35, sind heute mit weißem Glas geschlossen. Im Bildprogramm des 13. Jahrhunderts stellten sie möglicherweise eine Art inhaltlicher Einführung in das Programm dar. An dieser Stelle waren ursprünglich zwei Fenster mit den Viten von Petrus und Paulus zu finden, deren erhaltene Scheiben später in die Öffnungen 7 und 9 versetzt wurden. „[...] *Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen, und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen.*“⁶²⁰, sagt Jesus im Matthäus Evangelium. Die Berufung des Petrus zum Fundament der christlichen Gemeinde wurde als Gründungsakt der Kirche interpretiert und stellt gewissermaßen die Legitimation für die Existenz der Kirche dar. Damit kommt dieser Szene und der Geschichte des Apostels

großen Bischofskirchen untersucht Norbert OHLER 2007. Für die Beleuchtung des prägenden Gesellschafts-systems des Mittelalters, genauer für den Zeitraum von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, stellt Marc Blochs *Die Feudalgesellschaft* ein klassisches Werk dar, siehe BLOCH 1982. Einen umfassenden Blick auf die *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* wirft die gleichnamige Forschungsarbeit von Arnold ANGENENDT 2005. Ausführungen zum Text- und Bildgebrauch dieser Zeit und zur „mittelalterliche[n] Intertextualität“ finden sich in Wolfgang Kemps *Sermo Corporeus*, siehe KEMP 1987, insb. S. 161ff. Die besondere Eigenart und das spezifisch «Christliche» in der *Christliche[n] Kunst* hat Wolfgang KEMP 1994 in seinem so betitelten Buch herausgearbeitet. Darüber hinaus haben gerade in jüngerer Zeit zahlreiche Ausstellungen einzelne Aspekte der mittelalterlichen Gesellschaft und Kultur beleuchtet. Siehe unter anderem die exzellenten Ausstellungskataloge: PARLER 1978–1980, ILE-DE-FRANCE 2001, CANOSSA 2006, HRR 2006 und SPEKTAKEL DER MACHT 2008. Als übergreifendes und informatives Fachlexikon empfiehlt sich zudem das *Lexikon des Mittelalters*, siehe LEX MA 2009.

⁶¹⁹ Einen in diese Richtung gehenden Vorschlag unterbreitet RAGUIN 1974 B, S. 99. Allerdings wirken die von der Autorin angedeuteten typologischen Bezüge etwas überstrapaziert. Dass derartige symbolische Verbindungen durchaus in die Ikonographie einiger Bischofskirchen eingeflossen sind, zeigt LÉVIS-GODECHOT 1987 in zahlreichen Beispielen für die Kathedrale Notre-Dame in Chartres. Einige interessante Ausführungen zur theologischen Interpretationsmethode der Typologie und ihrer Umsetzung in der christlichen Kunst finden sich bei Wolfgang KEMP 1994, S. 84ff.

⁶²⁰ Mt 16,18. „[...] *tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalent adversum eam*“ Vulgata, Matth. 16,18. Diese Bibelstelle wird auch von Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* zitiert, was zeigt, dass auch im 13. Jahrhundert diese Passage genau so verstanden wurde und sich daraus die herausragende Stellung des Hl. Petrus ableiten ließ. Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 555f.

Petrus eine grundlegende Bedeutung zu, die es sinnvoll erscheinen lässt, dass entsprechende Legendenfenster an den Anfang eines im Kern eschatologischen Bilderzyklusses zu stellen. Im weiteren Verlauf des ikonographischen Programms werden dann zentrale christliche Glaubensinhalte entfaltet, veranschaulicht anhand der historischen Erfahrungen der Menschen mit Gott, in den Viten der alttestamentarischen Väter und der Heiligen. Die Erlösung jedes einzelnen Protagonisten erscheint in der Spitze der jeweiligen Glasmalerei, das ganze Fensterprogramm wird mit den Bildern der Apokalypse des Johannes beschlossen. Die besondere Stellung des Petrus wird noch durch weitere Befugnisse deutlich, die Jesus ihm vor allen anderen Aposteln zuspricht und die in die Darstellungskonvention dieses Heiligen eingeflossen sind:

„Ich will dir die Schlüssel des Himmelreiches geben: alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was Du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein.“⁶²¹

Neben diesen beiden Textstellen gibt es noch weitere innerhalb der Evangelien, die dazu geführt haben, Petrus eine besondere Rolle in der Geschichte der Kirche zuzuweisen und ihn als erstes, von Christus selbst legitimiertes Oberhaupt der christlichen Kirche zu begreifen. Bis auf den heutigen Tag sehen sich alle Päpste in seiner Nachfolge.⁶²²

In ähnlicher Weise ist Paulus zum Mitbegründer der Kirche geworden, denn er steht für die Zuwendung der Christen zu den Heiden, das heißt, den Nichtjuden. Seine Missionstätigkeit sowie die von ihm verfassten Briefe gehören zu den wichtigsten Grundpfeilern der Kirche. Durch seine Bekehrung vom Saulus zum Paulus ist sein Lebensweg vorbildlich für andere Christen geworden, denn er verkörpert damit die von Jesus gepredigte innere Umkehr zu einem von Nächstenliebe geprägten Leben und die Abkehr von den Sünden. Darüber hinaus weisen die Viten von Petrus und Paulus zahlreiche Überschneidungen auf, so dass es sich geradezu empfiehlt, die Geschichten dieser beiden Heiligen gemeinsam oder zumindest benachbart zu präsentieren. All diese inhaltlichen Aspekte legen es nahe, die Glasmalereien mit den Lebensgeschichten der Erzapostel am Anfang des Bilderzyklusses zu verorten. Auch die archäologischen Befunde sprechen dafür, dass die Fenster der Apostelfürsten ursprünglich hier platziert waren, denn sowohl die Glasscheiben als auch die Öffnungen weisen geringere Breiten auf als die meisten anderen Fenster. Bei der Versetzung der Glasmalereien in die Öffnungen 7 und 9 war es deshalb nötig, einen schmalen Streifen auf beiden Seiten der Fenster zu vermauern.⁶²³ Zudem weisen die Fragmente beider Fenster eine identische Gestaltung

⁶²¹ Mt 16,19. „et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis“ Vulgata, Matth. 16,19. Erst nach der Auferstehung Christi werden auch die anderen Jünger, dem Johannes Evangelium folgend, von Jesus mit ähnlichen Vollmachten ausgesandt. Vgl. Joh 20,21–23.

⁶²² Die Überzeugung, dass die Kirche von Gott selbst gegründet wurde und dass durch die Berufung des Petrus zu ihrem Garanten das Amt des Papstes nicht nur legitimiert, sondern auch über alle anderen Autoritäten gestellt ist, wurde insbesondere von dem Reformpapst Gregor VII. in seinem *Dictatus papae* herausgestellt. Das Primat des Papstes wurde jedoch immer wieder bestritten und mitunter massiv bekämpft. Zu Gregor VII. siehe BLUMENTHAL 2001, zu dem hier angesprochenen Problemkreis insb. S. 8ff, 139ff, 164 und dort angegebene Verweise.

⁶²³ Die Glasfenster mit den Legenden von Petrus und Paulus sind so angelegt, dass pro Register nur zwei Bildfelder nebeneinander gehören; zusammen haben diese eine Breite von etwa 150 cm. Dies entspricht ziemlich genau den Fensteröffnungen 35–38. Da alle anderen Fensteröffnungen mindestens 185 cm breit sind, können die beiden Fenster mit den Aposteln ursprünglich nur in zwei dieser vier Öffnungen versetzt

auf und passen stilistisch perfekt nebeneinander. Sie stammen nach Raguis Forschungen beide aus dem Atelier des Isaiah Masters und gehören zu den letzten Umgangfenstern, die in Auxerre ausgeführt wurden. Dies macht auch hinsichtlich ihrer Positionierung am Choreingang Sinn, wenn man davon ausgeht, dass die Ausführung der Fenster des Sanktuariums und der angrenzenden Chorbereiche für die Bauherren Vorrang hatte. Schon Abbé Bonneau war im Jahre 1885 bei seiner Analyse des ikonographischen Programms überzeugt, dass die Bildfelder mit der Geschichte von Petrus und Paulus eigentlich in die ersten zwei Fenster auf einer der beiden Chorseiten gehören.⁶²⁴ Die Entscheidung für die nördliche Seite ergab sich innerhalb meiner Hypothese aus dem theologischen Zusammenhang des Programms.

Die folgenden vier Fenster des Chorumgangs sind wie ihre Pendants auf der Südseite heute ebenfalls weiß verglast. Es gestaltet sich sehr schwierig, aussagekräftige Indizien zu finden, die Aufschluss darüber geben, welche Legendenfenster hier im Mittelalter zu sehen waren. Auffällig sind vor allem die Maße der Fensteröffnungen, die deutlich breiter sind als alle anderen. Insbesondere die Öffnungen 33 und 31 und ebenso die ihnen auf der Südseite gegenüberliegenden Wanddurchbrüche 34 und 32 bieten 14–17 cm mehr Raum als die Fenster in den östlichen Partien des Chorumgangs. Analog zu der Situation der ersten beiden Fensteröffnungen in den Chorseitenschiffen sollten auch hier dem architektonischen Rahmen entsprechend dimensionierte Glasmalereien existiert haben. Passende Fragmente von drei Bilderzählungen lassen sich auch im Bestand der Chorverglasung ausmachen, lediglich die Vierte scheint gänzlich verloren zu sein. So sind die Bildfelder mit Szenen aus dem Leben des Hl. Vincentius in Öffnung 24, die mit den Aposteln in den Fenstern 9 und 20 sowie die Fragmente des Martinsfensters in Nummer 8 eindeutig zu breit für ihre heutigen Aufbewahrungsorte. Sie sind allesamt an den Bordüren beschnitten worden und müssen ursprünglich in breiteren Fenstern Platz gefunden haben, wofür die Öffnungen 31–34 bestens geeignet wären. Ergänzt man die fehlenden Teile der Bordüren, so wird rasch erkennbar, dass die Glasmalereien etwa fünfzehn Zentimeter ihrer Breite eingebüßt haben, was ziemlich exakt der größeren Dimensionierung der genannten Fenster entspricht. Wie sich die drei Glasfenster auf die vier Öffnungen verteilt haben, lässt sich aus den Maßen nicht ablesen. Auf der Grundlage der Beobachtung – die bereits Abbé Fourrey formulierte – dass die benachbarten Glasfenster im Chorumgang stilistisch oft ähnlich gestaltet waren, lassen sich jedoch weitere Vermutungen anstellen. Alle drei erwähnten Bilderserien zeigen ein sehr auffälliges geometrisches Muster, welches aus auf der Spitze stehenden Vierblattornamenten gebildet wird. Zwischen den Vierblättern befinden sich Halbkreise, die zur Bordüre hin geöffnet sind. Soweit die noch erhaltenen Teile dies erkennen lassen, ist das Grundmuster der drei Fenster zumindest ähnlich, die Scheiben des Hl. Vincentius und die des Apostelfensters weisen sogar sehr große Übereinstimmungen auf. Beide Bildfenster sind Arbeiten des Apocalypse Ateliers und wahrscheinlich direkt nacheinander entstanden, weshalb man vermuten darf, dass diese beiden Erzählungen nebeneinander zu sehen waren. Das Martinsfenster stammt hingegen nicht von den gleichen Künstlern, sondern wird von Virginia Raguin dem *oeuvre* des Isaiah Masters zugeschrieben. Trotz aller

gewesen sein. Alle gemessenen Dimensionen der Fenster finden sich in der Tabelle 1 des zweiten Bandes dieser Arbeit.

⁶²⁴ Siehe BONNEAU 1885, S. 345f und auch PORÉE 1926, S. 82.

Gemeinsamkeiten in der äußeren Gestaltung sind die stilistischen Unterschiede zwischen diesem Fenster und den beiden anderen nicht zu übersehen. Aufgrund des postulierten theologischen Rahmenkonzeptes macht es Sinn, die beiden Werke des Apocalypse Ateliers in den Öffnungen 32 und 34 zu verorten, da die im Apostelfenster gezeigte Himmelfahrt Christi und das Pfingstereignis chronologisch an das Ende der biblischen Erzählungen gehören. Demnach hätte das Fenster mit den Szenen aus dem Leben des Hl. Martin die Öffnung 31 oder 33 eingenommen, vermutlich Seite an Seite mit einem geometrisch ähnlich gestalteten Werk, welches bedauerlicher Weise nicht mehr existiert. Für diese These spricht auch, dass sowohl die beiden benachbarten Fenster mit den Apostelfürsten als auch die Martinslegende als Stiftungen des Bischofs Guy de Mello gelten und sie alle aus demselben Atelier stammen.⁶²⁵ Inhaltlich betrachtet stände durch diese Zuordnung ein prominenter christlicher Heiliger, der eines der bedeutendsten Vorbilder für das Gebot der Nächstenliebe darstellt und zudem als Bischof von Tour auch das Idealbild eines Episkopaten aufzeigt, nahe dem Anfang des Bildprogramms in der Bischofskirche von Auxerre. Diese anhand der greifbaren Informationen entwickelten Vermutungen erscheinen durchaus plausibel, sie müssen jedoch mit Vorsicht behandelt werden, da eindeutige Hinweise auf die ursprüngliche Platzierung der Glasmalereien fehlen.

Noch unsicherer sind die Zuschreibungen für die beiden sich anschließenden Fensteröffnungen der Nordseite. Hier liefern erneut die gemessenen Dimensionen der Fenster und der Gläser die Basis für die Platzierungen der Glasmalereien. Anhand der Maße wäre es denkbar, die Öffnung 29 oder 27 als den ersten Versatzort der Geschichte des Hl. Germanus, des prominentesten Bischofs von Auxerre, anzusehen. Die heute in der Mehrzahl in Fenster 10 befindlichen Bildfelder sind dort nicht optimal untergebracht. Im unveränderten Zustand waren die Scheiben für eine breitere Fensteröffnung bestimmt, wie man an der Bordüre erkennen kann, die heute auf beiden Seiten nur zur Hälfte sichtbar ist.⁶²⁶ Eine Positionierung der Germanuslegende auf einem der beiden Plätze im nördlichen Langchor würde aber bedeuten, dass die Geschichte des für die Stadt so bedeutenden Heiligen insgesamt nicht so umfangreich geschildert werden konnte wie die meisten anderen Heiligenviten, weil die betreffenden Fenster über der Sakristei liegen und etwa einen Meter weniger an Höhe aufweisen. Ob dieser Umstand im 13. Jahrhundert überhaupt ein gewichtiges Kriterium bei der Zuteilung der Geschichten zu den Fensteröffnungen darstellte, ist sehr fraglich.⁶²⁷ Viel wichtiger finde ich deshalb, dass sich kaum ein alternativer Platz für die breiter angelegten Bildfelder innerhalb des Bildprogramms ausmachen lässt, wenn man nicht die bisherigen Überlegungen in Abrede stellt. Auch wenn die Scheiben mit der Geschichte des Hl. Germanus von der Breite her durchaus als viertes Fenster zu der zuvor besprochenen Gruppe mit der Legende des

⁶²⁵ Siehe RAGUIN 1982, S. 86ff.

⁶²⁶ Die äußeren Hälften der Bordüre sind durch die Mörtelbefassung der Scheiben verdeckt, die ornamentale Gestalt der Umrandung lässt sich aber über den Vergleich mit anderen Gläsern rekonstruieren. Sie entspricht nahezu exakt der Bordüre des Jakobusfensters (16).

⁶²⁷ Zieht man es in Betracht, dass die Bildprogramme der Portale mit in die Überlegungen zu den Bildfenstern des Chores einbezogen waren, selbst wenn sich die Portale noch nicht einmal im Bau befanden, so kommt der Bildfläche der einzelnen Fenster kaum Bedeutung zu. In diesem Falle wäre es Teil der Planung gewesen, dem Hl. Germanus und seiner Geschichte ein ganzes Portal, das nördliche des Querhauses, zu widmen. Ich halte derartige übergreifende Überlegungen durchaus für sinnvoll und für die Bauherren des 13. Jahrhunderts vorstellbar.

Hl. Martin gehören könnten, ist doch ihre ornamentale Gestaltung grundverschieden, so dass ich auf der Basis der bisher gemachten Beobachtungen davon Abstand nehmen möchte, es mit der Vita des Hl. Martin im gleichen Joch zu verorten. Die stilistischen Analysen haben es zudem einem ganz anderen Atelier, dem des Eustache Masters zugeordnet. Durch die vorgeschlagene Positionierung würde sich dennoch eine räumliche Nähe beider Fenster ergeben, die auch inhaltlich sehr aussagekräftig wäre. Saint Germain, einer der großen in der Linie der Bischöfe von Auxerre, würde sich nahe dem Hl. Martin wiederfinden, der als ein wichtiges Vorbild für alle Bischöfe gelten kann.⁶²⁸ Germanus würde den Gläubigen somit als ein geistiger Nachfolger des Hl. Martin und als vorbildlich in der Nachfolge Christi präsentiert. Der Aspekt der Gestaltung der Glasmalereien, das heißt die Form der Bildmedaillons und des Mosaikgrundes, macht es schwierig, einen direkten Nachbarn für die Germanuslegende auszumachen und damit den zweiten der beiden fraglichen Plätze 29 und 27 zu besetzen. Von den noch erhaltenen Fragmenten passen die Reste des Genesis- & Exodus-Fensters inhaltlich am besten an dieser Stelle in das Gesamtprogramm. Die Germanusvita und das Exodusfenster sind sich ornamental sehr ähnlich, die Mosaikgründe variieren das gleiche Muster, die Bordüren sind beinahe identisch. Zudem existiert eine stilistische Verwandtschaft zwischen den Werken, die aus der gegenseitigen Beeinflussung der ausführenden Ateliers resultiert, denn die Genesis- & Exodus-Erzählung gehört zu den Arbeiten des Genesis Inheritors. Allerdings sprechen hier die Dimensionen der Scheiben, die sich gut in die normalbreite Öffnung 11 einfügen,⁶²⁹ in welcher sie sich heute befinden, gegen eine Platzierung des Fensters in einer der breiteren Öffnungen 29 und 27. Alternativ würden sich die Gläser mit der Vita des Hl. Bris als Nachbarn für die Germanuslegende anbieten.⁶³⁰ Auch diese Arbeit stammt aus der Werkstatt des Genesis Inheritors – was die stilistische Verwandtschaft bezeugt – wobei die ornamentalen Übereinstimmungen bei dem Fensterpaar geringer sind als bei der anderen vorgeschlagenen Kombination. Dafür sprechen in diesem Fall die archäologischen Befunde für eine gemeinsame Positionierung, denn auch die Malereien mit dem Hl. Bris fügen sich nicht harmonisch in die Fensteröffnung ein, in der sie sich heute befinden. Die Wandöffnung ist zwar von der Breite her ausreichend oder nur ein wenig zu schmal, die Formung des Spitzbogens nimmt aber nur schlecht die etwas anders gekrümmten Gläser der oberen Fensterpartie auf. Die Frage, welche Bilderzählungen im 13. Jahrhundert in den beiden Fenster 27 und 29 zu sehen waren, ist aus diesen Gründen nicht abschließend zu klären.

Einen Hinweis, der die bisher aufgestellten Hypothesen stützen könnte, liefert die Beschreibung der Chorungangsfenster von Auxerre durch Abbé Bonneau. Bevor die

⁶²⁸ Zur herausragenden Bedeutung des Hl. Martin siehe unter anderem: DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 755 u. Bd. II, Sp. 365 u. 380f.

⁶²⁹ Dennoch steht außer Frage, dass diese alttestamentarische Bildfolge aus den ersten beiden Büchern Mose erst später in das Fenster 11 versetzt wurde und nicht für diese Stelle konzipiert war. Die darüber befindlichen Scheiben mit der Geschichte des israelitischen Helden Simson (oder auch Samson) sind höchstwahrscheinlich in situ erhalten.

⁶³⁰ Zu der Legende des Hl. Bris gehören mit Sicherheit die sechs Bildfelder, die heute im vierten und fünften Register in Fenster 24 zu sehen sind. Die Bekrönung dieses Fensters, die BONNEAU 1885, S. 342 mit der Legende in Verbindung bringt und die von dem Glasmaler David letztlich auch mit den anderen Scheiben zusammengefügt wurde, ist aber nicht eindeutig. Sie zeigt Christus, erkennbar am Kreuznimbus, der die rechte Hand segnend erhoben hat und in der Linken die Weltkugel hält. Prinzipiell könnte dieses Bildfeld auch eine andere Heiligenvita beschließen.

Fragmente der verschiedenen Glasmalereien Anfang des 20. Jahrhunderts letztmalig grundlegend neu geordnet wurden, befanden sich in den Fenstern 27 und 29 immerhin vierundzwanzig Bildfelder, die ohne eine sinnvolle Ordnung dort untergebracht waren. Die dort versetzten Szenen entstammten den Legendenfenster des Hl. Martin, des Hl. Germanus und dem Petrus- und Paulus-Fenster.⁶³¹ Der Gedanke hat etwas für sich, dass die Bildfelder in diese Öffnungen gelangten, als man nach den Verwüstungen durch die Hugenotten die vier westlichsten Glasfenster auf beiden Seiten des Langchores «bereinigte» und alle übrig gebliebenen Fragmente in den weiter östlich gelegenen Fenstern sammelte.

Im Gegensatz zu den Inhalten der sechs vorangegangenen Öffnungen lässt sich das mittelalterliche Bildprogramm fast aller restlichen Fenster der Nordseite mit großer Sicherheit bestimmen. Sowohl die wenigen schriftlichen Quellen als auch die bisher gesammelten archäologischen Befunde sprechen dafür, dass die oberen Teile der folgenden neun Glasmalereien dieser Chorseite in situ erhalten sind. Zudem stammen – bis auf die Laurentiuslegende am Ende der Reihe – alle betreffenden Gläser aus dem Genesis Atelier mit seinen beiden Meistern. Es entsteht der Eindruck, dass die Werkstatt mit der Ausführung der Verglasung des gesamten nördlichen Chorumgangs betraut wurde. Auch wenn einige der Fenster stärker restauriert und dabei mitunter auch sichtbar modifiziert wurden, ergeben sich daraus keine Hinweise, die auf eine Positionsänderung der einzelnen Bildgeschichten schließen lassen.⁶³² Die Einpassung der Verglasungen in die Öffnungen entspricht dem zu erwartenden Zustand, der sich nach der Entfernung der hölzernen Rahmung des 13. Jahrhunderts ergeben haben muss. So präsentiert sich heute in der Fensteröffnung 25 dem Betrachter eine Reihe von Szenen aus dem Leben des israelitischen Königs David, gefolgt von einem Bilderzyklus mit der Geschichte des Hl. Mammès. Die Glasmalereien stammen dabei zum überwiegenden Teil aus den Jahren 1871 bzw. 1874, als die Fenster vollständig überarbeitet wurden. Da aber De Lasteyrie in seinen Notizen von 1841 die beiden Erzählungen an genau diesen Stellen des Chorumgangs verortet, soll die Positionierung hier nicht in Frage gestellt werden, auch wenn die Arbeiten der Restauratoren jeden archäologischen Beweis vernichtet haben.⁶³³ Bei den noch erhaltenen Scheiben des 13. Jahrhunderts handelt es sich nach Raguins Ansicht um Werke des Genesis Inheritors, die Letzten, die das Atelier in Auxerre ausführte.

Das benachbarte Fenster 21 enthält eine recht detailreiche Darstellung der Schöpfungsgeschichte und des Sündenfalls, gefolgt von einer Glasmalerei mit den Geschichten der Patriarchen Noah, Abraham und Lot (19), die auf die gleiche Quelle, das erste Buch Mose, zurückgreift. Inhaltlich passend zu den vorangegangenen Bildfenstern, reiht sich mit dem Josephsfenster in der nächsten Öffnung (17) eine weitere Patriarchenvita in die

⁶³¹ Siehe BONNEAU 1885, S. 318f u. 342. Genaugenommen befanden sich nach Bonneaus Aufzählung nur sechs der noch erhaltenen zwanzig Bildfelder zu den Aposteln Petrus und Paulus in den Fensteröffnungen 27 (XLVIII) und 29 (XLVII), sechs weitere in dem Fenster 24 (LXXIV) auf der Südseite. Alle übrigen Bildfelder mit den Erzaposteln waren über die restlichen Öffnungen verstreut und dienten zusammen mit anderen Scheiben als Lückenfüller, um unvollständige Register zu ergänzen.

⁶³² Die größeren Veränderungen an einzelnen Scheiben werden immer in den entsprechenden Abschnitten des Textes, bei der Einzelbetrachtung der Legendenfenster, thematisiert.

⁶³³ Siehe DE LASTEYRIE 1841, S. 44. Vor der Restaurierung der beiden Fenster befanden sich unterhalb der Bildfelder mit der Geschichte des Hl. Mammès noch einige Scheiben die zur Germanuslegende gehören.

Erzählfolge ein. Im Anschluss daran werden dem Betrachter die zentralen Lebensstationen von zwei bedeutsamen christlichen Heiligen präsentiert: In Öffnung 15 erscheint die Vita der Hl. Margareta von Antiochia und in Nummer 13 die des Apostels Andreas. Im linken Fenster (11) des nächsten Chorjochs wird der alttestamentarische Erzählstrang wieder aufgegriffen und zwar mit der Geschichte von Simsons Kampf gegen die Philister, der in dramatischen Bildern geschildert wird. Das letztgenannte Fenster weist größere Veränderungen auf, vor allem die Gläser der oberen Partien sind stark restauriert. Hier scheint das oberste Register von den Hugenotten beschädigt worden zu sein, denn man hat es bei der Restaurierung verkleinert und dabei alle unteren Register sowie die Windeisen ein Stück nach oben versetzt. ABB. 185–187 Dies lässt sich sehr gut an der Bordüre erkennen, welche links auf der Höhe des letzten Registers deutliche Unregelmäßigkeiten zeigt. Die Gesamterscheinung der Verglasung und der stilistische Vergleich mit den vorangegangenen Glasmalereien deuten jedoch nicht darauf hin, dass die Legende des Richters Simson von einer anderen Stelle des Ensembles an ihren heutigen Platz versetzt wurde. Virginia Raguin erkennt in der Malerei die typischen Stilmerkmale des Genesis Masters und das Thema des Fensters lässt sich sehr gut in die inhaltliche Ausrichtung des nördlichen Chortheils einordnen, so dass alle Hinweise für eine in situ Erhaltung der Simsonserzählung sprechen.

In der Fensteröffnung 9 finden sich Gläser mit dem Martyrium des Hl. Laurentius. Diese Malereien scheinen ebenfalls am richtigen Platz zu sein, auch wenn die oberen Register deutliche Restaurierungsspuren aufweisen. Den stilistischen Analysen zufolge stammt die Arbeit aus den Händen des Eustache Masters und seiner Gehilfen.

Das letzte Fenster des nördlichen Chorungangs enthält heute einen Bilderzyklus mit Stationen der Lebensgeschichten von Petrus und Paulus. Dieser wurde aus einzelnen Bildfeldern komponiert, welche meiner Ansicht nach den beiden ersten Fensteröffnungen der Nordseite entstammen, zwischenzeitlich aber in den Fenstern 11, 24, 27, 29 und an anderen Stellen des Chorraumes zu finden waren.⁶³⁴ Bevor bei der letzten großen Restaurierung Anfang des 20. Jahrhunderts das heutige Fenster in Öffnung 7 zusammengestellt wurde, befand sich dort die Theophiluslegende, welche heute wieder in der Axialkapelle ihren Platz hat. Abbé Bonneaus Beschreibung ist zu entnehmen, dass sie im Jahre 1880 zurück in die Kapelle versetzt wurde, doch äußert er sich nicht dazu, was danach an ihrer Stelle die Fensteröffnung 7 einnahm. Die Scheiben mit den beiden Erz aposteln wurden jedenfalls erst während der Restaurierungskampagne von 1925–1929 an dieser Stelle eingepasst. Zuvor hat es dort möglicherweise eine weiße Verglasung oder einen provisorischen Verschluss des Wanddurchbruchs gegeben.⁶³⁵ Die mehrfachen Ein- und Ausbauten von verschiedenen Glasfenstern haben auch alle Spuren getilgt, die Aufschluss darüber hätten geben können, welche Bilderzählung im 13. Jahrhundert im Fenster 7 das ikonographische Programm fortsetzte. Da auch keine schriftlichen Aufzeichnungen zu dieser Frage Auskunft geben, bleibt es wiederum spekulativ, hier eine der überlieferten Glasmalereien anzusiedeln. Vielleicht war die Öffnung der ursprüngli-

⁶³⁴ Siehe dazu die bereits erwähnten Ausführungen bei BONNEAU 1885, S. 318f, 327 u. 342 sowie vor allem S. 345f.

⁶³⁵ Vgl. BONNEAU 1885, S. 329ff. Es ist meiner Auffassung nach nicht wahrscheinlich, dass das Theophilusfenster in Öffnung 7 durch eine andere Bilderzählung ersetzt wurde, welche wiederum vierzig Jahre später der Legende von Petrus und Paulus weichen musste. Diesen Umstand hätte Bonneau sicher nicht unerwähnt gelassen.

che Versatzort für die schon angesprochene Bildfolge zu den Büchern Genesis und Exodus. Dies wäre allerdings nur schlecht mit der These von Fourrey in Einklang zu bringen, wonach bei den größeren Wandabschnitten mit jeweils drei Fenstern, so wie es hier der Fall ist, die äußeren beiden ornamental verwandt sein sollten. Auch wenn man berechtigter Weise davon ausgeht, dass diese These nur mit Einschränkungen zutrifft, findet sich unter den überlieferten Fragmenten keine zusammenhängende Gruppe von Scheiben, die eine deutliche Ähnlichkeit mit den Gläsern der Simsongeschichte in Fenster 11 aufweist. Einzig das alleinstehende und inhaltlich noch nicht zu deutende Bildfeld 1b in Fenster 22 weist vom Mosaikgrund und der Form des Medaillons her eine Verwandtschaft mit den Glasmalereien der Simsonlegende auf.⁶³⁶ ABB. 175 u. 217 Die Motive sind nicht identisch, offenbaren aber einen gemeinsamen stilistischen Ursprung.⁶³⁷ Da hier allerdings zu wenige Scheiben erhalten sind, um weitere Vergleiche und Schlussfolgerungen anzustellen, muss die Fensteröffnung 7 bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Abfolge der Glasmalereien unbesetzt bleiben, will man sich nicht in reinen Spekulationen verlieren.

Der für die inhaltliche Ausrichtung der Chorverglasung angenommene Rundgang um das Sanktuarium trifft im Chorscheitel auf die Fenster der Axialkapelle. Den sieben Glasmalereien der Kapelle kommt dabei eine doppelte Funktion zu, denn zum einen schlagen sie inhaltlich eine Brücke zu den Umgangsfenstern und zum anderen bilden sie ein eigenständiges, auf den Kapellenraum ausgerichtetes Programm. Die drei dem Chorumgang zugewandten Fenster der Ostwand sind inhaltlich und formal mit den bisher betrachteten Glasmalereien vergleichbar und setzen so das ikonographische Programm beinahe nahtlos fort. Auch hier werden Einzelszenen in Bildmedaillons präsentiert, die registerweise angeordnet und mit einem Mosaikgrund hinterlegt sind. Die vier auf die Kapelle ausgerichteten Öffnungen der Süd- und der Nordwand sind dem entgegen völlig anders gestaltet und formal für eine direkte Gegenüberstellung in einem begrenzten Raum konzipiert. Sie weisen eine großflächige Verwendung von ornamental gestaltetem Grisailleglas auf und tragen so zu einer guten Ausleuchtung der Kapelle bei. Wie das Bildprogramm der Kapellenverglasung ausgesehen hat, lässt sich leider nicht mehr mit letzter Sicherheit rekonstruieren, denn in Bezug auf die drei Fenster der Ostwand, die einzigen der Kapelle, die wie die Chorumgangsfenster kleinteilige, figürliche Szenen zeigen, finden sich unterschiedliche Angaben in der Literatur. So geht Lafond

⁶³⁶ Dieses eine Bildfeld befand sich den Beobachtungen von Bonneau zufolge am Ende des 19. Jahrhunderts in Fenster 27 (XLVIII). Der Beschreibung nach müsste es sich um jenes Bildfeld handeln, welches heute auf der Position 22,1b zu sehen ist. Zwei Priester oder Mönche stehen in Begleitung eines Heiligen, der ein Buch, vermutlich ein Evangeliar oder eine Bibel in der rechten Hand trägt, vor einer Kirche. Der Gegenstand, den der Heilige in seiner linken Hand hält, kann nicht genau identifiziert werden. BONNEAU 1885, S. 319 schreibt dazu: „*Ce panneau est le seul de ce modèle. On pourrait y voir saint Germain arrêter d'un signe de croix la chute d'une église. Dans ce cas, il y aurait eu deux verrières de saint Germain.*“ Abbé FOURREY 1930, S. 74 beschreibt diese Szene ebenfalls, enthält sich aber einer Deutung.

⁶³⁷ Soweit man das anhand des einzelnen Bildfeldes erkennen kann, zeigte das namenlose Fenster wie die Gläser der Simsonlegende annähernd rautenförmige Medaillons in der mittleren Fensterbahn. Von den äußeren Bahnen und auch von der Bordüre, die für einen Vergleich wichtig wäre, ist nichts erhalten. Als Mosaikgrund dient bei beiden Glasfenstern ein Motiv langstieliger Knospen auf rotem Grund, wobei das Ornament jedoch nicht identisch ist. Den erhaltenen Partien von Feld 1b aus Fenster 22 kann man entnehmen, dass das Ornament genau dem der Fenster 21 und 19 entsprochen haben muss. Einen Hinweis zur Deutung und Verortung der Scheibe liefert diese Erkenntnis leider nicht.

davon aus, dass die betreffenden Glasmalereien im 19. Jahrhundert in die Kapelle versetzt wurden, um den ursprünglichen Eindruck dieses Raumes wiederherzustellen. Dies erschließt sich zumindest aus dem bereits zitierten Bericht des *Congrès archéologique de France*, wo es heißt:

„On a certainement rétabli l'effet primitif quand on a chargé le peintre verrier Leprévost de transporter ici l'Abre de Jessé et le Miracle de Théophile qui se trouvaient dans le déambuloire et de composer pour la lancette centrale une Vie de la Vierge de sa façon.“⁶³⁸

Die Beschreibung von Abbé Bonneau von 1885 und die darauf aufbauenden Forschungen von Ulrich Knop, welcher die noch erhaltenen Dokumente zur Restaurierungsgeschichte des Chores von Saint-Étienne eingehend studierte, gehen jedoch über diese Vermutung hinaus. Nach deren Erkenntnis wurden 1879 das Wurzel-Jesse-Fenster und 1880–1887 das Marienleben sowie die Theophiluslegende von Steinheil und Leprevost restauriert und aus dem Chorumgang zurück an die Positionen versetzt, für die sie im Mittelalter geschaffen worden waren.⁶³⁹ Dabei ersetzte das Wurzel-Jesse-Fenster ein jüngerer, welches der Geschichte des Hiob gewidmet und 1590 vom Diakon Regnault Martin gestiftet worden war. Das Theophilusfenster nahm seinen originalen Platz wieder ein, nachdem die Reste der dort befindlichen Vita der Hl. Felizitas, 1587 gestiftet von dem Kanoniker Nicolas Cochot, entfernt worden waren.⁶⁴⁰ Diese Glasmalerei war dem Bombardement des Deutsch-Französischen Krieges 1870 zum Opfer gefallen.⁶⁴¹ Zwischenzeitlich hatten sich die Scheiben mit der Theophiluslegende in der Öffnung 7 im nördlichen Chorumgang befunden, wo heute Gläser mit den Lebensgeschichten von Petrus und Paulus eingebaut sind. Dem entgegen wurde das Marienfenster vollständig neu geschaffen und ersetzte ein anderes mit der gleichen Thematik aus dem Jahre 1600.⁶⁴² Wo die erhaltenen Teile der Wurzel Jesse zwischenzeitlich versetzt waren, ist nicht überliefert. Nach der Auffassung Lafonds befanden sie sich im Chorumgang, doch macht Bonneau keine näheren Angaben zu den Gläsern und De Lasteyrie, der die Medaillons im Umgang hätte sehen müssen, erwähnt sie in seiner Beschreibung von 1841 mit keinem Wort.⁶⁴³ Wenn alle diese Angaben stimmen sollten, deuten sie darauf hin, dass das ikonographische Programm der Marienkapelle heute wieder annähernd dem Zustand des 13. Jahrhunderts entspricht – zumindest was die Thematik der Fenster

⁶³⁸ LAFOND 1958, S. 65f.

⁶³⁹ Im Wurzel-Jesse-Fenster sind nur noch sechs oder sieben Medaillons der mittelalterlichen Glasmalerei enthalten, die anderen sind im 19. Jahrhundert vollständig neu angefertigt worden. Vgl. RAGUIN 1982, S. 146. Die im Original erhaltenen Bildfelder lassen aber den Schluss zu, dass der ikonographische Gehalt des Fensters durch die Neugestaltung nicht wesentlich verändert wurde.

Bei der Legende des Hl. Theophilus ist der Anteil an erhaltenen Gläsern weit größer, immerhin einundzwanzig der siebenundzwanzig Medaillons stammen zumindest in Teilen aus dem 13. Jahrhundert. Vgl. RAGUIN 1982, S. 168ff.

⁶⁴⁰ In seiner knappen Beschreibung aus dem Jahre 1841 spiegelt DE LASTEYRIE 1841, S. 45 exakt die damals vertraute Fenstergruppe aus dem 16. Jahrhundert wieder.

⁶⁴¹ Siehe unter anderem RAGUIN 1974 B, S. 91.

⁶⁴² Zu diesen Angaben vgl. KNOP 2003, S. 171ff. Die beiden erhaltenen Glasfenster des 16. Jahrhunderts, die Geschichte des Hiob und das ausgebaute Marienfenster, befinden sich heute im Depot der «Monuments Historiques» in Paris. Siehe hierzu KNOP 2003, S. 82 und dort angegebene Referenzen. Ulrich Knop bezieht sich dabei auch auf die Angaben bei BONNEAU 1885, S. 329–334. Dieser geht aber davon aus, dass die drei Ostfenster der Kapelle in ihrer ersten Verglasung nur Grisailen enthielten, eine Annahme, die ich für nicht zutreffend halte. Den Zustand und die Anordnung der Fenster in der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt die Beschreibung von PETIT 1859, S. 19 wieder.

⁶⁴³ Siehe BONNEAU 1885, S. 329f und DE LASTEYRIE 1841.

betrifft.⁶⁴⁴ Denn in Bezug auf die seitlichen Fensteröffnungen der Kapelle zeichnen die Quellen ein einheitliches Bild. Alle historischen Beschreibungen der Chorverglasung gehen davon aus, dass die Glasfenster der Nord- und der Südseite im Wesentlichen inhaltlich nicht verändert wurden, auch wenn sie zum Teil stark restauriert sind. Die Grisaillefenster, die nur in den Öffnungen 5 und 6 einzelne, großformatige Figuren zeigen, entsprechen mit ihrer größeren Helligkeit – verglichen mit den Buntglasfenstern – der Erstverglasung des gotischen Chor Neubaus.

Im Anschluss an die Verglasung der Axialkapelle setzt sich das Bildprogramm der Chorfenster von Saint-Étienne im südlichen Teil des Umgangs fort. Es folgen hier die Fensteröffnungen mit den geraden Nummern, von 8 aufsteigend bis zur 38. Die Suche nach der ursprünglichen Reihenfolge der Malereien gestaltet sich auf dieser Seite des Chores allerdings deutlich komplizierter als auf der Nördlichen, denn auch in den oberen Partien der Fenster sind nur wenige Bildfelder in situ überliefert. Für die Rekonstruktion des hochmittelalterlichen Programms ist also die Formulierung und Begründung weiterer Hypothesen notwendig, von denen einige sicher nur Arbeitsgrundlagen für zukünftige Forschungen sein können.

In Fensteröffnung 8, der östlichsten in der Südwand des Chorpolygon, wurden bei der letzten Neuordnung der Verglasung zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Reste von drei verschiedenen Legendenfenstern verbaut. Allerdings erweckt auf den ersten Blick keine der Glasmalereien den Anschein, in genau diese Öffnung zu gehören, denn die in den oberen Registern eingesetzten Teile des Eustachiusfensters sind im Bereich des Fensterbogens stark modifiziert worden. Die letzte Szene hat man mehrfach restauriert, vor allem der blaue Hintergrund des Medaillons scheint vollständig modern zu sein.

ABB. 176–178 Das Register darunter weist eine zu geringe Höhe auf und ist zudem inhaltlich nicht klar bestimmbar. Darüber hinaus handelt es sich bei den Mosaikgründen und Bordüren des gesamten Bogenfeldes um neuzeitliche Arbeiten, vermutlich aus dem letzten Jahrhundert. Alles erweckt den Anschein, als ob man für das Fenster des Hl. Eustachius notdürftig einen neuen Abschluss schaffen musste und dazu die vorhandenen Bildfelder umarbeitete. Auch die restlichen Medaillons dieser Legende weisen in der Mehrzahl keine klare Systematik auf und waren mit Sicherheit ursprünglich anders angeordnet. Die unteren Teile der Verglasung des Fensters zeigen Szenen aus dem Leben des Hl. Martin und gehören augenscheinlich in eine andere Öffnung. Die Glasscheiben waren in ihrem originalen Zuschnitt zu breit für die Öffnung, so dass die Bordüre auf beiden Seiten beschnitten werden musste, um die Bildfelder in Fenster 8 versetzen zu können. Eine dritte Heiligenvita, die des Lokalheiligen Germanus, ist mit nur einem Medaillon in der Fensteröffnung vertreten, welches offenkundig als Lückenfüller zwischen den beiden genannten Bilderzählungen Verwendung fand. Trotz dieses ernüchternden Befundes spricht einiges dafür, dass die Position 8 der ursprüngliche Versatzort der Glasmalereien mit der Lebensgeschichte des Hl. Eustachius gewesen ist. Das Fenster passt von seiner Breite her ziemlich gut in die Wandöffnung, lediglich im

⁶⁴⁴ Die gleiche Zusammenstellung an Themen findet sich auch in den Scheitelkapellen anderer französischer Bischofskirchen wieder, beispielsweise in Beauvais, wo die Wurzel Jesse und die Kindheit Jesu die beiden Bahnen des mittleren Fensters, die Theophiluserzählung die rechte Öffnung und eine Sammlung von Heiligenviten das linke Fenster füllen. Siehe KEMP 1991, S. 268.

dritten Register von oben wirkt es zu schmal, was in erster Linie auf den unpräzisen Einbau der Glaspaneele zurückzuführen ist. Stilistisch unterscheidet sich die Glasmalerei, die dem Eustache Master seinen Namen gab, aber deutlich von den anderen Fenstern des gleichen Wandabschnitts. Insbesondere mit der Bilderzählung vom verlorenen Sohn in Öffnung 12 besteht keine nähere Verwandtschaft in der ornamentalen Gestaltung. Die These von Abbé Fourrey scheint hier nicht zu greifen. Zur Relativierung dieser Beobachtung sei darauf verwiesen, dass bei beiden Polygonjochen die Glasfenster auf der Südseite wesentlich uneinheitlicher sind als auf der Nordseite. War im Norden für fast alle Fenster dasselbe Atelier verantwortlich gewesen, so hatte man auf der anderen Seite deutlich mehr Werkstätten an der Ausführung der Malereien beteiligt. Dies belegen zumindest die Fenster dieses Wandabschnitts, die sich mit großer Sicherheit dort platzieren lassen. Die historischen Beschreibungen des Bildprogramms helfen indessen bei der Öffnung 8 nur bedingt weiter, denn De Lasteyrie erwähnt an dieser Stelle nur eine „*Longue légende, au milieu de laquelle on distingue saint Pierre marchant sur les eaux.*“⁶⁴⁵. Bereits François de Guilhermy identifiziert dort jedoch die Eustachiusvita und auch in den Ausführungen des Abbé Bonneau wird die Erzählung des Ritterheiligen entsprechend verortet und im Einzelnen beschrieben.⁶⁴⁶

Weniger problematisch sind die Gläser in der rechts folgenden Öffnung 10. Hier findet sich im oberen Bereich ein Fenster mit dem Leben des Hl. Nikolaus, welches noch zu gut zwei Dritteln erhalten ist. Darunter sind zwei Register mit Bildfeldern der Germanuslegende besetzt, die wie ausgeführt von einer anderen Stelle stammen müssen. Sie waren zu breit für die Wandöffnung 10 und wurden deshalb an den Außenkanten beschnitten als man sie hierhin versetzte, genauso wie die Glaspaneele mit dem Leben des Hl. Martin in dem Fenster zur Linken. An ihrem angestammten Platz befinden sie sich in jedem Fall nicht. Das Nikolausfenster wird von Virginia Raguin zu dem eher kleineren *œuvre* des Ateliers aus Saint-Germain-Lès-Corbeil gerechnet und unterscheidet sich stilistisch sowie von seiner geometrischen Aufteilung her deutlich von den anderen Glasmalereien des Chorumgangs.⁶⁴⁷ Insgesamt betrachtet sprechen aber alle Indizien dafür, dass die Nikolausvita seit ihrer Anfertigung an dem heutigen Ort zu sehen war, auch die meisten Quellentexte unterstützen diesen Eindruck.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ DE LASTEYRIE 1841, S. 45. Daraus lässt sich zumindest ableiten, dass Mitte des 19. Jahrhunderts in Öffnung 8 die Fragmente unterschiedlicher Heiligenviten miteinander vermischt waren, auch wenn die Behauptung, dort ein Bildfeld des Petrusfensters gesehen zu haben, nicht unbedingt glaubwürdig ist. Aufgrund anderer offensichtlicher Fehler die De Lasteyrie unterliefen, halte ich es für möglich, dass er hier die Szene, in welcher der Hl. Eustachius auf seiner Pilgerfahrt den Fluss durchqueren muss, mit der Szene von Petrus auf dem See Genezareth verwechselt hat.

⁶⁴⁶ Die Beobachtungen von François de Guilhermy hat Virginia C. Raguin ausgewertet und daraus einen Plan erstellt, der angibt, in welcher Öffnung des Chorumgangs zu seiner Zeit welches Legendenfenster zu sehen war. Siehe RAGUIN 1974 B, Vol. II, Plan III und auch BONNEAU 1885, S. 335.

⁶⁴⁷ Die Gestaltung des Fensters lässt sehr viel Raum für den Mosaikgrund und konzentriert die figürlichen Szenen in großen kreisförmigen Medaillons, die übereinander angeordnet sind. Ungewöhnlich ist bei diesem Fenster vor allem die sehr breite Bordüre. Seine Stellung in der Mitte einer Dreiergruppe von Fenstern kommt jedoch dieser nur ein einziges Mal in Auxerre erhalten Form entgegen, so dass die Gestaltung des Fensters seine Positionierung nicht in Frage stellt.

⁶⁴⁸ Lediglich die Beschreibung von DE LASTEYRIE 1841, S. 45 liefert keine klare Aussage, denn der Autor erkennt in dem Fenster die Geschichte eines Märtyrers, den er aber nicht identifizieren kann. Da der Heilige nicht als Märtyrer starb und die historisch überlieferten Folterungen, die Nikolaus während der Christenverfolgungen erleiden musste nicht zum Bildbestand in Auxerre gehören, passt die Bezeichnung De Lasteyries nicht zu dem Fenster. Aufgrund der etwas jüngeren Beschreibungen von De Guilhermy – welcher die Nikolauserzählung an der entsprechenden Position erkennt – liegt die Vermutung einer

Das folgende Fenster mit der Nummer 12 führt dem Betrachter eine der zentralen Erzählungen des Neuen Testaments vor Augen. Es zeigt die Geschichte vom verlorenen Sohn, eines der bedeutendsten Gleichnisse der Bibel, welches aufgrund seiner sehr klaren inhaltlichen Aussagen in den Bilderzyklen nahezu aller großen Kirchen des hohen Mittelalters zu finden ist.⁶⁴⁹ Die Parabel verdeutlicht die Gnade Gottes gegenüber dem Menschen und seine Bereitschaft, denjenigen, der seine Verfehlungen bereut, ins Himmelreich aufzunehmen. Damit ist dieses Gleichnis eines der prominentesten Sinnbilder für das Jüngste Gericht am Ende der Zeiten und wurde gezielt in diesem Sinne präsentiert, mitunter in direkter Gegenüberstellung mit dem Jüngsten Gericht selbst, wie etwa im Chorumgang der Kathedrale Saint-Étienne in Bourges oder am Hauptportal der Kathedrale von Auxerre.⁶⁵⁰ Die Glasmalerei des Chorumgangs der Kathedrale von Auxerre befindet sich, allen vorliegenden Informationen zufolge, an dem für sie von Anfang an vorgesehenen Ort. Dafür sprechen die Ausführungen der historischen Autoren, die in dem betreffenden Fenster 12 ausnahmslos das Gleichnis erkennen und ebenso die archäologischen Daten, denn die Dimensionen der Gläser und der Wandöffnung stimmen gut überein. Die Malereien aus den Händen des Genesis Inheritors zeigen die typischen Stilmerkmale dieses Ateliers, Unstimmigkeiten im Mosaikgrund lassen aber erkennen, dass auch dieses Fenster eine bewegte Geschichte hat.

Die benachbarte Fensteröffnung 14 liefert selbst keine Hinweise auf ihre mittelalterliche Verglasung, denn dort befindet sich heute eine Glasmalerei, die wohl anlässlich der Renovierung der Kathedrale nach der Rückeroberung der Stadt für den Chor gestiftet wurde. Es handelt sich um ein Grisaillefenster von 1585, in dessen Mitte die Kreuzigung Christi und darunter eine thronende Figur zu sehen ist. Anhand der beigegebenen Attribute, dem Pilgerstab und dem Hut mit der Jakobsmuschel, lässt sich die Figur unschwer als der Hl. Jakobus identifizieren, einer der bedeutendsten Apostel der Christenheit.⁶⁵¹ Leider gibt es in den schriftlichen Quellen keine Informationen darüber, welche hagiographische oder biblische Geschichte an der Stelle der Kreuzigung zu sehen war, bevor die Religionskriege zur Verwüstung des mittelalterlichen Bildprogramms

Ungenauigkeit des Autors näher, als die Annahme, es könnte sich eine andere Glasmalerei an dieser Stelle befunden haben.

⁶⁴⁹ Die Geschichte vom verlorenen Sohn kann man als Glasmalerei unter anderem in den Kathedralen von Coutances, Chartres, Bourges, Auxerre und Troyes sehen. In vielen Bauwerken findet sie sich sogar mehrfach, in unterschiedlichen Techniken und Zusammenhängen. In Saint-Étienne in Auxerre begegnet man dem Gleichnis noch einmal als Relief, auf dem rechten Gewändesockel des mittleren Westportales, welches das Jüngste Gericht zum Thema hat.

⁶⁵⁰ In Bourges sind die Fenster mit der Geschichte des verlorenen Sohnes (5) und dem Jüngsten Gericht (6) in Bezug auf die Ost-West-Achse symmetrisch einander zugeordnet. Derartige Gegenüberstellungen sind im Chorumgang dieser Kathedrale häufiger auszumachen. Auch wenn BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 351 die Verbindung dieser beiden Themen nicht ganz einleuchtet, zeigen doch die Beispiele, dass die Beziehung im Mittelalter durchaus gesehen wurde.

⁶⁵¹ Das Fenster wurde von Bischof Jacques Amyot gestiftet, der damit seinem Namenspatron Ehre erwies und seiner eigenen Memoria Vorschub leistete. Das barocke Fenster wurde von De Lasteyrie in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Abscheu betrachtet: *„Jacques Amyot eut la barbarie de faire enlever cette verrière, en 1585, sous prétexte de donner plus de jour au maître-autel. Celle qu'il a fait mettre en place est toute de verre blanc: on y voit seulement un grand crucifix, au pied duquel le fondateur a fait peindre son patron.“* DE LASTEYRIE 1841, S. 45. Bereits BONNEAU 1885, S. 337 fand aber versöhnliche Worte: *„Jacques Amyot fit enlever cette verrière, en 1585, pour donner plus de jour au maître-autel. Nous aimons à croire que cet illustre évêque ne l'a pas détruite, mais seulement transportée dans une autre fenêtre.“* Leider ist diesen Autoren nicht bekannt, welches Fenster sich zuvor an der betreffenden Stelle befunden hat. Das heute zu sehende Fenster ist sehr stark restauriert. Vgl. hierzu: CVMA FR. RES. III 1986, S. 117.

fürten. Sucht man unter den überlieferten Fragmenten nach solchen, die von der Ornamentik her zur den Wundererzählungen des Hl. Nikolaus im rechten Fenster dieses Jochs (18) passen würden und die sich vormals in Öffnung 14 befunden haben könnten, so finden sich gleich zwei Legendenfenster. Es sind die Reste der «Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus» und die Geschichte des Hl. Alexander, die in etwa zu dem Nikolausfenster passen würden. Allerdings weisen die beiden genannten Glasmalereien den exakt gleichen Mosaikgrund und eine nahezu identische Ausführung der Medaillons auf, weshalb man die Fragmente heute zusammen, ohne eine klare inhaltliche Ordnung, im benachbarten Fenster 16 versetzen konnte. Auch wenn die formalen Ähnlichkeiten dieser beiden Bilderzählungen womöglich bei den letzten Restaurierungen verstärkt wurden, spricht der Befund eher dafür, in den Geschichten des Hl. Stephanus und des Hl. Alexander zwei Fenster zu sehen, die im Programm des 13. Jahrhunderts nebeneinander standen.⁶⁵² Als deutlich bessere Alternative bietet sich deshalb die Bildfolge zum Leben des Hl. Bris für die vakante Öffnung an. Die erste Glasmalerei aus der Werkstatt des Genesis Inheritors passt stilistisch hervorragend zu allen benachbarten Bildfenstern, sowohl zu denen desselben Jochs als auch zu der Parabel vom verlorenen Sohn in der vorangegangenen Fensteröffnung. Die Letztgenannte und die Malerei zur Rechten, mit dem Leben des Hl. Jakobus, stammen aus demselben Atelier. Einzig die Breite des Wanddurchstichs stellt die Zuordnung der Vita des Hl. Bris in Frage, denn die Öffnung 14 scheint etwas schmaler zu sein als diejenige, in welcher sich die Scheiben heute befinden. Da die gemessene Abweichung nicht sehr groß ist und die exakte Breite der Glaspaneel aufgrund ihrer sehr hohen Anbringung nicht bestimmt werden konnte, ist die Aussagekraft dieser Beobachtung zweifelhaft. Unter allen Positionen innerhalb des Chores von Saint-Étienne, die für die Glasmalereien mit dem Martyrium des Hl. Bris in Frage kommen, besitzt die Öffnung 14 die größte Wahrscheinlichkeit und die stärksten Argumente. Letztlich bleibt diese Zuordnung aber mit einigen Unsicherheiten behaftet.

Neben den gerade angesprochenen, vermischten Fragmenten der beiden Heiligenviten des Stephanus und des Alexander sind in Fenster 16 noch große Teile der Lebensgeschichte des Apostels Jakobus in den Bildfeldern lesbar. Die sechs erhaltenen Register werfen zwar ikonographisch einige Fragen auf und zeigen insbesondere in den oberen Bereichen deutliche Restaurierungsfehler, insgesamt spricht der optische Befund aber dafür, dass dieses Legendenfenster in situ erhalten ist. Die wenigen überlieferten Schriftquellen stützen den Eindruck, alle Autoren identifizieren die Malerei der betreffenden Fensteröffnung als die Jakobusvita. Gleiches gilt auch für die drei nächsten Glasfenster, die sich rechter Hand, auf der Südseite des Chores, anschließen. Zu dem Fenster Nummer 18 wurde damit bereits das Wesentliche gesagt. Es enthält heute noch sechs Register mit Darstellungen der Wunder des Hl. Nikolaus und ist zu großen Teilen im Original erhalten. Es handelt sich um eine der zahlreichen Glasmalereien aus der Produktion der zweiten großen Werkstatt, die unter der Leitung des Eustache Masters an der Kathedrale von Auxerre tätig war. Unterhalb der Nikolausmedaillons wurden Anfang des letzten Jahrhunderts neun Bildfelder mit Begebenheiten aus dem Leben des Hl. Éloi

⁶⁵² Die Mosaikgründe, die ein Netz aus blauen Stäben mit roten Füllungen zeigen, sind fast vollständig neu geschaffen worden. Abbé Bonneau, der die Gläser vor den letzten Restaurierungen durch Albert David gesehen hat, konnte aber schon damals die beiden Geschichten nicht klar voneinander trennen, zumal er die des Hl. Alexanders nicht identifizieren konnte. Vgl. BONNEAU 1885, S. 347.

platziert. Sie gehören keinesfalls in diese Fensteröffnung, denn die geometrische Struktur dieser Teile ist in der aktuellen Zusammenstellung asymmetrisch und die Inhalte sind nicht logisch strukturiert.

Auch die in den oberen Partien der Öffnungen 20 und 22 versetzten Glasmalereien mit hagiographischem Inhalt sind aller Wahrscheinlichkeit nach an den Orten, die von den Initiatoren des Bildprogramms für sie vorgesehen waren. Der Versatz der Fenster ist regelmäßig und lässt keine Unstimmigkeiten erkennen, die auf einen Import der Gläser von anderen Stellen des Chores hinweisen würden. Beide Legendenfenster wurden in den unteren Bereichen mehr oder weniger stark zerstört und mit fremden Bildfeldern und Fragmenten soweit ergänzt, dass in jedem Fenster sechs Register mit farbigem Glas gefüllt sind. Die übrige Fläche der Öffnungen wurde schlicht vermauert. Im ursprünglichen Programm der Chorverglasung war folglich in Fenster 20 eine ausführliche Schilderung der Geschichte der Hl. Maria von Ägypten zu finden und in Fenster 22 die Vita der Hl. Maria Magdalena. Beide nebeneinanderliegenden Glasfenster zeigen eine nahezu identische stilistische Gestaltung und weisen die gleiche geometrische Grundordnung auf, wie dies auch bei dem schon häufiger erwähnten Fensterpaar 19 und 21 zu beobachten ist, welches sich direkt gegenüber auf der Nordseite des Chores befindet. So überrascht die stilkritische Zuschreibung von Virginia Raguin nicht, die in den beiden Marienlegenden Arbeiten des Genesis Masters und seines Ateliers sieht. Auch aus den Quellen wird ersichtlich, dass die beiden Marienviten schon seit längerer Zeit nebeneinander zu sehen waren, vermutlich bereits seit der ersten Verglasung des Chores während des Episkopates von Henri de Villeneuve.⁶⁵³

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Fenstern gibt Nummer 24 mehr Rätsel auf, was das ursprüngliche Bildprogramm dieser Öffnung anbelangt. Wie beschrieben, sind heute in den oberen drei Registern die erhaltenen Medaillons der Legende des Hl. Bris platziert. Ein Blick in die älteren Beschreibungen der Chorumgangsverglasung verrät aber, dass dies vermutlich erst seit der Restaurierung am Anfang des letzten Jahrhunderts der Fall ist. Zuvor waren dort unterschiedliche Bildfelder miteinander vermischt, zu denen zwar die Betreffenden gehörten, aber auch solche der Vincentiusvita und der Lebensgeschichten der Apostel Petrus und Paulus. Weder De Lasteyrie noch De Guilhermy oder Abbé Bonneau konnten zudem die dargestellten Inhalte und den in den Glasmalereien verehrten Heiligen identifizieren.⁶⁵⁴ Auf die mangelnde Übereinstimmung von Fensterbogen und Scheibenform in dieser Öffnung ist zuvor bereits hingewiesen worden. Und auch die ornamentale Gestaltung spricht nicht für eine in situ Überlieferung des Martyriums des Hl. Bris, denn der Mosaikgrund und die Form der Bildmedaillons passen nicht zu dem benachbarten Fenster. Dieses wiederum, die Geschichte der Hl. Katherina von Alexandria präsentierend, ist mit großer Sicherheit an Ort und Stelle erhalten. Fasst man alle Indizien zusammen, so bleibt nur der Schluss, dass die Fensteröffnung 24 heute nicht mehr ihren originalen Glasbestand enthält. Dieser könnte aus den Scheiben mit den alttestamentarischen Erzählungen von der Schöpfung und dem

⁶⁵³ Die Bilderzählung zur Hl. Maria von Ägypten wird einzig von De Lasteyrie in dem entsprechenden Fenster nicht erwähnt. Er vermerkt dort nur die Vincentiuslegende und spricht auch an keiner anderen Stelle von dem Marienfenster. Obwohl mehrere Register dieser Glasmalerei erhalten sind, scheint DE LASTEYRIE 1841, S. 46 sie übersehen zu haben.

⁶⁵⁴ Siehe hierzu die Ausführungen bei DE LASTEYRIE 1841, S. 46 und BONNEAU 1885, S. 342, sowie RAGUIN 1974 B, Vol. II, Plan III.

Auszug aus Ägypten bestanden haben, welche man seit den letzten großen Restaurierungen in Öffnung 11 betrachten kann. Bis auf den Mosaikgrund, der in beiden Malereien diagonal verlaufende, rote Bänder zeigt, ist das Fenster ornamental zwar nicht näher mit dem Katharinenfenster verwandt, aber es ist aufgrund seiner Herkunft stilistisch eng mit den umgebenen Glasmalereien verbunden. Es stammt aus der Werkstatt des Genesis Inheritors, während die Gläser zur Rechten vom Eustache Master gefertigt wurden. Die gemessenen Dimensionen der Wanddurchbrüche sprechen weder für, noch gegen die Verortung der Genesis- & Exodus-Erzählung in Fenster 24, auch wenn die Öffnung etwa sieben Zentimeter breiter ist als Nummer 11. In Ermangelung eindeutigerer Hinweise kommt also auch die andere bereits ins Spiel gebrachte Platzierung – Fensteröffnung 27, auf der Nordseite des Chores – als mittelalterlicher Versatzort der Bildfelder zu den ersten beiden Büchern des Pentateuchs in Frage. Die Quellenlage erlaubt in diesem Fall keine eindeutige Entscheidung und die archäologischen Indizien sprechen eher für die Zuordnung zur Südseite, wobei sich zukünftig auch beide Varianten als Irrtümer herausstellen könnten.

Derartige Probleme bei der Bestimmung des mittelalterlichen Bildprogramms bereitet die Fensteröffnung 26 nicht. Seit der Erstverglasung des Bauwerks eröffnet diese Stelle dem Betrachter das Leben und Wirken der Hl. Katherina, welches noch immer in zahlreichen Einzelszenen nachvollzogen werden kann. Die erhaltenen sechs der ehemals neun vorhandenen Register dieses Fensters befinden sich zudem in einem vergleichsweise wenig restaurierten Zustand. Dies ist einerseits ein Glücksfall, denn viele der originalen Scheiben sind noch erhalten. Andererseits vermittelt der aktuelle Zustand der Gläser und Bleifassungen den Eindruck, dass hier eine baldige, den Bestand sichernde Restaurierung ratsam wäre.⁶⁵⁵

Die sich anschließenden zwei Öffnungen 28 und 30 enthalten heute nur weißes, undekoriertes Glas. Aus den historischen Beschreibungen der Chorverglasung von Auxerre lassen sich keine konkreten Anhaltspunkte gewinnen, welche Erzählungen man im 13. Jahrhundert an den betreffenden Orten studieren konnte. De Lasteyrie weiß noch zu berichten, dass die erhaltenen Fragmente der Glasmalereien ausgebaut und auf die anderen Fenster verteilt worden waren, alle späteren Beschreibungen erwähnen ohne jeden Kommentar die aktuell sichtbare, farblose Verglasung.⁶⁵⁶ Lediglich die Dimensionen der Wandöffnungen ermöglichen eine Thesenbildung hinsichtlich der ursprünglichen Ausstattung der beiden Fenster des dritten Chorjochs. Die Breiten der Fenster sind mit denen in den Polygonjochen vergleichbar, was bedeutet, dass nur normalbreite Glaspaneele an den Positionen 28 und 30 versetzt gewesen sein können. Setzt man diese Erkenntnis mit den bei den diversen Restaurierungen deplatzierten Bildfeldern in Beziehung, die bisher nicht eindeutig einer Stelle im Chorungang zugeordnet werden konnten, kommen nur zwei Erzählungen, die Legenden der Heiligen Alexander und Stephanus, für die beiden Fensteröffnungen in Frage. Beide Bildfolgen würden hier einen architektonisch passenden Rahmen finden. Da die «Auffindung der Stephanusreliquien» und die als Lebensgeschichte des Hl. Alexander identifizierten Malereien ornamental nahezu identisch sind, ist im Hinblick auf die Reihe der in situ

⁶⁵⁵ Die Scheiben sind stark verschmutzt und teilweise korrodiert. Zudem weist das Bleirutennetz etliche schadhafte Stellen auf.

⁶⁵⁶ Siehe DE LASTEYRIE 1841, S. 44 u. 46.

erhaltenen Fensterpaare eine gemeinsame Platzierung der Beiden fast zwingend anzunehmen. Vieles spricht in der Tat dafür, diese Glasmalereien als Pendants anzusehen, nicht zuletzt auch ihre gemeinsame Herkunft aus dem Atelier aus Saint-Germain-Lès-Corbeil. Sucht man vor diesem Hintergrund innerhalb des Chores von Saint-Étienne nach einem für den Versatz der Legenden geeigneten Wandabschnitt, bietet nach den bisherigen Erkenntnissen nur die Südwand des dritten Langchorjochs die entsprechenden Voraussetzungen. Alle anderen Wandabschnitte, in denen heute zwei freie Fenster zur Verfügung stünden, weisen entweder zu schmale oder zu breite Öffnungen auf.⁶⁵⁷ Welche der beiden hagiographischen Erzählungen die linke, beziehungsweise die rechte Fensteröffnung einnahm, lässt sich allerdings mit keinerlei Indiz begründen und bleibt deshalb ungeklärt.

Bereits zu Anfang dieses Kapitels sind die Fensteröffnungen 32 und 34 besprochen worden, als ihre nördlichen Pendants Gegenstand der Analyse waren. Die aus der dargestellten Sachlage erkennbaren Optionen, welche Bildfenster sich an den beiden Positionen verorten lassen, sind dort benannt worden. Vor allem die Gläser mit den zentralen Ereignissen aus dem Leben des Hl. Vincentius und ihm zur Seite das Apostelfenster bieten sich für die überbreiten Öffnungen des zweiten Jochs an. Sollte diese Zuordnung richtig sein, bliebe noch die Frage zu klären, welches der Legendenfenster die östliche und welches die westliche Fensteröffnung ausfüllte. Auf der Grundlage des postulierten ikonographischen Gesamtprogramms wäre es sinnvoll, die Malerei mit den Aposteln und dem Pfingstereignis weiter an das Ende der Reihe zu rücken, doch ist der Unterschied, der sich aus den beiden möglichen Platzierungen ergeben würde, zu marginal, um aussagekräftig zu sein. Auf der Basis der zusammengetragenen Informationen lässt sich – wie schon im vorangegangenen Joch – hinsichtlich der genauen Zuordnung innerhalb des Wandabschnittes keine belastbare Entscheidung treffen. Letztlich ist dieses Detail jedoch weniger bedeutsam und es wäre bereits ein Erfolg, wenn sich durch weitere Untersuchungen die bisherigen, relativen Platzierungen der Glasfenster bestätigen würden.

Für die letzten beiden noch offenen Plätze bei der Rekonstruktion des ikonographischen Programms lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit die Erzählungen identifizieren, die man dort vor über siebenhundert Jahren betrachten konnte. Gestützt auf eine Reihe von aussagekräftigen Indizien ist es möglich, die Überreste zweier Glasmalereien, die Geschichte des Hl. Eligius und die Apocalypse des Johannes, den heute ebenfalls farblos verglasten Fenstern zuzuordnen. Virginia Raguin hat in ihren Forschungen beide Malereien als Produkte des Apocalypse Atelier herausgestellt, womit die Arbeiten zu den etwas jüngeren Fenstern innerhalb der Chorungangsverglasung gehören und mit den gerade betrachteten Glasmalereien des zweiten Jochs eine gemeinsame Herkunft aufweisen. Wie schon bei der Gruppe der Glasfenster des Isaiah Master Ateliers auf der Nordseite des gleichen Jochs spricht die etwas spätere Entstehungszeit durchaus für eine Positionierung in den westlichsten Chorfenstern. Bei der überaus schmalen Öffnung 36 dürfte es sich um den ursprünglichen Versatzort der Vita des

⁶⁵⁷ Die heute mit farblosem Glas verschlossenen Fenster 35–38 sind wie ausgeführt zu schmal, die mit den Nummern 31–34 sowie 27 und 29 sind zu breit.

Hl. Eligius handeln.⁶⁵⁸ Die Fragmente dieser Bildfolge befinden sich heute in Fenster 18, sind dort jedoch völlig ungeordnet und deshalb nur schlecht lesbar. Der Hauptgrund für die Irritation, die diese Scheiben beim Betrachter auslösen, ist die Asymmetrie der Ornamentik in der aktuellen Zusammenstellung der Bildfelder. Zwischen den runden Medaillons finden sich größere Vierblätter und kleinere Vierpässe, die aber nicht auf der Mittelachse des Fensters aufgereiht, sondern seitlich verschoben sind und zum Teil auch als halbierte Motive an den Rand gerückt erscheinen. ABB. 205 Die ornamentale Gestaltung entspricht damit in keiner Weise der im hohen Mittelalter so geschätzten symmetrischen Aufteilung der Fensterfläche und lässt ein logisches Konzept vermissen. Zudem besitzen die Scheiben keine Bordüren mehr, sondern grenzen unvermittelt an die Fensterlaibung. Diese Unregelmäßigkeiten lassen sich damit erklären, dass die einzelnen Bildfelder hier völlig entgegen der ihnen zugedachten Ausrichtung versetzt wurden. Anstelle ein dreibahniges Fenster zu füllen, was zu den beschriebenen Versatzproblemen führen musste, bildeten die Scheiben ursprünglich ein zweibahniges Lanzettfenster. Verteilt man die Bildfelder vertikal so auf zwei Reihen, dass sich jeweils ein größerer und ein kleinerer Vierpass auf der Mittelachse abwechseln, macht die Geometrie des Mosaikgrundes wieder Sinn. Wird nun seitlich die fehlende Bordüre ergänzt, entsteht eine Glasmalerei, die sehr gut in die schmale Öffnung 36 passen würde. Diese Überzeugung äußert bereits Abbé Bonneau in seiner Analyse der Fensterfragmente, ohne sich aber auf eine der vier schmalen Fensteröffnungen des westlichsten Chorjochs festlegen zu wollen.⁶⁵⁹ Auf der Basis der bisher entwickelten Hypothesen erscheint es mir jedoch möglich, den originären Versatzort der Eligiuserszählung genauer zu bestimmen und sie an der genannten Position in das Bildprogramm einzufügen.

In analoger Weise ließe sich mit den erhaltenen Glaspaneelen der Apokalypse des Hl. Johannes verfahren. Diese sind heute über die Fensteröffnungen 12 und 21 verstreut. Neben der Tatsache, dass auch die Apokalypse nur in einer der drei schmalen Öffnungen sinnvoll versetzt werden konnte, sprechen die Überlegungen hinsichtlich eines theologischen Gesamtkonzeptes dafür, genau diese Geschichte an das Ende des Rundgangs zu stellen und in der Öffnung 38 zu platzieren. Denn die Apokalypse des Johannes offenbart den Gläubigen die Ereignisse des Weltgerichts am Ende der Zeit, bei welchem ein jeder Mensch von Gott nach seinen Taten gerichtet wird. Damit verbunden sind der Untergang der irdischen Welt und die Errichtung des himmlischen Reiches, symbolisiert durch das neue Jerusalem, welches vom Himmel herabkommt.

„Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabkommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann. [...] Und ihr Mauerwerk war aus Jaspis und die Stadt aus reinem Gold, gleich reinem Glas. Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelsteinen. [...] Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.“⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Die Fensteröffnungen 36, 37 und 38 sind die schmalsten des gesamten Chores und weisen jeweils nur eine Breite von 1,50 Metern auf.

⁶⁵⁹ Siehe BONNEAU 1885, S. 347f.

⁶⁶⁰ Offb 21,2.18f.23. *„et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo paratam sicut sponsam ornatam viro suo; et erat structura muri eius ex lapide iaspide ipsa vero civitas auro mundo simile vitro mund; fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata [...]; et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea nam claritas Dei inluminavit eam et lucerna eius est agnus“* Vulgata, Apoc. 21,2.18f.23.

Das Strahlen und Leuchten dieser Erscheinung wird durch den Glanz der Buntglasfenster der Kathedrale zum Ausdruck gebracht. Zugleich zeigen die vielen Heiligenviten und die biblischen Erzählungen, die sich auf den leuchtenden Scheiben den Augen der Betrachter darbieten, jedem Gläubigen einen Weg auf, wie er dem Gericht standhalten und in die himmlische Stadt einziehen kann. Er muss nur in seinem Leben den Beispielen folgen, die ihm in den Bildern der Chorfenster gegeben wurden.

Die dargestellten Zuordnungen der einzelnen Glasmalereien zu bestimmten Fensteröffnungen des Chorungangs sind notwendigerweise in vielen Bereichen hypothetischer Natur. Es ist hier nicht mehr und nicht weniger als der Versuch unternommen worden, die überlieferten Malereien so den neununddreißig Fenstern des Umgangs und der Scheitelkapelle zuzuordnen, dass die Rekonstruktion das ikonographische Programm des 13. Jahrhunderts widerspiegelt. Die Argumente für und wider die jeweilige Verortung der Bilderzählungen sind in den einzelnen Fällen benannt und diskutiert worden. Insgesamt ließ sich auf der Basis der vorhandenen Informationen die Chorverglasung relativ schlüssig rekonstruieren, nur an wenigen Positionen bleiben Fehlstellen zurück, denen keine Heiligenlegende oder Bibelgeschichte zugeordnet werden konnte. Bedenkt man den beträchtlichen Zeitraum, der seit der Erstellung der Glasfenster vergangen ist und die Zerbrechlichkeit des Mediums Glas, ist dies ein überraschend guter Befund.

6.4.2 Inhaltliche Ordnung und Aufbau der einzelnen Fenster

Bei der detaillierten Rekonstruktion der Ikonographie der mittelalterlichen Chorungangsfenster wird es vorrangig darum gehen, die noch erhalten Bildfelder innerhalb der jeweiligen Fensteröffnung zu ordnen und zu positionieren. Dabei sollen jene Leerstellen aufgedeckt werden, die durch den Vandalismus der Religionskriege entstanden sind und bei den folgenden Umgruppierungen der Glasmalereien kaschiert wurden. Soweit dies möglich ist, werden auch Vorschläge unterbreitet, welche Szenen in den verwaisten Plätzen zu finden waren. Grundlage für diese Hypothesen wird der Vergleich mit anderen Glasmalereien des französischen Kronlandes sein, wobei vor allem Zyklen berücksichtigt werden, die etwas älter sind als der in Auxerre oder nahezu zeitgleich geschaffen wurden. Hier kommen insbesondere die beiden großen Bildprogramme der Kathedralen von Chartres und Bourges in Frage⁶⁶¹ sowie die ebenfalls berühmten Bleiglasfenster des Chores der Kathedrale Saint-Pierre et Saint-Paul in

⁶⁶¹ Zu den Glasfenstern von Notre-Dame in Chartres finden sich wesentliche Informationen im CVMA Fr. Res II 1981, S. 25ff: „*La cathédrale de Chartres est celle qui, en France, conserve le plus grand nombre de vitraux anciens (plus de cent verrières); la plus grande partie d'entre eux appartient à l'époque de la construction de l'église gothique, se plaçant ainsi entre 1200 et 1235 environ. Leur chronologie plus précise est difficile et controversée.*“. Es wird von den Forschern übereinstimmend angenommen, dass die Fenster des Langhauses vor denen des Chores entstanden sind.

Für die Glasmalereien von Saint-Étienne in Bourges kann man ebenfalls Entstehungszeiträume annehmen, die den Fortschritten des Bauverlaufes naheliegen. So sind die Fenster des Chorungangs vor 1214 entstanden, die Mehrzahl der Glasmalereien des Obergadens des Binnenchores, welche großformatige Figuren zeigen, noch vor 1225. Die Fenster des inneren Seitenschiffs sowie des Langhauses sind später entstanden und fallen nicht in den hier abgesteckten Betrachtungszeitraum. Siehe hierzu CVMA FR. RES. II 1981, S. 168f.

Troyes.⁶⁶² Eine weitere Vergleichsquelle stellen die religiösen Schriften dar, deren Inhalte Vorlagen oder zumindest Inspiration für die Glasmaler, beziehungsweise für ihre Berater und Auftraggeber waren. Dabei muss offenbleiben, wer von diesen Personen welchen Anteil an der Entwicklung eines Fensterprogramms hatte. „*Daß die Maler nicht beides gleichzeitig leisteten, Disposition des Stoffes und materielle Umsetzung, steht grundsätzlich fest [...]*“⁶⁶³ attestiert Wolfgang Kemp. Da in Auxerre nach der Einnahme der Stadt durch die Hugenotten nicht nur das Bildprogramm der Kathedrale schwer beschädigt wurde, sondern auch die Bibliothek und die Archive des Kapitels verbrannten, kann man nicht mit Sicherheit sagen, über welche Schriften der Kathedralklerus verfügte und welche Texte den Theologen und den Beratern der Glasmaler vor diesem Hintergrund bekannt waren.⁶⁶⁴ Meine Analyse wird sich deshalb auf Werke stützen die so weit verbreitet waren, dass vermutlich jede größere geistliche Bibliothek Abschriften davon besaß.⁶⁶⁵ Zum einen ist dies die Bibel, die vermutlich in einer lateinischen Fassung der Vulgata im Gebrauch war, möglicherweise verfügte die Kathedrale auch über griechische Bibeln. Neben den Vollbibeln mit beiden Testamenten verwendete man häufig Evangeliare, Psalterien und Perikopenbücher. Zum anderen gehört zu dieser Schriftengruppe eine Sammlung von hagiographischen Texten, die vom Leben und Wirken der bedeutenden Heiligen berichteten. Die heute bekannteste Zusammenstellung dieser Legenden, die jedoch einige Jahre nach der Verglasung des Chores von Saint-Étienne verfasst wurde, ist die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine.⁶⁶⁶ In Auxerre wird es vor allem solche

⁶⁶² Auch die Datierung der bemalten Buntglasfenster der Kathedrale Saint-Pierre und Saint-Paul in Troyes ist nicht einfach zu leisten. Hier müssen ebenfalls unterschiedliche Bauphasen berücksichtigt werden, zumal der Obergaden des Chores noch vor der Fertigstellung durch einen Orkan im Jahre 1228 schwer beschädigt wurde und zum Teil einstürzte. Anschließend wurden die verbliebenen Teile der oberen Niveaus abgetragen und vollständig neu errichtet. Die ältesten Glasmalereien der Kathedrale sind nach neuesten Forschungen um 1200 gefertigt worden und waren in den südlichen Kranzkapellen des Chores zu finden. Die zweite Gruppe wurde für die Axialkapelle geschaffen und ist zwischen 1210 und 1220 entstanden. Die letzte Gruppe von Fenstern des 13. Jahrhunderts befand sich ursprünglich in den nördlichen Kranzkapellen und den oberen Partien des Chores und wird in den Zeitraum von 1235 bis 1245 datiert. Zu der Chorverglasung siehe die ausführliche Forschungsarbeit von Elizabeth C. Pastan und Sylvie Balcon: CVMA FR. II 2006.

⁶⁶³ KEMP 1987, S. 97. In seinen Ausführungen zu diesem Themenbereich bringt Kemp auch einige Belege für gute und schlechte Erzähler unter den «Entwerfern» der Glasmalereien, die aus seiner Sicht herausragende Bildfenster geschaffen haben oder auf ganzer Linie gescheitert sind. Siehe dazu KEMP 1987, S. 88ff.

⁶⁶⁴ „*Enfin, pour ne pas même épargner les dehors de l'église, ils allèrent, transportés de furie, dans le chapitre, le décarrelèrent et le découvrirent, pillèrent ou dissipèrent les livres de la bibliothèque, tant imprimés que manuscrits, et ceux de l'office divin, partout où ils en purent rencontrer. [...] La haine de sectaires contre la religion catholique, les porta à faire à ses ministres [die Kanoniker, d. V.] tout le mal qu'ils purent en détruisant leurs maisons.*“ LEBEUF 2004, S. 113 [f° 139f]. Zumindest einige Schriften müssen dieser Zerstörungswut entkommen sein. Die meisten der bis dahin erhaltenen Dokumente des bischöflichen Archives wurden aber von den Revolutionären im Jahre 1793 auf dem Place Saint-Étienne verbrannt, weil man sie für feudalistische Grundbücher hielt. Vgl. QUANTIN 1846 A, S. 137. Von den mittelalterlichen Archivalien hat nur ein einziger Band diese Vernichtungsaktion überstanden, da er zu dem Zeitpunkt verliehen war. Das Dokument G 1789 in den Archives de l'Yonne in Auxerre enthält die Protokolle der Beschlüsse des Domkapitels zwischen 1400 und 1412. Vgl. TITUS 1985, S. 378, Anm. 12.

⁶⁶⁵ Der Umfang einer solchen Kathedralbibliothek sollte nicht überschätzt werden. „*Es genügten in den Kloster- und Dombibliotheken in der Regel etwa 300 Handschriften, um die Grundlagen einer christlichen Bildung vermitteln und ab und zu einen Blick auf neuere scholastische Werke werfen zu können.*“ JOCHUM 2010, S. 77. Lediglich die großen Klöster wie Cluny und die bekannten Kathedralschulen wie Paris, die über rege Skriptorien verfügten, werden wesentlich größere Bestände an Kodizes besessen haben.

⁶⁶⁶ Die *Legenda Aurea* ist eine Sammlung der wichtigsten Heiligenviten, die der Dominikanermönch und spätere Erzbischof von Genua, Jacobus de Voragine (um 1230–1298), in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angelegt hat. Sie ist in lateinischer Sprache verfasst worden. Eine sehr gute deutsche Übersetzung, die hier auch für die zitierten Passagen herangezogen wird, hat Richard Benz vorgelegt.

Schriften gegeben haben, die sich mit den lokalen Heiligen, allen voran mit dem Hl. Germanus beschäftigten. Hier wären vor allem die *Vita sancti Germani Episcopi Autissiodorensis* des Constance de Lyon aus dem 5. Jahrhundert und die *Vita sancti Germani* sowie die *Miracula Sancti Germani* des Héric d'Auxerre, Gelehrter und Benediktinermönch der Abtei Saint-Germain unweit der Kathedrale, zu nennen. Die Schriften des Héric stammen aus karolingischer Zeit und es wird vermutet, dass er auch an den entsprechenden Passagen der *Gesta Pontificum Autissiodorensium* mitwirkte.⁶⁶⁷

In der heute nicht mehr greifbaren Bibliothek der Kathedrale von Auxerre fanden sich mit Sicherheit auch liturgische Bücher, vor allem Missale, Graduale und Ordines sowie vermutlich noch verschiedene Bibelkommentare, Schriften der Kirchenväter oder die Sentenzen des Petrus Lombardus. Es ist anzunehmen, dass neben diesen in engerem Sinn als geistlich zu bezeichnenden Texten auch naturphilosophische Werke und einzelne Bestiarien, darunter möglicherweise eine Kopie des *Physiologus*, in Auxerre gesammelt worden waren.⁶⁶⁸ Die letztgenannten Bücher sind hauptsächlich für die Analyse von allegorischen Darstellungen und Tiersymbolen interessant, welche zwar nicht im Fensterzyklus des Chorumgangs auftreten, dafür aber wie dargestellt in den Skulpturenprogrammen der Portale von Saint-Étienne eine Rolle spielen.

Als schriftliche Quelle für die inhaltliche Analyse der Glasmalereien kann aus historischer Perspektive also zunächst nur die Bibel herangezogen werden sowie die genannten Schriften zum Hl. Germanus, bei der Betrachtung des ihm gewidmeten Fensters. Für alle anderen Legendenfenster muss in Ermangelung genauerer Kenntnisse über die ehemals dem Domklerus zur Verfügung stehenden Schriften auf die *Legenda Aurea* zurückgegriffen werden, die dem Entstehungszeitraum der Glasfenster am nächsten liegt, wohl wissend, dass sie nicht direkte Vorlage gewesen sein kann. Allerdings gehen die von Jacobus de Voragine zusammengestellten Legenden zumeist auf bereits seit langem tradierte, in kleineren Werken verbreitete Erzählungen zurück, die

(DE VORAGINE/BENZ 1925) Als lateinische Fassung ist hier eine von Th. Graesse rezensierte Ausgabe gewählt worden, siehe LEGENDA AUREA.

⁶⁶⁷ Zu den Schriftquellen die das Leben des Hl. Germanus betreffen, siehe auch Anm. 336, S. 106. Die *Vita sancti Germani Episcopi Autissiodorensis* des Constance de Lyon wurde wahrscheinlich in den Jahren 475–480 verfasst, das heißt nur wenige Jahre nach dem Tod des Hl. Germanus, der um 448 starb. Dies geschah wohl auf Betreiben des Bischofs von Lyon, Patient (451–491), der die Erinnerungen an den herausragenden Bischof von Auxerre bewahren und verbreiten wollte. Einzelheiten zur Person des Autors finden sich in CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965, S. 13ff, in dem hier angesprochenen Zusammenhang ist besonders der Absatz: „*Constance de Lyon l'hagiographe*“ S. 27ff von Bedeutung. Über den Mönch Héric d'Auxerre ist nur wenig bekannt, er starb vermutlich gegen 876. Vgl. zu diesen Ausführungen WAHLEN [2006], S. 5ff.

⁶⁶⁸ Der *Physiologus* entstand vermutlich im 2. Jahrhundert in Alexandria und beschrieb die Lebens- und Verhaltensweise einiger real existierender Tierarten, aber auch die von Fabelwesen. Er wurde immer weiter tradiert, ergänzt und übersetzt. Die erste lateinische Übersetzung stammt aus dem 4. Jahrhundert und bildete die Vorlage der späteren Bestiarien. Von christlichen Autoren wurde das Buch mit einer Ausdeutung auf die christliche Heilslehre hin versehen. Die Tiere und ihr Verhalten wurden als Symbole für Christus, sein Leiden und seine Auferstehung verstanden und häufig in dieser Bedeutung in der sakralen Kunst des frühen Christentums und des Mittelalters verwendet. Ein bekanntes Beispiel ist der Pelikan, der mit seinem Blut seine Jungen ernährt und für den Opfertod Christi, beziehungsweise die Auferstehung steht. Zu dem *Physiologus* und den Bestiarien siehe MÄLE 1986, S. 56f und dort angegebene Literatur. Exemplarisch für den *Physiologus* wird hier die deutsche Übersetzung von Otto Seel verwendet: PHYSIOLOGUS 2005.

den Klerikern und Teilen der Bevölkerung gut bekannt gewesen sein dürften.⁶⁶⁹ In wenigen Fällen liefert die *Legenda Aurea* aber keine Informationen zu den in den Glasmalereien behandelten Personen, weshalb dort auf die *Acta Sanctorum* zurückgegriffen wurde, um die jeweiligen Viten und Wundererzählungen näher zu beleuchten.⁶⁷⁰ Bei einzelnen Heiligenviten werden noch andere Schriften für die Analyse hinzugezogen, die dann in den entsprechenden Passagen benannt werden.

Die Untersuchung der Fenster wird sich sehr eng an den von den Glasmalereien angefertigten Fotos orientieren, weshalb bei der Lektüre dieses Abschnitts die parallele Betrachtung der entsprechenden Abbildungen im zweiten Teil der Arbeit empfehlenswert ist. ABB. 166–253 Um die Positionierung einzelner Szenen diskutieren zu können, werden für die Register und die Bildfelder die bereits erläuterten, systematischen Nummerierungen des *Corpus Vitraerum* verwendet. Aufgrund der Maße der Öffnungen darf man davon ausgehen, dass alle Glasfenster im ursprünglichen Zustand neun Register aufwiesen, mit Ausnahme der vier auf der Nordseite, die über der Sakristei liegen und nur sieben Register besaßen.⁶⁷¹ Die Analyse der einzelnen Fenster orientiert sich an der rekonstruierten Reihenfolge der Malereien im Chorumgang, die nicht zu verortenden Fragmente werden als letzte betrachtet.

Die Apostel Petrus und Paulus

Die Glasmalereien mit den Legenden von Petrus und Paulus – die sich am Beginn des Rundgangs in den Wandöffnungen 37 und 35 befunden haben – müssen hier gemeinsam betrachtet werden, denn das homogen erscheinende Fenster in Öffnung 7 stellt offenbar eine Kompilation aus den Resten der beiden Fenster des 13. Jahrhunderts dar. Wie bereits ausgeführt wurde, verteilten sich die heute noch existierenden Glaspaneele ursprünglich nicht auf eine, sondern auf zwei Fensteröffnungen. Dies wird besonders an der Bildfolge deutlich, die kein in sich schlüssiges Programm ergibt sowie an dem einzelnen Register in Fensteröffnung 9, das ebenfalls zu den Viten der Erzapostel gehört.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die erhaltenen Bildmedaillons, so fällt auf, dass die überwiegende Anzahl der Scheiben der Lebensgeschichte des Hl. Petrus gewidmet ist. Beide Apostel erscheinen nur zweimal zusammen in einem Bildfeld (5b und möglicherweise auch 5a), eine kleinere Anzahl von Szenen zeigt ausschließlich den Hl. Paulus. Dieser Befund lässt Raum für zwei unterschiedliche Deutungen, was die ursprüngliche Anordnung der Medaillons betrifft. Einerseits könnte jedem Apostel ein eigenes Fenster zugeordnet gewesen sein, andererseits könnten die Glasmaler die Viten

⁶⁶⁹ Auch Abbé FOURREY 1930, S. 14 geht bei seiner Untersuchung der Chorumgangsfenster davon aus, dass die Bibel und die *Legenda Aurea* die wichtigsten inhaltlichen Quellen zur Bestimmung der Ikonographie der Fenster darstellen: „*La Bible et la Légende dorée à la main, nous redirons les merveilleux récits qu’illustrent les verrières ou les traits d’histoire qu’elles rappellent.*“

⁶⁷⁰ Die *Acta Sanctorum* sind seit einiger Zeit auch vollständig in digitaler Form abrufbar, siehe ACTA SANCTORUM.

⁶⁷¹ Die Nummerierung der einzelnen Bildfelder (zum Beispiel 1a, 1b usw.) bezieht sich immer auf die heute vorhandenen Register. Abweichend davon kann es bei den zu großen Teilen erhaltenen Fenstern vorkommen, dass bei der Durchzählung auch die nicht mehr existierenden Register mitgerechnet werden. Dies dient der Veranschaulichung der Positionierung einzelner Bildfelder in der jeweiligen Erzählung und wird sprachlich kenntlich gemacht. Eine numerische Schreibweise wird für diese Fälle nicht verwendet.

der Erzapostel gemeinsam auf beiden Glasfenstern dargestellt haben. Der ersten Annahme kommt aufgrund der überlieferten Malereien und der doch recht unterschiedlichen Berufungsgeschichten von Petrus und Paulus die größere Wahrscheinlichkeit zu. Da sich die Apostelfürsten am Ende ihrer Missionsreisen in Rom wiedertrafen und dort beide das Martyrium erlitten, muss es auch Überschneidungen im Bildprogramm gegeben haben – nicht zuletzt beweisen dies die Medaillons, die beiden Protagonisten zeigen. Zudem ist es bei der mittelalterlichen Sakralkunst sehr häufig der Fall, dass den Bildwerken von ihren Schöpfern vielfache Interpretationsebenen mitgegeben wurden und damit diverse Bezüge zwischen einzelnen Objekten oder Erzählungen möglich waren. Eine aus heutiger Sicht weniger stringente Bildfolge darf vor diesem Hintergrund also nicht generell abgetan werden. Bevor jedoch die ursprüngliche Zusammenstellung der einzelnen Bildfelder in den beiden Apostelfenstern diskutiert wird, gilt es zunächst, die formale Gestaltung der mittelalterlichen Werke zu klären. Diese war offenkundig bei beiden Bleirutenfenstern identisch, denn die Scheiben der Petrus- und der Pauluserzählung konnten bei den diversen Restaurierungsarbeiten im Laufe der Jahrhunderte problemlos miteinander gemischt werden.

Alle verfügbaren Informationen legen die Vermutung nahe, dass beide verloren gegangenen Apostelfenster in Geometrie und ornamentaler Gestaltung dem heutigen Aussehen von Fenster 7 entsprochen haben. Die diagonal in den Glaspaneelen platzierten Medaillons waren jeweils zu großen Vierblättern gruppiert, in deren Zentrum ein mit Blattwerk gefülltes Vierblattnornament stand. Da die Gesamthöhe der Fenster neun Register betrug, konnten vier dieser Medaillongruppen übereinander angeordnet werden. Zwei weitere Szenen waren zudem im untersten Register nötig, um die ganze Fläche der Öffnung zu füllen. Trotz dieser leichten Asymmetrie in der «Architektur» des Fensters wirkt das Gesamtbild stimmig, wie man in Fensteröffnung 7 prüfen kann. Das geometrische Grundmuster der Bleiverglasung lässt sich auch auf einige ältere Vorbilder zurückführen, vor allem auf die Glasmalerei mit der Vita Johannes des Täufers in der Kathedrale von Bourges.⁶⁷² Das dortige Fenster zeigt eine sehr ähnliche Komposition, bis hin zu der exakten Wiederholung der Medaillongestaltung mit blauem Hintergrund und doppelter, roter und weißer Rahmung. Allerdings weisen die überlieferten Glasfelder im Chorumgang von Auxerre starke Restaurierungsspuren auf, insbesondere der blaue Hintergrund der Bildmedaillons und weite Teile des Mosaikes wurden in den verschiedenen Wiederherstellungskampagnen erneuert. So gibt es letztlich keinen endgültigen Beweis dafür, dass die ursprüngliche Aufteilung der Glasmalereien dem heutigen Petrus-

⁶⁷² Das Täuferfenster in Bourges (Öffnung 20) wurde gegen 1210–1215 gefertigt und umfasst zehn Register, die in den unteren Partien leider vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert stammen; siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 174. Virginia C. RAGUIN 1982, S. 37 führt noch als weiteren Vorläufer für das Fensterdesign die Glasmalerei mit dem Leben des Hl. Eustachius (21) aus der Kathedrale von Sens an. Diese ist noch um etwa ein Jahrzehnt älter als die Malerei in Bourges und unterscheidet sich vor allem in ihren Dimensionen – das Fenster ist niedriger und breiter – sowie in der Ornamentik des Mosaikgrundes deutlich von den Gläsern in Auxerre und Bourges. Das genannte Werk aus Sens stellt damit möglicherweise eine der Wurzeln des in Saint-Étienne in Auxerre für die Armierungen verwendeten Schemas dar, denn als der Isaiah Master die beiden Apostelfenster ausführte, war die Glasmalerei in Sens bereits mehr als dreißig Jahre alt. Zu dem Eustachiusfenster in Sens siehe unter anderem CVMA FR. RES. III 1986, S. 179.

und Paulusfenster entsprochen hat.⁶⁷³ Jede davon abweichende Annahme wäre jedoch deutlich schlechter mit den archäologischen Befunden vereinbar.

Um nun die erhaltenen Bildfelder innerhalb dieses Rahmens positionieren zu können, möchte ich zunächst einmal die Glasmalereien mit den Geschichten von Petrus und Paulus voneinander trennen. Unterscheiden lassen sich die Apostel dabei an ihren typischen Attributen, beziehungsweise den für sie üblichen Darstellungskonventionen. So trägt Petrus in zwei Szenen einen Schlüssel⁶⁷⁴ und ist mit kurzem Bart und großer Tonsur dargestellt, die auf das Papstamt verweist. Paulus hingegen hat längeres Haupthaar und einen längeren Bart. Von den insgesamt 20 erhaltenen Bildfeldern, die den Erzaposteln gewidmet sind, zeigen zwei, die für die Bekrönung einer Lanzette gedacht waren, inzensierende Engel.⁶⁷⁵ Die Engel können keinem Fenster eindeutig zugeordnet werden. Es ist vorstellbar, dass beide Fenster mit ähnlichen Darstellungen versehen waren, denn die Engel symbolisieren die Aufnahme der Apostelfürsten in den Himmel, nachdem diese das Martyrium erlitten hatten. Die übrigen Scheiben sind ebenfalls nur zum Teil zweifelsfrei bestimmbar, neun davon gehören zur Geschichte des Hl. Petrus und fünf definitiv zu der des Hl. Paulus. Zwei weitere zeigen, wie erwähnt, beide Apostel gemeinsam und zwei Fensterelemente weisen Szenen mit dem Zauberer Simon (1b und 6b) auf, die sowohl zu der einen, wie auch zu der anderen Erzählung passen würden. Es lassen sich für die zuletzt genannten Medaillons aber durchaus Anhaltspunkte finden, welcher Glasmalerei sie besser zuzuordnen sind. Ausgehend von der geometrischen Grundgestalt der Malereien und der Form der einzelnen Bildmedaillons – hier ist von Bedeutung, welchen Teil einer Vierergruppe das Medaillon bildet – lässt sich die ursprüngliche Platzierung der Scheiben innerhalb des durch die Sturmstangen vorgegebenen Rasters erschließen. Zunächst soll hier das besser erhaltene Petrusfenster besprochen werden.

Zieht man die weitgehend intakten Glasmalereien des Chorungangs als Referenzen heran, ist es naheliegend, von einer mehr oder weniger stringenten chronologischen Abfolge der Einzelszenen der Petrusvita auszugehen. Da das Fenster in der üblichen Weise von links unten nach rechts oben zu lesen war, müssen die Bildmedaillons mit den frühesten Ereignissen in den unteren Registern positioniert werden. Dies betrifft vor allem die Begebenheiten, in denen Petrus zusammen mit Christus auftritt. Dazu gehören die Scheiben 2a und 2b, mit den fischenden Aposteln auf der einen und Jesus auf der anderen Seite sowie das Bildfeld 3a, welches Petrus vor Christus zeigt. Die letztgenannte Szene ist inhaltlich nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Es ist denkbar, dass hier nur ein Bild einer Episode erhalten ist, die sich über ein ganzes Register erstreckte, also zwei Medaillons umfasste. Keine der bisher genannten Szenen lässt sich aber in dem untersten Register verorten, denn die geometrische Gestaltung der Scheiben steht dem entgegen. Diese Erkenntnis wirft die Frage auf, welche Bilder im Glasfenster des 13. Jahrhunderts

⁶⁷³ Alternativ zu der heutigen Anordnung wäre es auch denkbar, dass die gesamte Geometrie des Fensters um ein Register nach unten verschoben war. Die unteren beiden Register hätten so ein vollständiges Vierblatt präsentiert, während die unvollständige Zweiergruppe in die Spitze der Lanzette eingefügt gewesen wäre.

⁶⁷⁴ Der Schlüssel – manchmal sind es auch mehrere – welcher Petrus gemäß der bereits zitierten Bibelstelle bei Mt 16,19 als Symbol beigegeben wird, findet sich in den Scheiben 4a und 4b.

⁶⁷⁵ Der Engel zur Linken (9a) ist eine moderne Kopie, wie RAGUIN 1982, S. 162 angibt.

am Beginn der Erzählung standen, was wiederum von der Interpretation der Bildfelder 2a und 2b abhängig ist.

Im *Corpus Vitrearum* werden die zweifelsfrei zusammengehörigen Malereien des zweiten Registers als der «Wunderbare Fischzug des Petrus» bezeichnet, doch ist die Sache nicht ganz so eindeutig.⁶⁷⁶ Das linke Medaillon beinhaltet zwei Apostel in einem Fischerboot, auf der rechten Seite steht Jesus am Ufer, dem Boot zugewandt, begleitet von einem Engel mit Weihrauchfass. Bereits Abbé Bonneau hat die Zusammengehörigkeit der beiden Bildfelder erkannt, als sie noch an einer anderen Stelle des Chorumgangs versetzt waren als heute und den Hl. Petrus sowie Christus eindeutig identifiziert.⁶⁷⁷ Der zweite Apostel, es könnte sich den Bibeltexten des Matthäus Evangeliums zufolge um Andreas, Johannes oder Jakobus handeln, hält ein zusammengerafftes Netz in seinen Händen, Petrus ist Jesus zugewandt und scheint aus dem Boot zu steigen. Die ganze Szenerie erinnert sehr stark an die Berufung der ersten Apostel, wie sie in wenigen Sätzen im Evangelium des Matthäus geschildert wird:

*„Als nun Jesus am Galiläischen Meer entlangging, sah er zwei Brüder, Simon, der Petrus genannt wird, und Andreas, seinen Bruder; die warfen ihre Netze ins Meer; denn sie waren Fischer. Und er sprach zu ihnen: Folgt mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen! Sogleich verließen sie ihre Netze und folgten ihm nach.“*⁶⁷⁸

In der gleichen Weise ergeht unmittelbar danach der Ruf an Jakobus und Johannes, die ebenfalls ohne Zögern der Aufforderung Folge leisten. Eine etwas anders akzentuierte, ausführlichere Beschreibung der Berufung, der die Predigt am See Genezareth und der «Wunderbare Fischzug» vorausgehen, überliefert der Evangelist Lukas. Seine Beschreibung der Ereignisse hat allerdings keinen spürbaren Niederschlag in den Glasmalereien von Saint-Étienne in Auxerre hinterlassen.⁶⁷⁹ Weder das zum Zerreißen gefüllte Netz, noch die zahlreichen Fische sind in den Medaillons zu sehen. In den hagiographischen Überlieferungen, vor allem bei Jacobus de Voragine, werden die beiden Bibelstellen als zeitlich nacheinander folgende Ereignisse interpretiert, wobei die Jünger erst nach dem direkten Aufruf zu „*Menschenfischern*“ und lebenslangen Begleitern Christi wurden.⁶⁸⁰ Nach heutigem Kenntnisstand mittelalterlichen Bildgebrauchs und mittelalterlicher Theologie darf man aber auch annehmen, dass hier beide Erzählungen in einer Bildformel wiedergegeben sind. Die Darstellung, wie sie sich in Auxerre findet, lässt beide Lesarten zu und der Gläubige kann vor diesem Register sowohl über den Ruf der

⁶⁷⁶ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 114.

⁶⁷⁷ Als Abbé Bonneau die Glasfenster des Chorumgangs beschrieben hat, waren die beiden betreffenden Scheiben zusammen mit vier anderen Bildfeldern des Petrusfensters in Öffnung 24 (LXXIV) versetzt. Sie sind in der Darstellung mit den Buchstaben B und C bezeichnet. In seiner kurzen Beschreibung der Szene identifiziert Bonneau den zweiten Apostel als den Hl. Johannes, liefert aber keine Begründung für diese Zuordnung. Vgl. BONNEAU 1885, S. 342.

⁶⁷⁸ Mt 4,18–20. *„ambulans autem iuxta mare Galilaeae vidit duos fratres Simonem qui vocatur Petrus et Andream fratrem eius mittentes rete in mare erant enim piscatores; et ait illis venite post me et faciam vos fieri piscatores hominum; at illi continuo relictis retibus secuti sunt eum“* Vulgata, Matth. 4,18–20. Fast wortgleich ist auch die Passage bei Mk 1,16–18.

⁶⁷⁹ Der «Wunderbare Fischzug» und die Berufung der ersten Jünger finden sich bei Lk 5,1–11.

⁶⁸⁰ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 18f. In der Vita des Hl. Andreas wird die Berufung der bedeutendsten Apostel zu einem dreimaligen Ereignis stilisiert. Den beiden Bibelstellen mit dem «Wunderbaren Fischzug» und der Aufforderung, „*Menschenfischer*“ zu werden, wird ein Absatz des Johannes-Evangeliums (Joh 1,35–51) vorangestellt, in welchem die Jünger Johannes des Täufers von ihrem Meister zur Nachfolge Jesu aufgefordert werden.

Nachfolge als auch über die Macht Gottes, wie sie sich in dem Wunder des unerwarteten Fischfangs erweist, meditieren.

Beide inhaltlichen Varianten der Berufung stimmen darin überein, dass der erste Kontakt zwischen Petrus und Jesus bei dieser Begebenheit erfolgte.⁶⁸¹ Da das so wichtige Ereignis im zweiten Register der Glasmalerei gezeigt wurde – dies legt die geometrische Form der Bildmedaillons nahe – bleibt es ein bisher nicht hinreichend gelöstes Problem, welche Bilder die Erzählfolge des Petrusfensters im Mittelalter eröffneten. Aus den Lebensbeschreibungen des Simon Petrus lassen sich keine anderen, zeitlich früherliegenden Geschehnisse ableiten, die bedeutsam genug erscheinen, um Gegenstand der Malereien des verloren gegangenen ersten Registers gewesen sein zu können. Es besteht daher die Möglichkeit, dass, wie in den Kathedralen von Chartres und Bourges, Stifterbildnisse in den unteren Scheiben zu sehen waren.⁶⁸² Alternativen für eine Besetzung der vakanten Plätze lassen sich nicht benennen, denn die hagiographischen Schriften zum Hl. Petrus befassen sich überwiegend mit seinen Taten nach dem Pfingstereignis oder mit den Wundern nach dem Tod des Apostels.

Über dem besprochenen zweiten Register möchte ich auf der linken Seite die oben genannte, nicht genau entzifferbare Szene mit Petrus und Christus verorten. Das Bildfeld ist Raguins Angaben zufolge stark restauriert,⁶⁸³ doch wird es von Abbé Fourrey als Petrus Treuebekundung gedeutet, die dieser Christus nach der Auferstehung auf dessen dreimalige Frage: „*Simon, Sohn des Johannes, hast Du mich lieb?*“ gab.⁶⁸⁴ Mit noch höherer Wahrscheinlichkeit scheint aber eine andere, inhaltlich dazu in Beziehung stehende Passage des Neuen Testaments die Basis des fraglichen Medaillons gebildet zu haben. Es handelt sich um das Bekenntnis des Petrus zur göttlichen Person Jesus, welches der Erzapostel stellvertretend für die Jünger formulierte und das in allen drei synoptischen Evangelien zu finden ist.⁶⁸⁵ Auf die Frage Jesu, wer er in den Augen der Jünger sei, antwortete Simon Petrus: „[...] *Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn!*“⁶⁸⁶ Rechts davon könnte sich eine Scheibe befunden haben, die mit der anderen korrespondierte. Hier wäre in erster Linie an die – im direkten Wortsinn – Schlüsselszene des Glasfensters zu denken, also jene Passage des Matthäus Evangeliums, in welcher Simon den Namen Petrus und symbolisch die Schlüssel des Himmelreiches erhält.⁶⁸⁷ In dem Text des

⁶⁸¹ Eine Ausnahme bildet hier nur der Bericht bei Joh 1,35–51, welcher allerdings in den Viten des Hl. Petrus so gut wie nie erscheint. Es gibt daher auch keine Bildtradition für diese erste Begegnung zwischen Simon Petrus und Jesus, so dass eine Repräsentation des Ereignisses in den verlorenen Glasmalereien von Saint-Étienne wenig wahrscheinlich ist.

⁶⁸² Die Frage nach den Stiftern und ihren Repräsentationen in den Glasfenstern wurde oben bereits kurz angesprochen. Siehe Anm. 497, S. 151.

⁶⁸³ Siehe RAGUIN 1982, S. 161f.

⁶⁸⁴ Joh 21,15–17. „*cum ergo prandissent dicit Simoni Petro Iesus Simon Iohannis diligis me plus his dicit ei etiam Domine tu scis quia amo te dicit ei pasce agnos meos; dicit ei iterum Simon Iohannis diligis me ait illi etiam Domine tu scis quia amo te dicit ei pasce agnos meos; dicit ei tertio Simon Iohannis amas me contristatus est Petrus quia dixit ei tertio amas me et dicit ei Domine tu omnia scis tu scis quia amo te dicit ei pasce oves meas*“ Vulgata, Ioh. 21,15–17. Vgl. FOURREY 1930, S. 39 u. 92.

⁶⁸⁵ Siehe Mt 16,13–16, Mk 8,27–30 und Lk 9,18–21. Die Passage ist in dieser Fassung nicht im Johannes-evangelium zu finden, in verwandter Form taucht das Petrusbekenntnis in Joh 6,67–69 auf. Auch die von Fourrey zitierte Begegnung des Auferstandenen mit den Jüngern am See in Tiberias könnte ein Spiegel dieser Szene sein.

⁶⁸⁶ Mt 16,16. „*dicit illis vos autem quem me esse dicitis; respondens Simon Petrus dixit tu es Christus Filius Dei vivi*“ Vulgata, Matth. 16,15f.

⁶⁸⁷ Die Bibelstelle bei Mt 16,17–19 ist weiter oben bereits zitiert worden.

Evangeliums folgt sie direkt auf das Bekenntnis des Petrus und stellt gewissermaßen die Antwort Jesu dar. Dass dieses Ereignis in Auxerre zu sehen war, lassen nicht zuletzt die beiden erhaltenen Medaillons vermuten, in denen Petrus einen Schlüssel trägt und die zeitlich nach der Himmelfahrt Christi einzuordnen sind. In jedem Fall folgen ab dem darüber liegenden vierten Register nur noch Szenen, die zeitlich nach Passion, Auferstehung und Himmelfahrt Christi einzuordnen sind und hauptsächlich in der Apostelgeschichte sowie den hagiographischen Schriften niedergelegt wurden. Entsprechend der vorhandenen Scheiben und der Chronologie der Apostelgeschichte, müsste im vierten Register die Erzählung von Hananias und seiner Frau Saphira folgen.⁶⁸⁸ Die dazu gehörende Glasmalerei befindet sich auch heute an eben dieser Stelle (4a). Rechts davon ist die Auferweckung der Tabita ins Bild gesetzt, eines der vielen Auferweckungswunder, die durch den Hl. Petrus bewirkt wurden.⁶⁸⁹ Unmittelbar auf diese Erzählung folgt in der Apostelgeschichte die Vision des Heiligen von den unreinen Tieren, durch welche ihm Gott zu verstehen gibt, niemanden als unrein anzusehen und nicht nur Juden, sondern auch Heiden zum christlichen Glauben zu rufen und sie zu taufen.⁶⁹⁰ Das entsprechende Bildfeld, heute an Position 7a versetzt, würde also an die Stelle 5a rücken, eine Zuordnung, die mit der Gestaltung des Fensters im Einklang wäre. Die mit dieser Vision verbundene Erkenntnis, die Heilsbotschaft auch den Nichtjuden zu verkünden, wird von Petrus an die Versammlung der Apostel und Jünger in Jerusalem weitergegeben.⁶⁹¹ Ein entsprechendes Bildfeld würde demnach an der Position 5b Sinn machen. Tatsächlich gab es eine derartige Darstellung im Bildprogramm des Chorumgangs von Saint-Étienne, die jedoch heute nicht mehr existiert. Abbé Bonneau konstatiert, dass dieses Bildfeld in der Nacht des 13. Septembers 1884 von Einbrechern zerschlagen wurde. Damals befand es sich im untersten Register des Fensters 29.⁶⁹²

Das sechste Register ist nur schwer rekonstruierbar. Hier könnten sich zwei Bilder des Streits der Apostel Petrus und Paulus mit dem Zauberer Simon befunden haben. Diese Erzählung hat in der Bibel eine deutlich andere Fassung als in der *Legenda Aurea*. Die Heilige Schrift berichtet nur, dass Simon sich von Philippus bekehren und taufen ließ. Der hinzu gesandte Petrus aber hatte Zweifel an der Ernsthaftigkeit von Simons Bekenntnis, weil dieser ihm Geld für die Fähigkeit bot, den Heiligen Geist durch Handauflegung spenden zu können. In der *Legenda Aurea* wird Simon zum Widersacher der beiden Erzapostel in Rom und der Streit mit ihm, welcher viel Raum in der Lebensbeschreibung des Hl. Petrus einnimmt, führt letztlich zum Kreuzestod des Apostels.⁶⁹³ In Auxerre findet sich mit dem Feld 1b eine Glasmalerei, die vermutlich den Zauberer zeigt, wie er Münzen präsentiert. Die Figur ist nach links gewandt und vollzieht einen Sprech-

⁶⁸⁸ Siehe Apg 5,1–11 und DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 556.

⁶⁸⁹ Die Auferweckung ist in Apg 9,36–43 geschildert und wird in der *Legenda Aurea* nur in einer Aufzählung erwähnt (DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 556). In CVMA FR. RES. III 1986, S. 114 hat sich ein Fehler bei der Beschreibung des Bildfeldes eingeschlichen. Hier ist von der Erweckung der Tochter der Tabita (oder auch Tabitha) die Rede; eine Beschreibung die weder den Texten noch der Ikonographie der betreffenden Glasmalerei in Auxerre entspricht.

⁶⁹⁰ Zu dieser Erzählung und dem daraus abgeleiteten Auftrag zur Heidenmission siehe Apg 10.

⁶⁹¹ Siehe dazu Apg 11,1–18.

⁶⁹² Vgl. die Angaben bei BONNEAU 1885, S. 318. Bei ihm trägt die Fensteröffnung die Bezeichnung XLVII und das verloren gegangene Bildfeld den Buchstaben I. Über die Form des Mosaikgrundes dieser Scheibe wird nichts gesagt.

⁶⁹³ Siehe hierzu DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 557–563.

gestus, woraus man schließen kann, dass der Bericht der Bibel hier wiedergegeben wurde. Das dazugehörige Bildfeld mit den Aposteln auf der linken Seite existiert nicht mehr, zusammen könnten aber beide Bildfelder das sechste Register des Petrusfensters gebildet haben.⁶⁹⁴ Alternativ dazu könnten sie Teil des Paulusfensters gewesen sein.

Über dem fraglichen Register wird in Auxerre zweifelsfrei das Martyrium des Hl. Petrus geschildert. An Position 7b befindet sich heute die Glasmalerei mit dem «Quo vadis, Domine?», die auch im mittelalterlichen Fenster an dieser Stelle – natürlich in einer anderen Fensteröffnung – zu sehen gewesen sein dürfte.⁶⁹⁵ In dem gleichen Register möchte ich auf der linken Seite die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis verorten, welche man zwei Register tiefer, auf Platz 5a betrachten kann. Der Engel führt den Apostel aus dem Kerker, vorbei an allen Wachen und zurück zu den anderen Jüngern, die in Jerusalem für ihn beten.⁶⁹⁶ Es fällt dabei auf, dass diese Episode eigentlich nicht in die Martyriumsabfolge gehört, denn sie stammt aus der Apostelgeschichte und bezieht sich auf die Gefangennahme durch Herodes in Jerusalem, lange bevor Petrus nach Rom reiste.⁶⁹⁷ Das Martyrium des Apostels hingegen und der damit verbundene Streit mit dem Magier Simon sind nicht in der Bibel niedergeschrieben, sondern lediglich in den Heiligenlegenden. Bei genauerer Betrachtung der fraglichen Glasmalerei kommen Zweifel an der bisher verbreiteten Lesart auf. Die Person, die dem Hl. Petrus vorangeht, entspricht in der Kleidung und der Form des Kopfes nicht der Darstellungsweise wie sie in Bild 2b des gleichen Fensters für einen Engel gewählt worden ist. Vielmehr ähnelt die Gestalt den Bildnissen des Hl. Paulus in den benachbarten Medaillons. Somit könnte man in der Abbildung auch die Befreiung der beiden Apostel aus den Mamertinischen Kerkern erkennen, ein Ereignis, welches der *Legenda Aurea* zufolge dem Treffen des Hl. Petrus mit Christus unmittelbar vorangeht.⁶⁹⁸ Als Bildfolge sind diese Szene und das anschließende «Quo vadis, Domine?» besonders aussagekräftig, denn sie verdeutlicht den freiwilligen Entschluss des Apostels, für seinen Glauben und Christus zu sterben. Wie in dem Fall des «Wunderbaren Fischzugs» ist es auch an dieser Stelle durchaus möglich, dass die Theologen in Auxerre eine hagiographische Quelle kannten, die beide Befreiungen des Petrus miteinander in Beziehung setzt und so gewissermaßen eine

⁶⁹⁴ Diese Annahme lässt sich leider nicht erhärten, zumal das erhaltene Bildfeld 1b nicht zweifelsfrei identifizierbar ist. Die Tatsache, dass das Medaillon von Feld 1b heute eine Form aufweist, die nicht in das sechste Register passen würde, muss kein Ausschlusskriterium sein. Wie beschrieben wurde, sind weite Teile des Hintergrundes erneuert worden. In dem betreffenden Bildfeld sind insbesondere die Scheiben, die direkt die Figuren einfassen, nicht mehr original. Um einer Klärung der offenen Fragen näher zu kommen, müssten die einzelnen Glasstücke genau untersucht werden.

⁶⁹⁵ Die bekannte Begegnung zwischen Petrus, der aus Rom fliehen will und dem auferstandenen Christus vor den Toren Roms findet sich bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 563f: „Die Christen aber baten Petrum, daß er aus der Stadt entweiche. Er wollte es nicht tun, aber endlich gab er ihren Bitten nach und machte sich auf den Weg. Also kam er an das Stadttor, als wir bei Leo und Linus lesen, an die Stelle, die nun heißt Sancta Maria ad passus. Da sah er Christum gegen ihn kommen und sprach ‚Herr, wohin gehest du?‘ Sprach der Herr ‚Ich gehe nach Rom, daß ich zum anderen Male gekreuziget werde‘. Und Petrus sprach ‚Herr, sollst du wieder gekreuzigt werden?‘ Antwortete der Herr ‚Ja, ich.‘ Da sprach Petrus ‚So will ich umkehren, das ich mit dir werde gekreuzigt‘. Als er das gesagt hatte, stieg Christus vor seinen Augen gen Himmel empor.“ Das betreffende Bildfeld in Auxerre ist den Analysen von Virginia RAGUIN 1982, S. 161f zufolge stark restauriert.

⁶⁹⁶ Vgl. dazu Apg 12,5–10. Im Sinne dieser Textstelle wird das Bildfeld in der bisherigen Literatur gedeutet, siehe BONNEAU 1885, S. 327, FOURREY 1930, S. 92 und CVMA FR. RES. III 1986, S. 114.

⁶⁹⁷ Die Geschichte der ersten Gefangennahme und Befreiung des Hl. Petrus (Apg 12,1–17) findet sich in dem Petrusfenster in Semur-en-Auxois, siehe RAGUIN 1982, S. 164f.

⁶⁹⁸ Siehe dazu den Bericht bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 563f.

Überblendung der beiden Ereignisse erzeugt. Im achten Register des Petrusfensters wird schließlich das Martyrium des Heiligen zu sehen gewesen sein, so wie es noch immer der Fall ist. Auf dem linken Bildfeld ist Agrippa dargestellt, der der Kreuzigung des Apostels beiwohnt, die auf der rechten Seite erscheint. In der Spitze der Lanzette sind zwei inzensierende Engel zu sehen, von welchen der linke eine moderne, spiegelbildliche Kopie des anderen ist.⁶⁹⁹ Sie werden in analoger Form bereits in der ursprünglichen Fassung der Glasmalerei den bekrönenden Abschluss des Petrusfensters gebildet haben.

Im Gegensatz zu der recht gut rekonstruierbaren Bildfolge mit der Vita des Hl. Petrus bleibt die Ikonographie des Paulusfensters weitgehend im Dunkeln. Zu wenige Bildfelder sind erhalten, als dass man daraus eine detaillierte Abfolge erschließen könnte. Es finden sich nur Szenen, die ihn auf seinen Missionsreisen zeigen beziehungsweise seinem Martyrium vorausgehen. Was in weiten Teilen fehlt, früher aber höchstwahrscheinlich vorhanden war, ist die Berufung des Saulus zur Nachfolge Christi durch die göttliche Erscheinung und die Blendung vor den Toren von Damaskus. Immerhin hat sich mit der Scheibe 3b im Fenster 7 die Szene erhalten, in welcher der Apostel durch Hananias sein Augenlicht zurück erhält.⁷⁰⁰ Der Form nach bildete dieses Medaillon den oberen rechten Teil eines Vierblattes, was vermuten lässt, dass es sich ursprünglich an der gleichen Position (3b) befand wie heute, nur eben in einer anderen Fensteröffnung. Demnach hat es maximal sechs Bildfelder gegeben, die sich mit der Konversion des Saulus beschäftigten, wobei das unterste Register auch in diesem Fenster Stifterbildnisse oder ähnliches enthalten haben könnte. Weitergehende Vermutungen erlaubt der Überlieferungszustand der Glasmalerei allerdings nicht.

Nach seiner Bekehrung wirkte Paulus viele Wunder, von denen vermutlich einige den Gläubigen in Auxerre durch die Glasmalereien vor Augen geführt wurden. Zudem berichtete das Fenster von den Missionsreisen des Heiligen – sein Auftreten als Prediger ist im unteren Register des Fensters 9 dargestellt. Dort existiert darüber hinaus auf der rechten Seite (1b) noch die Szene, in welcher Paulus nach seiner Ankunft auf Malta die Giftschlange ins Feuer wirft, die ihn kurz zuvor gebissen hatte, ihm aber keinen Schaden zufügen konnte.⁷⁰¹ Die beiden Bilder könnten auch im mittelalterlichen Paulusfenster nebeneinander gestanden haben, an den Plätzen 4a und 4b im vierten Register der Glasmalerei. Die Chronologie der Ereignisse macht eine Platzierung in einem weiter oben- oder untenliegenden Register unwahrscheinlich, sofern die Form der Medaillons dieser Szenen keine gravierende Veränderung erfahren hat. Ein weiteres überliefertes Bild stellt den Hl. Paulus rudern in einem kleinen Boot dar. Die Aussage dieser Malerei ist schwer zu erschließen, allein der Bootstyp, es handelt sich ohne Zweifel um ein nordisches Drachenschiff, ist ungewöhnlich. Da die Form des Medaillongrundes während der Restaurierungsmaßnahmen der zwanziger Jahre grundlegend geändert wurde, lässt sich zu der früheren Positionierung des Feldes nicht viel sagen.⁷⁰² Wenn es zu dem

⁶⁹⁹ Siehe RAGUIN 1982, S. 162.

⁷⁰⁰ Zur Bekehrung des Saulus zum Paulus siehe Apg 9,1–19. Die Scheibe in Auxerre offenbart nach RAGUIN 1982, S. 161f deutliche Restaurierungsspuren.

⁷⁰¹ Dieses Ereignis fand kurz nach dem Schiffbruch statt, der Paulus nach Malta brachte und wird in Apg 28,1–10 geschildert. Auch in der *Legenda Aurea* wird es in abgewandelter Form kurz erwähnt: DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 574.

⁷⁰² Siehe dazu die Anmerkung bei RAGUIN 1982, S. 161 und im CVMA FR. RES. III 1986, S. 114.

Paulusfenster gehört, passt es thematisch aber nur in den Kreis der Missionsreisen des Apostels. Das fünfte Register lässt sich nicht näher bestimmen, denn alle restlichen Scheiben zeigen Ereignisse nach der Ankunft des Apostels in Rom und sind wohl weiter oben in der Öffnung platziert gewesen. Laut den Berichten der *Legenda Aurea*, die ältere Texte widerspiegelt, treffen sich die Apostel Petrus und Paulus in Rom wieder, wo sie gemeinsam den Magier Simon bezwingen und schließlich nach Simons Tod vom Kaiser Nero zum Tode verurteilt werden. Die beiden Bildfelder 6a und b aus Fenster 7, die in diesen Kontext zu gehören scheinen, sollen hier der Glasmalerei mit der Paulusvita zugeordnet werden, da sie nicht in die vorgeschlagene Ordnung des Petrusfensters integrierbar sind. Das Register zeigt auf der linken Seite den Kaiser und einen Diener, die sich einer Gruppe von Personen auf der rechten Seite zuwenden.⁷⁰³ Auch das Glaspaneel, welches beide Apostel sowie den Magier Simon zeigt (5b), möchte ich dem Paulusfenster zuordnen, denn der Tod des Zauberers fügt sich so, wie er in dem erhaltenen Medaillon ausgeführt wurde, besser in das Fenster des Hl. Paulus als in das des Hl. Petrus ein. Wie Jacobus de Voragine schreibt, wollte Simon den Streit mit den Aposteln für sich entscheiden und seine göttliche Natur erweisen, indem er öffentlich seine Fähigkeit zu fliegen demonstrierte. Dazu stürzte sich der Magier vom Kapitol in die Tiefe und schwebte, getragen von „Engeln des Satans“, in der Luft.⁷⁰⁴ Die Apostel aber beschlossen, diese Scharlatanerie aufzudecken.

„Da sprach Paulus zu Petro ‚Ich will beten, du aber sollst gebieten‘. [...] Sprach Petrus zu Paulo ‚Paule, hebe dein Haupt auf und schau‘. Da hub Paulus seine Augen auf und sah Simon in den Lüften fliegen; und sprach zu Petro ‚Petre, was verziehest du? Vollbringe, was du begonnen hast, denn allbereits ruft uns der Herr‘. Da rief Petrus ‚Ich beschwöre euch, ihr Engel des Satans, die ihr ihn in der Luft traget, bei unserem Herrn Jesu Christo: haltet ihn nicht mehr, sondern lasset ihn fallen‘. Alsbald ließen sie ihn los, und er fiel herab, daß sein Haupt zerschmetterte und er seinen Geist aufgab.“⁷⁰⁵

In Auxerre ist diese Szene in ganz analoger Weise ins Bild gesetzt. Petrus ist vornübergebeugt im Gebet vertieft, während Paulus zum fliegenden Simon aufschaut und eine entsprechende Geste macht. Es entsteht der Eindruck, dass die Glasmaler hier eine Quelle verwendeten, die der Überlieferung sehr nahestand, die Jacobus de Voragine für den Text seiner *Legenda Aurea* heranzog. Das Martyrium des Hl. Paulus hat sich in Auxerre nicht erhalten, seine Enthauptung war aber in jedem Fall Teil des Bilderzyklus und vermutlich im achten Register zu sehen. Wie auch bei dem benachbarten Petrusfenster könnten Engel die Spitze der Lanzette besetzt haben, um die göttliche Annahme des Martyriums des Heiligen zu verdeutlichen.

Die überlieferten Glasmalereien in Chartres, Bourges und Troyes unterstützen weitestgehend das Bild, welches hier von den Fenstern der Apostelfürsten gezeichnete wurde. Die vorgeschlagenen Szenen finden sich größtenteils in den genannten Kathedralen

⁷⁰³ Das rechte Bildfeld ist leider nicht genau identifizierbar, so dass nicht sicher ist, ob die Personen darauf Simon und zwei seiner Gefolgsleute darstellen oder vielleicht auch die Apostel und den Magier. Innerhalb der Bildfolge würde es aber Sinn machen, in diesem Register einen Teil des Disputes zwischen den Heiligen und dem Zauberer zu sehen, der vor den Augen Neros ausgetragen wurde. Nach der Niederlage und dem Tod seines Günstlings verhängte der Kaiser die Todesurteile gegen die Apostel. Vgl. hierzu DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 562f. Genauere Analysen der betreffenden Glasscheiben sind hier notwendig.

⁷⁰⁴ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 562f.

⁷⁰⁵ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 563.

wieder.⁷⁰⁶ Allerdings sind auch dort die Überlieferungen lückenhaft und die Größen sowie die geometrischen Aufteilungen der Fenster weichen stark von denen in Saint-Étienne ab. Damit sind keine direkten Vorbilder für den inneren Aufbau der Erzählfolgen in Auxerre aus den Vergleichsbeispielen zu gewinnen.

Der Hl. Martin von Tours

E ntsprechend der im vorangegangenen Kapitel vorgeschlagenen Abfolge der Glasmalereien des Chorumgangs soll als nächstes das Martinsfenster näher betrachtet werden. Da nicht erschlossen werden konnte, welches Fenster sich in der zweiten Öffnung des betreffenden Seitenschiffsjochs befand, kann hier nur das Martinsfenster besprochen werden und es bleibt ungeklärt, ob es nun in der Wandöffnungen 33 oder 31 platziert war.

Die überlieferten Glasmalereien mit der Lebensgeschichte und den Wundern des Hl. Martin, Bischof von Tours, befinden sich heute in der Fensteröffnung 8 und umfassen noch vier Register, wobei eines davon nicht vollständig ist. Entgegen der Mehrzahl der Glasfenster sind bei der Martinslegende aber nicht die oberen Partien erhalten, sondern offenbar Teile aus ganz unterschiedlichen Registern des Bilderzyklus. Zumindest lässt die Betrachtung der noch erhaltenen Szenen und die Analyse des Versatzes der einzelnen Bildfelder die Schlussfolgerung zu, dass die Reihenfolge der Scheiben bei den Restaurierungen des 16. Jahrhunderts oder späteren Kampagnen völlig durcheinandergeraten ist. Zudem ist, wie erwähnt, das Fenster an der Bordüre beschnitten worden. Diese Umstände erschweren die Rekonstruktion der mittelalterlichen Glasmalerei und machen dabei eine

⁷⁰⁶ In Notre-Dame in Chartres gibt es heute noch ein Paulusfenster in der Axialkapelle (4) von dem leider nur die oberen sieben Register aus dem Mittelalter stammen, die unter fünf sind 1872 von Coffetier ergänzt worden. Diesem Fenster gegenüber (Fenster 3) gab es vermutlich eines, das dem Hl. Petrus gewidmet war, aber nicht mehr existiert. Vgl. dazu CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 58f. Zudem gibt es das Apostelfenster (0) an zentraler Stelle des Chorumgangs, in dem man eine Darstellung des «Wundersamen Fischzugs» betrachten kann. Darüber hinaus verfügt die Kathedrale über großformatige Figurenbilder der beiden Apostel im Obergaden des Querhauses (128), über ein Bildnis des Paulus im Obergaden des Chores (110 r. Lanz.) und eines des Petrus im Langhaus (140 l. Lanz.) sowie eine Übergabe der Schlüssel an Petrus durch Christus, die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis und das «Quo vadis, Domine?» in Fenster 105. Vgl. CVMA FR. RES. II 1981, S. 27f, 37 u. 41f. Das letztgenannte Petrusfenster im Obergaden des Chores wird im CVMA FR. RES. II 1981, S. 36 irrtümlich als Fenster 104 geführt, die tatsächliche Glasmalerei mit dieser Platznummer fehlt dafür vollständig. Die korrekten Bezeichnungen finden sich beispielsweise bei LAUTIER 2003, S. 9 u. 63. Siehe zu allen Fenstern auch die Texte in DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 284ff, 296ff, 307, 416, 426f, 456 und die dazugehörigen Abbildungen in den Bde. II–IV (Plaches I–III).

In Saint-Étienne in Bourges existiert ein gemeinsames Fenster für die beiden Apostelfürsten (9), das im unteren Teil aus dem 19. Jahrhundert stammt. Des Weiteren gibt es zwei sehr schöne, großformatige Figuren der Erzapostel in den beiden Lanzetten des Fensters 202 des Chorobergadens; Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert führen das Apostelkollegium an, welches in den anderen Glasfenstern dieses Niveaus dargestellt ist. Vgl. CVMA FR. RES. II 1981, S. 172 u. 178.

In der Kathedrale von Troyes, die den beiden Aposteln geweiht ist, gibt es zwei Legendenfenster in einer der südlichen Chorumgangskapellen (10 und 14), die aus der ersten Verglasungskampagne um 1200 stammen und das Leben sowie das Martyrium des Hl. Petrus vor Augen führen. Zu Paulus hat sich kein Fenster erhalten, es scheint merkwürdiger Weise auch nie eines aus dem 13. Jahrhundert in Troyes existiert zu haben. Im Obergaden des Chores gibt es indes ein Glasfenster, welches die Heiligen Petrus und Paulus gemeinsam zeigt (204). Vgl. CVMA FR. II 2006, S. 96, 341ff u. 421ff. Weitere vergleichbare Werke aus dem 12. und 13. Jahrhundert hat RAGUIN 1982, S. 162f aufgelistet. Darunter findet sich eine schöne Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in den Lanzetten unter der Nordrose von Notre-Dame in Dijon.

völlige Neuordnung der einzelnen Medaillons innerhalb des Ensembles notwendig. Um die Ausführungen besser nachvollziehen zu können, sei die begleitende Betrachtung der Abbildung 242 empfohlen.

Das Fenster mit der Geschichte des Hl. Martin unterscheidet sich in seiner geometrischen Gestalt deutlich von der Mehrzahl der in Saint-Étienne anzutreffenden Malereien. Die Bildmedaillons weisen keine gleichmäßige Reihung auf und sollten vermutlich auch nicht wie sonst üblich Zeile für Zeile gelesen werden. Ähnlich wie bei dem Fenster mit der Vita des Hl. Nikolaus ist die ornamentale Gestaltung auf die Mittelachse der Öffnung konzentriert. Das Martinsfenster besteht aus Vierblattformen, die aus jeweils fünf Bildfeldern gebildet werden und sich über drei Register ausdehnen. Die Anordnung der Windeisen weist dabei aber das gleiche Gittersystem auf wie bei nahezu allen anderen Fenstern. Die Blattformen sind mit roten und weißen Glasbändern gerahmt, um die zentrale Figurengruppe wurde zusätzlich ein Kreis gelegt, bei welchem die gleichen Rahmenfarben, jedoch in der umgekehrten Reihenfolge Verwendung fanden. Der Größe der Vierblätter zufolge fanden in der Öffnung ursprünglich drei dieser Elemente übereinander Platz. In den Zwickeln, seitlich zwischen den Blättern, sind jeweils über zwei Register Halbkreismedaillons hinzugefügt, die übereinander zwei Bilder enthalten. Der untere Abschluss des Fensters hätte so in etwa der heutigen Situation in Fenster 8 entsprochen, wobei eine Bordüre an der Unterkante vorhanden gewesen sein dürfte. Die Spitze des Fensters wäre dann von dem obersten Teil des letzten Vierblattes gebildet worden, links und rechts begleitet von kleinen Kreissegmenten, die auf die seitlichen Halbkreismedaillons der anderen Register verweisen. Eine vergleichbare Form des oberen Abschlusses findet sich auch in den anderen Fenstern, deren oberste Register noch erhalten sind. Damit bediente sich der Isaias Master in Auxerre für das ihm anvertraute Martinsfenster eines Gestaltungsschemas, welches bereits in Chartres und Soissons sowie in ähnlicher Form auch in der Sainte-Chapelle und an anderen Orten verwendet wurde.⁷⁰⁷

Ausgehend von der dargestellten ornamentalen Grundordnung des Martinsfensters gilt es nun, die Frage nach der inhaltlichen Füllung der Bildfelder zu diskutieren. Hierbei wird wieder auf den Bericht der *Legenda Aurea* zurückgegriffen, der, wie Jacobus de Voragine angibt, auf die Lebensbeschreibung des Hl. Martin durch Severus Sulpicius und den *Dialogus Severi und Galli* – geschrieben allesamt von Schülern des Bischofs – zurückgeht.⁷⁰⁸ Der Bericht zeigt zunächst wie bei allen Personen in der Legendensammlung die Bedeutung des Namens des Heiligen auf und schildert dann seine Jugendgeschichte. Dabei wird darauf verwiesen, dass der Hl. Martin von Gott besonders begnadet gewesen sei und gegen den Wunsch seiner Eltern in den christlichen Lehren

⁷⁰⁷ Siehe dazu die Ausführungen von RAGUIN 1982, S. 37. In Chartres gibt es drei Fenster, die ein vergleichbares Design der Medaillons besitzen. Bei der Vita des Hl. Jakobus Major (5) werden auch die Windeisen mit in die geometrische Formung der Medaillons einbezogen, die Fenster mit der Geschichte des Verlorenen Sohnes (35) und dem Leben der Jungfrau Maria (28 r. Lanz.) weisen hingegen die gleiche rechtwinklige Anordnung der Armierungseisen auf, wie sie die Glasmalerei in Auxerre besitzt. Von den drei Fenstern steht das Marienfenster in seiner Konzeption dem Martinsfenster am nächsten. Zu den Chartreser Glasmalereien siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 28, 31ff und Fig. 13 sowie DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 223ff, 307ff u. 381ff und die dazugehörigen Abbildungen. Auch das Fenster 101 mit dem Jüngsten Gericht in der Kathedrale von Soissons weist große Ähnlichkeit mit der Arbeit in Auxerre auf. Es zeigt nahezu die gleiche geometrische Anlage wie das Martinsfenster. Siehe CVMA FR. RES. I 1978, S. 171 und die Planche 13 dieses Bandes.

⁷⁰⁸ Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 365ff.

unterwiesen wurde. In der Nachfolge seines Vaters, der ein Ritter in den Diensten des Kaisers war, musste Martin in den Kriegsdienst eintreten.⁷⁰⁹ In seine Zeit als römischer Legionär, im Alter von etwa achtzehn Jahren, gehört dann die wohlbekannte Erzählung der Mantelteilung mit dem nackten Bettler. In der Nacht darauf erschien dem jungen Soldaten Christus, mit dem Stück des Mantels bekleidet, welches er dem Bettler gegeben hatte, woraufhin Martin sich taufen ließ. Diese Episode stellt eines der Schlüsselereignisse im Leben des Hl. Martin dar und ließ ihn zu einem der wichtigsten Vorbilder für Barmherzigkeit und Nächstenliebe werden, verehrt bis auf den heutigen Tag.⁷¹⁰ Betrachtet man insgesamt die Art und Weise, wie der Hl. Martin in der europäischen Sakralkunst dargestellt wird, so ist die Szene der Mantelteilung vermutlich am häufigsten zu finden. Sie ist geradezu ikonisch für diesen heiligen Bischof geworden und war mit Sicherheit auch in der Glasmalerei in Saint-Étienne zu sehen. Das entsprechende Bild ist dort nicht erhalten, aber es wird der Chronologie entsprechend im unteren Teil des Fensters seinen Platz gehabt haben. Denn neben der wichtigen Verweisfunktion auf den gemeinten Heiligen stellt die Bekleidung des Armen eine der Taten dar, die Jesus selbst von den Menschen fordert, um beim Weltgericht am Ende der Zeiten zu bestehen und in das Reich Gottes einzuziehen.⁷¹¹ Weiter heißt es in der Vita, dass Sankt Martin nach seiner Taufe dem Kaiser den Kriegsdienst verweigerte, als ein fremdes Heer nach Gallien eindrang. Er zog stattdessen nur mit dem Kreuz gewappnet den Feinden entgegen und brachte sie damit ohne Blutvergießen zur Aufgabe. „Und [es] ist nicht zu zweifeln, daß dieser unblutige Sieg um der Verdienste des Heiligen willen verliehen ward.“⁷¹² In der Folge dieses Ereignisses legte der Heilige endgültig seine Waffen nieder, ging zum Bischof von Poitiers und wurde von diesem zum Diakon ordiniert. Im Traum erhielt er von Gott den Auftrag, seine Eltern aufzusuchen und diese zum christlichen Glauben zu führen. Er reiste zu ihnen und bekehrte seine Mutter, seinen Vater konnte er nicht überzeugen. Unterwegs wurde er von Räubern überfallen und der Teufel versuchte ihn von seinem Weg abzubringen, doch beides überstand Martin mit der Hilfe Gottes. Nach seiner Rückkehr ließ der Heilige in der Nähe von Poitiers ein Kloster errichten. Dort wurde auf seine Fürsprache hin einer seiner Katechumenen von den Toten erweckt und damit vor der ewigen Verdammnis bewahrt, die ihn erwartet hätte, da er noch nicht getauft worden war. Mit dieser Auferweckung wird der Hl. Martin in den Kreis der großen christlichen Heiligen gerückt, die eine herausragende Gottesverbundenheit besaßen und Kraft ihres Glaubens sogar über den Tod gebieten konnten. Aufgrund dieses mächtigen Zeugnisses entstand bei den Christen in Tours der Wunsch, dass Martin in ihrer Gemeinde das vakante Amt des Bischofs übernehmen sollte. Gegen den Widerstand des Heiligen, der,

⁷⁰⁹ Im römischen Kaiserreich des vierten Jahrhunderts war es Gesetz, dass die Söhne den Beruf des Vaters zu erlernen hatten. Vgl. DINZELBACHER/HEINZ 2007, S. 112.

⁷¹⁰ Den Akt der Mantelteilung empfand man als so bedeutsam, dass der Teil des Mantels, den der Hl. Martin für sich selbst behielt, eine der wichtigsten Reliquien des merowingischen Frankenreichs und später des Königreichs Frankreich wurde. Die «cappa» des Bischofs wurde spätestens ab dem 7. Jahrhundert am Hof aufbewahrt und von den Klerikern des Hofes gehütet, die man aufgrund dieser Aufgabe später als «Kapelläne» bezeichnete. Siehe HARTMANN 2011, S. 129 u. 147.

⁷¹¹ Vgl. „Vom Weltgericht“, Mt 25,31–46. „Ich bin nackt gewesen, und ihr habt mich gekleidet. [...] Wahrlich, ich sage euch: Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“ Mt 25,36.40. „nudus et operuistis me [...] illis amen dico vobis quamdiu fecistis uni de his fratribus meis minimis mihi fecistis“ Vulgata, Matth. 25,36.40. Die in der Legende geschilderte Erscheinung Christi, bekleidet mit dem Mantelstück des Bettlers, ist eine wortgetreue Umsetzung des Bibeltextes.

⁷¹² DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 367.

wie es in dem Text heißt, sich aus Demut dieser Aufgabe verweigern wollte, wurde Martin schließlich – nach einem eindeutigen Hinweis Gottes – zum Bischof geweiht.

Auch nach seiner Bischofswahl ereigneten sich laut den Überlieferungen Jacobus de Voragine zahlreiche Wunder durch die Einflussnahme des Hl. Martin, dem nicht nur die Menschen, sondern die gesamte belebte Natur, die Elemente und sogar tote Gegenstände gehorchten. Von den zahlreichen Wundern, die dem Bischof von Tours zugeschrieben werden, sollen hier nur wenige exemplarisch wiedergegeben werden, da sie dazu beitragen, die Bedeutung dieses Heiligen für die Christenheit erkennbar werden zu lassen. Zudem können einige davon in den noch erhaltenen Teilen des Glasfensters in Auxerre betrachtet werden.

So wird in den Legenden berichtet, dass der heilige Bischof in erhebliche Schwierigkeiten geriet, als er nach der Zerstörung einer alten Kultstätte die dazu gehörige heilige Tanne ausreißen lassen wollte. Die noch nicht christianisierten Bewohner der Gegend wehrten sich dagegen und schlugen dem Bischof eine Gottesprobe vor: „*Hast Du vertrauen zu deinem Gott, so wollen wir diesen Baum umhauen, und du sollst ihn auffahren; ist dein Gott mit dir, als du sagst, so magst du wol entrinnen*“.⁷¹³ Der Hl. Martin ging auf diese Herausforderung ein, ließ sich festbinden und lenkte den in seine Richtung umstürzenden Baum mit dem Zeichen des Kreuzes mitten im Fallen um, so dass er in der entgegengesetzten Richtung auf die Erde schlug. Durch dieses Zeichen wurden die Heiden bekehrt, heißt es. In vielen kurzen Episoden wird darüber hinaus von dem Gehorsam berichtet, den die Mächtigen des Reiches, allen voran der Kaiser selbst, dem Bischof von Tours leisten mussten. Die göttliche Autorität, die in diesen Erzählungen durch den Heiligen hindurch wirkt, lässt die herausragende Position des Bischofs noch einmal deutlich werden. Aber nicht nur über die irdischen Mächte konnte Martin gebieten, sondern auch der Teufel und die Dämonen, die ihm bisweilen in der Gestalt der antiken Gottheiten Jupiter, Merkur oder Venus erschienen, mussten auf Befehl des Heiligen aus zahlreichem Lebewesen, Menschen und Tieren, ausfahren. Schon zu Lebzeiten stand der Hl. Martin den Legenden folgend in engem Kontakt mit den überirdischen Mächten und er führte des Öfteren Dispute mit dem Teufel oder Zwiegespräche mit den Heiligen, insbesondere den Aposteln.⁷¹⁴ Dieser Verweis ist von Bedeutung, denn in der Vita des Heiligen wird deutlich gemacht, dass er die göttliche Gnade der Apostel teilte, wie sie den Heiligen Geist in Feuergestalt empfing und auch von den Christen als Teil des Apostelkollegiums angesehen wurde.

Die außerordentliche Stellung des Hl. Martin innerhalb der christlichen Gemeinschaft wurde durch seinen Tod nicht geringer, die Zahl der Wunder, die sich an seinem Grab und durch die Anrufung des Heiligen zugetragen haben sollen, ist immens. Bereits sein Tod soll, der *Legenda Aurea* folgend, auf wundersame Weise von verschiedenen Bischöfen an weit entfernten Orten miterlebt worden sein, so von Sankt Severin, dem Erzbischof von Köln und Sankt Ambrosius dem Bischof von Mailand. Die Wirkmächtigkeit des Hl. Martin wurde so hoch eingeschätzt, dass er als einer der Erzheiligen der

⁷¹³ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 371.

⁷¹⁴ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 372.

französischen Krone galt. Ambrosius schrieb über ihn: „Also brachte er Heil denen, die hofften: daß er die einen rettete durch seine Fürbitte, die andern durch seinen Anblick.“⁷¹⁵

Dass dieser Satz sogar noch eine Erweiterung erfahren müsste, zeigt eine Wundererzählung, die hier abschließend zu der Vita des Hl. Martin referiert werden soll. In der *Legenda Aurea* wird berichtet, dass zwei Bettler, der eine blind, der andere lahm, in Tours gemeinsam ihren Lebensunterhalt bestritten, indem der Blinde den Lahmen auf dem Rücken trug und von diesem geführt wurde. Gemeinsam verdienten sie sehr viel Geld. Am Tag des Hl. Martin, als der Sarkophag durch die Straßen der Stadt getragen wurde, versuchten sie deshalb in eine Gasse abseits des Prozessionswegs zu flüchten, damit eine wundersame Heilung sie nicht um ihre Einkommensquelle brächte. Doch, „[...] weil Gott den Menschen manche Wohltat tut wider ihren Willen, [...]“⁷¹⁶ begegneten sie auf ihrer Flucht dem Leichnam des Hl. Martin und wurden geheilt, auch wenn sie darüber nicht glücklich waren.⁷¹⁷

Einige der hier zusammengefassten Geschichten aus der Vita des Hl. Martin finden sich in den erhaltenen Fragmenten des Martinsfensters in Auxerre wieder. Um der ursprünglichen Anordnung der Bildfelder innerhalb des Fensters näher zu kommen, lassen sich zunächst die Szenen voneinander trennen, die den Heiligen vor und nach seiner Ordination zum Bischof von Tours zeigen. In den letzteren ist Martin durchgängig mit den äußeren Zeichen seiner neuen Würde, mit Pluviale und Mitra, bekleidet. Nimmt man an, dass die Leserichtung des Fensters den üblichen Verlauf aufwies, sollten die Begebenheiten seiner Jugend unten und die späteren Ereignisse in den oberen Registern eingeordnet gewesen sein. Als früheste Stationen aus dem Leben des Hl. Martin haben sich zwei Medaillons erhalten, die den Diakon zeigen, wie er eine Kirche bauen lässt. In dem links einzuordnenden Viertelkreis (4a) ist die Beauftragung des Baumeisters durch den Heiligen zu sehen, die untere Spitze des Vierblattes in der Mitte des Registers (4b) zeigt den Werkmeister vor dem vollendeten Gotteshaus.⁷¹⁸ Diese beiden könnten in der Tat die ersten Bilder des Legendenfensters gewesen sein, zumindest wäre ihre Position in einem höheren Register weit weniger sinnreich. Ist die Überlegung richtig, hätten die Felder ursprünglich die Positionen a und b des ersten Registers eingenommen, ergänzt durch das Medaillon 1c, welches den Diakon Martin im Gespräch mit einem seiner Schüler darstellt. Die letztgenannte Glasscheibe befindet sich auch jetzt an genau dieser Stelle des Fensters und ließe sich inhaltlich nur schlecht in einem höhergelegenen Register verorten. Das zweite Register beinhaltet heute in den seitlichen Feldern des Vierblattes zwei Szenen der Legende von der heidnischen Tanne und der Gottesprobe (2a und 2c). Im mittleren Medaillon, dem Zentrum des unteren Vierblattes, ist der Tod des Hl. Martin zu sehen. Während die Wundererzählung an der heutigen Position plausibel erscheint, war der Tod des Bischofs mit Sicherheit nicht am Anfang seiner Vita dargestellt. Vielmehr dürfte dieses Bildfeld die Mitte der obersten Blattform, also das Zentrum des ehemals achten Registers gebildet haben. Da die Mittelpositionen der Ornamente

⁷¹⁵ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 381. Jacobus de Voragine beruft sich in seinen Aufzeichnungen auf den Hl. Ambrosius, die von ihm verwendete Quelle ist jedoch unbekannt.

⁷¹⁶ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 380.

⁷¹⁷ Zu dieser Erzählung siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 379f.

⁷¹⁸ Der im Fenster gezeigte Kirchenbau könnte auf die in der Legende genannte Klostergründung des Heiligen in der Nähe von Poitiers verweisen. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 368. Eine derartige Interpretation der Szenen würde die hier vorgeschlagene Positionierung der Scheiben unterstützen.

optisch besonders herausgehoben sind, wäre es folgerichtig, hier die wichtigsten Stationen aus dem Leben des Heiligen zu erwarten. Von unten nach oben gelesen würden sie gleichsam eine «Summa» des Fensters bilden, ein Kunstgriff, der sich häufig bei mittelalterlicher Sakralkunst nachweisen lässt.⁷¹⁹ So spricht vieles dafür, in der Mitte des untersten Vierblattes das verlorene Bildfeld der Mantelteilung oder die Erscheinung Christi, die der Heilige in der folgenden Nacht hatte, zu platzieren.⁷²⁰ Dem Grundgedanken folgend, könnte in dem Zentrum darüber die Bischofsweihe gestanden haben und in der Mitte des dritten Vierblattes die noch erhaltene Sterbeszene. Diese Zuordnung folgt zum einen den noch vorhandenen Teilen der Glasmalerei, zum anderen wird sie auch durch die entsprechenden Fenster in den Chören der Kathedralen von Chartres (Fenster 20) und Bourges (7) gestützt.⁷²¹ Durch die andersartige Geometrie der Glasfenster lassen sich aus ihnen keine exakten Schlüsse auf die ursprünglichen Positionen der Medaillons in Auxerre ziehen, aber die Auswahl der Bildthemen findet sich dort wieder. So sind in Chartres die Illustrationen der Mantelteilung und besonders die der Erscheinung des Herrn sowie der Taufe des Heiligen im unteren Bereich des Legendenfensters hervorgehoben. Es folgen die Inthronisation, verschiedene Wunder und Predigten, der Tod des Hl. Martin und die Translation seiner Gebeine nach Tours. Bekrönt wird das Fenster von einem Christusbild zwischen zwei Engeln, ganz ähnlich den Fensterabschlüssen, die sich mehrfach in Auxerre erhalten haben. Für die oben vorgeschlagene Bestimmung der mittleren Bildmedaillons sprechen jedoch vor allem die zwei weiteren Bilderzyklen mit dem Hl. Martin, die in Chartres überliefert sind. Es handelt sich in beiden Fällen um Obergadenfenster, von denen sich eines im Chor und das andere im Langhaus der Kathedrale befindet. Sie besitzen nur wenige Bildfelder, die in Anpassung an ihren sehr hochgelegenen Versatzort einen deutlich größeren Figurenmaßstab aufweisen als die Medaillons der Legendenfenster des Chorumgangs.⁷²² Die Beschränkung auf wenige Szenen erforderte zudem eine inhaltliche Konzentration auf die wichtigsten Momente der

⁷¹⁹ Als Beispiel sei hier auf die typologischen Fenster in der Kathedrale von Bourges verwiesen. Das Glasfenster der «Nouvelle Alliance» (3) und die Glasmalerei mit der Parabel des «Barmherzigen Samariters» (13) zeigen jeweils in den mittleren Medaillons die Stationen aus dem Leben Christi beziehungsweise aus der Parabel und in den sie umgebenden Bildfeldern die zugeordneten Kommentare. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 170, 172 u. Planche IX.

⁷²⁰ Die Stadt Auxerre war stolz darauf, einer der Orte gewesen zu sein, an welchem die Gebeine des Hl. Martin im Jahre 872 aufbewahrt wurden. In der Zeit der Normanneneinfälle hatte man die Reliquien aus Tours weggebracht und auf einer langen Odyssee immer wieder der akuten Bedrohung entzogen. Die Verwahrung der heiligen Gebeine erfolgte allerdings nicht in der Kathedrale, sondern in der Krypta von Saint-Germain. Vielleicht aus dieser Zeit besaß die Kathedrale ein Stück des Mantels und einzelne Knochen des Bischofs als Reliquien. Der Besitz der Martinsreliquien ist allerdings erst in einem Verzeichnis von 1420 dokumentiert. Vgl. dazu RAGUIN 1974 B, S. 85f.

⁷²¹ Zu dem Martinsfenster in Chartres, welches zwischen 1215 und 1225 angefertigt wurde, siehe die Auflistung des CVMA FR. RES. II 1981, S. 30f, sowie vor allem die Ausführungen bei DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 178ff. Bei dem Glasfenster in Bourges, geschaffen zwischen 1210 und 1215, sind leider nur die oberen Register erhalten, die unteren Sechs stammen aus dem 19. Jahrhundert. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 170.

⁷²² Das Fenster 109 gehört zur Verglasung der Nordseite des Langchores. Die rechte Lanzette zeigt die Mantelteilung und die Erscheinung Christi, die linke beinhaltet zwei Wunder des Heiligen. Die Glasmalerei 129, die sich in dem Langhausjoch befindet, welches an die Vierung grenzt, veranschaulicht auf der rechten Seite die Mildtätigkeit des Hl. Martin und seine göttliche Vision. Auf der linken ist er als Bischof zu sehen. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 37 u. 41 und DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 476ff u. 504ff; Bd. IV, Planches CCXXXV–CCXXXVII u. CCLXIV.

Heiligenvita, von denen sich die Mantelteilung und die Erscheinung sowie ein Bild des Heiligen im Bischofsornat erhalten haben.

Von den restlichen Medaillons in Auxerre lässt sich vor allem das Bildfeld 3b recht gut einem bestimmten Platz zuweisen. Die hier dargestellte Bekehrung der Mutter des Heiligen dürfte auch ursprünglich an genau dieser Stelle innerhalb des Fensters zu sehen gewesen sein, als Spitze des untersten Vierpasses. Links daneben befindet sich eine weitere Szene mit dem Heiligen als Diakon, welche ebenfalls am richtigen Platz innerhalb der Bildfolge sein könnte. Aufgrund seiner Form kann das Medaillon 1b, das den Heiligen bei der Zelebration einer Messe zeigt, nur in der Mitte des vierten oder des siebenten Registers verortet werden. Da die Darstellung gut in den Kontext der Bischofsweihe passen würde, soll sie in der Rekonstruktion der Glasmalerei auf die Position 4b gesetzt werden. Anhand seiner Form und seines Inhaltes kommen auch für das Medaillon 1a zwei unterschiedliche Plätze in Frage, nämlich die Felder 4a und 7a. Das Bild zeigt den heiligen Bischof Martin mit einem Begleiter, wie er einen Toten aus seinem Grab auferstehen lässt. Aufgrund der herausragenden Bedeutung dieses Wunders erscheint die Verortung im oberen Fensterteil, im Umkreis der Sterbeszene des Heiligen, etwas schlüssiger. Die Einordnung der letzten noch nicht besprochenen Scheibe gestaltet sich etwas schwieriger, da das figurentragende Medaillon 3c während der Restaurierungsarbeiten der zwanziger Jahre stärker verändert worden ist. Offenbar wurde seine Form invertiert, um es harmonischer in die damals neue Fenstergestaltung einfügen zu können. Nach den Angaben Virginia Raguins scheint es ursprünglich die gleiche Form wie das Medaillon 1c gehabt zu haben.⁷²³ Somit kann es in der intakten Glasmalerei nur an den Plätzen 4c oder 7c zu sehen gewesen sein.

Der Hl. Germanus von Auxerre

Die folgende Glasmalerei im Chorumgang von Saint-Étienne ist der Lebensgeschichte einer der bedeutendsten Persönlichkeiten und des wichtigsten Heiligen der Stadt Auxerre gewidmet, dem Hl. Germanus (Saint Germain). Wie dargelegt wurde, möchte ich das Legendenfenster in der Öffnung 29 oder 27 verorten, wobei dies mit einigen Unsicherheiten behaftet bleibt. Zudem erscheint auf der Grundlage der bisherigen Kenntnisse eine Festlegung auf einen der beiden Plätze nicht begründbar.

Saint Germain, dem auch die der Kathedrale benachbarte Abteikirche geweiht ist, hat der Überlieferung folgend in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Auxerre als Bischof gewirkt. Neben den historisch mehr oder weniger gesicherten Erkenntnissen, welche seine Person beleuchten, gibt es eine Reihe von Legenden, die über diesen Bischof erzählt werden. Einige davon finden sich auch in der *Legenda Aurea* wieder,⁷²⁴ doch darf man davon ausgehen, dass in der Stadt Auxerre, zumindest im Mittelalter, noch weit mehr Geschichten im Umlauf waren, auch wenn diese vielleicht eher regionale Bedeutung erlangten. Ein umfassenderes Bild der Lebensgeschichte des Heiligen liefert die *Vita sancti Germani Episcopi Autissiodorensis*, die der Presbyter Constance de Lyon verfasst

⁷²³ Diesen Eindruck vermittelten zumindest ihre schematische Skizze des Martinsfensters und die dazugehörige Erläuterung in RAGUIN 1982, S. 152f.

⁷²⁴ Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 675ff u. Bd. II, Sp. 122ff.

hat.⁷²⁵ Da bei der Beschreibung des Figurenprogramms bereits die Lebensgeschichte des Hl. Germanus und die mit ihm in Zusammenhang gebrachten Wunder eingeflochten wurden, sollen sie hier nicht noch einmal wiedergegeben werden. Auf der Basis dieser Erzählungen und der erhaltenen Fragmente der Glasmalerei lassen sich einige Vermutungen aufstellen, wie das Fenster nach seiner Fertigstellung ausgesehen haben könnte und welche Positionen die einzelnen Medaillons darin einnahmen.

Von den ursprünglich einundzwanzig Bildfeldern des Fensters haben nur sieben die Zeit überdauert.⁷²⁶ Sechs davon befinden sich heute in den untersten beiden Registern in Fenster 10, ein einzelnes, stark überarbeitetes Medaillon ist an Position 4c in Öffnung 8 eingefügt worden.⁷²⁷ Der Versatz und die Platzierung der Scheiben lassen deutlich erkennen, dass sie bei den verschiedenen «Restaurierungen» der Fenster seit dem 16. Jahrhundert keine besondere Wertschätzung erfahren haben und als Flickwerk benutzt wurden, bevor sie in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts zur optischen Komplettierung der beiden anderen Bildgeschichten an die heutigen Versatzorte gelangten.⁷²⁸ Dies verwundert ein wenig, wenn man die hohe Bedeutung berücksichtigt, die dem Heiligen aufgrund seiner lokalen Abstammung in Auxerre zukam. Doch mochten der schlechte Erhaltungszustand und die nicht zeitgemäße Gestaltung der Fenster aus der Sicht des 16. Jahrhunderts diesen Umgang gerechtfertigt haben.

Zu den erhaltenen Szenen gehört eine Reihe von Wundererzählungen, die aus unterschiedlichen Episoden der Vita des Hl. Germanus entnommen sind.⁷²⁹ So erkennt man auf einem Bild den Bischof, der auf einem Esel sitzend von einem Bettler um Mildtätigkeit ersucht wird (1a) und auf einem anderen die Heilung des Sohnes des Elafus, der an einer Lähmung eines Beins litt (1b).⁷³⁰ Als Illustration eines besonders herausragenden Wunders ist die Auferweckung des Sohnes des Volusianus noch vorhanden (2a), eines hohen Beamten in der Administration des römischen Reiches. Zu dieser Auferweckung berichtet Constance de Lyon, dass die Eltern des schwer erkrankten und im Sterben liegenden Sohnes Boten zu dem Bischof aussandten, welcher gerade mit sechs weiteren Prälaten in Ravenna eine Synode abhielt.

⁷²⁵ Auf diese und andere Quellen, die Auskunft über den Hl. Germanus erteilen, ist bereits mehrfach eingegangen worden. Siehe unter anderem Anm. 336, S. 106. Zu weiteren Textquellen siehe auch RAGUIN 1974 B, S. 75.

⁷²⁶ Die Anzahl an Bildfeldern fiel bei den Fenstern über der Sakristei durch die höhere Sockelmauer geringer aus als bei den Öffnungen des Chorrunds. Wenn die vorgeschlagene Positionierung der Germanuslegende richtig ist, bestand auch dieses Fenster nicht aus achtundzwanzig, sondern aus einundzwanzig Paneelen.

⁷²⁷ Zu dem Erhaltungszustand der Gläser siehe RAGUIN 1982, S. 51 u. 143. Einige in diesem Zusammenhang etwas konkretere Aussagen zu dem einzelnen Bildfeld in Fenster 8 finden sich bei RAGUIN 1974 B, S. 80f.

⁷²⁸ Zuvor befanden sich zwei der sieben Bildfelder in Fenster 29 (XLVII; C, E) und vier weitere in Öffnung 27 (XLVIII; F, I, K, L). Abbé Bonneau spricht davon, dass Teile eines weiteren Bildfeldes in eines der Obergadenfenster des Langhauses, Nummer 125 (VI), versetzt wurden. Vgl. BONNEAU 1885, S. 302, 318f u. 346.

⁷²⁹ Die Ikonographie der erhaltenen Medaillons und ihre unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten werden von RAGUIN 1974 B, S. 78ff diskutiert und sollen hier nicht im Detail dargelegt werden. Konkrete Hinweise auf die ursprüngliche Ordnung der Bildfelder ergeben sich daraus nicht.

⁷³⁰ Zu der wundersamen Heilung siehe CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965, S. 172f. Neben der Bedeutung dieses Wunders zur Herausstellung der Heiligkeit des Germanus, kann die Vita auch als historische Quelle gelesen werden. René Borius hält es für denkbar, dass Elafus tatsächlich eine reale Person der Geschichte war und eine herausgehobene Stellung in der Bretagne (das heutige England) innehatte. „*Regionis illius primus*“, heißt es in der *Vita sancti Germani*. Vgl. CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965, S. 87ff u. 170.

„Medici manus et promissa iam subtrahunt ; luctusque solus parentibus reseruatur. Ad beatum uirum spes tarda conuertitur, parentes cum amicis omnibus et propinquis sancti genibus impli-cantur. Additur etiam intercessio sacerdotum cum quibus festinus expetit aegrotantem, euntibusque cursor obuius adulescentem iam mortuum nuntiauit nec esse causam qua se uir uenerabilis fatigaret. Insistunt tamen antistites, supplicat multitudo ut ceoptum misericordiae inpleret officium. Inueniunt corpus exanime et, uitae calore depulso, mortis rigore iam frigidum, depositaque pro animae requie oratione, remeabant : cum subito multitudinis luctus adtollitur, inhaerent senioris sui manibus sacerdotes ut pro parentum orbitate et defuncti reditu Domino supplicaret. [...] Fidei arma concutiens turbas eiecit mortuoque in oratione prostratus adiungitur. [...] uterque consurgit, ille de oratione, iste de morte.“⁷³¹

Weitere Bildfelder zeigen den Hl. Germans im Gebet vor einer Kirche und eine nicht näher bestimmbare Prozession von drei Klerikern, unter welchen der Heilige aber nicht zu sein scheint. Mit der Darstellung der Kirche könnte auf die zahlreichen Kirchengründungen durch den Hl. Germanus verwiesen sein.⁷³² Ebenso könnte die Prozession, die sich in dem Bildfeld nach links orientiert, eine der von Germanus veranlassten Reliquientranslationen zu den neugegründeten christlichen Stätten darstellen oder zu der Rückführung des Leichnams des heiligen Bischofs aus Ravenna gehören, die höchstwahrscheinlich ebenfalls in dem Fenster zu sehen war.⁷³³ Dies lässt sich jedoch nicht mehr ermitteln und muss wohl auch in Zukunft ungeklärt bleiben. Die einzige Szene, deren inhaltliches Umfeld genauer zu verorten ist, zeigt die Begegnung zwischen dem Bischof und dem Alanen König Goar, welcher zum Krieg gegen die Städte und Bewohner Galliens rüstet. Der beschädigten Scheibe kann man noch entnehmen, wie der Heilige sich dem Pferd des Königs in den Weg stellt, um diesen auf friedliche Weise von seinen Kriegszügen abzuhalten. Die Geschichte des Goar gehört den Lebensbeschreibungen zufolge in die Zeit nach der Ordination des Germanus zum Bischof von Auxerre und vor seine Missionsreisen nach Britannien.

Insgesamt lässt sich aus den verbliebenen Szenen keine schlüssige Abfolge generieren. Lediglich die Form der Figurenmedaillons macht eine relative Zuordnung möglich. Wie in allen Fenstern unterscheiden sich die mittleren Bildfelder von den seitlichen, die an die Bordüre grenzen, so dass keine beliebige Platzierung im Fenster möglich ist.

⁷³¹ CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965, S. 192ff. Die französische Übersetzung von Borius lautet: „Les soins des médecins et leurs promesses déjà se dérobent, il ne reste aux parents que le deuil. Une espérance tardive se tourne vers le bienheureux : les parents avec tous leurs amis et leurs proches embrassent les genoux du saint. A cela s'ajoute également l'intercession des évêques avec lesquels Germain se hâte de se rendre auprès du malade, mais un messenger venant à leur rencontre leur annonça que le jeune homme était déjà mort et qu'il n'y avait plus de raison pour que le vénérable se dérangeât. Mais les prélats insistent, la foule le supplie d'achever l'œuvre de miséricorde déjà commencée. Ils trouvent le corps inanimé, privé de sa chaleur vitale, et déjà raidi et froid comme un mort. Après avoir récité une prière pour le repos de son âme, ils allaient partir lorsque soudain la lamentation de la foule grandit, les évêques saisissent les mains de leur aîné afin qu'il supplie le Seigneur pour la perte éprouvée par les parents et le retour du défunt à la vie. [...] Brandissant les armes de la foi il [hier: saint Germain] fit sortir la foule, il se prosterne en prières, allongé contre le mort. [...] ils se relèvent tous deux, l'un de la prière, l'autre de la mort.“ Der Verlauf dieser Wundererzählung weist deutliche Parallelen zu der biblischen Geschichte von der Auferweckung der Tochter des Jäirus auf. Siehe Mk 5,21–43 und Lk 8,40–56. Durch die literarische Annäherung der Passage der Vita an den Bibeltext, die sicher nicht auf einen Zufall zurückgeht, wird der Hl. Germanus als besonders vorbildlich in der Nachfolge Christi herausgestellt.

⁷³² Siehe hierzu WAHLEN [2006], S. 23f. Eine andere Deutung dieser Darstellung findet sich bei RAGUIN 1974 B, S. 80.

⁷³³ Davon ist auch RAGUIN 1974 B, S. 80 überzeugt, zumal der Kathedralklerus von Auxerre stolz darauf war, das Leichentuch des Hl. Germanus – ein kostbar gewebter Seidenstoff, Geschenk der Kaiserin Placidia nach dem Tod des Heiligen in Ravenna – als Reliquie zu besitzen. Siehe dazu RAGUIN 1974 B, S. 75f.

Senkrecht zwischen den seitlichen Feldern erkennt der genaue Beobachter ein Detail, das Hinweise geben könnte, wenn es nicht dem Zufall der späteren Restaurierungen entsprungen ist. Kleine Vierpässe, jeweils durch ein Windeisen halbiert, verbinden die Bilder miteinander. Die Füllungen der Ornamente bestehen zumeist aus rotem Glas, in einigen Fällen aber aus leuchtend blauem. In der aktuellen Anordnung passen die angrenzenden Ornamenthälften oft nicht aneinander, was die Fehlerhaftigkeit des heutigen Versatzes deutlich anzeigt. Möglicherweise sollten sich in dem Germanusfenster auf den Außenbahnen rote und blaue Vierpässe rhythmisch abwechseln, doch bleibt dies Spekulation.⁷³⁴ Einen konkreten Anhaltspunkt für die Neuordnung der Glasscheiben bieten diese Beobachtungen allerdings nicht, denn ihr Wert ist aufgrund der zu geringen Zahl an überlieferten Feldern nicht überprüfbar. Die Gestalt, die das Germanusfenster im 13. Jahrhundert aufwies, bleibt folglich im Dunkeln. Heute sind nur noch Szenen erhalten, die den Hl. Germanus als Bischof zeigen. Seine Berufung in dieses Amt und die damit verbundenen Begegnungen und Auseinandersetzungen mit seinem Vorgänger, dem Hl. Amator, finden sich indes nicht. Sollten die Ereignisse Teil der ursprünglichen Erzählfolge gewesen sein, so wären sie der Chronologie entsprechend in den unteren Registern platziert gewesen. Das vollständige Fehlen derartiger Bilder in dem Legendenfenster wird verständlich, wenn man bedenkt, dass die Hugenotten vornehmlich die unteren Partien der Fenster zerstörten.

Der israelitische König David und der Hl. Mammès

Die Glasmalereien mit der Geschichte des Königs David und der Vita des Hl. Mammès in den Öffnungen 25 und 23 befinden sich wahrscheinlich an dem für sie bestimmten Platz. Beide Fenster sind am Ende des 19. Jahrhunderts von den Gebrüdern Veissière restauriert und dabei in einem Stil, der die Glasmalerei des 13. Jahrhunderts imitiert, fast vollständig neu geschaffen worden.⁷³⁵ Dabei muss man davon ausgehen, dass die neu geschaffenen Szenen eine recht freie Interpretation der Thematik durch die Glasmaler darstellen, denn bereits im 19. Jahrhunderts war wohl die Mehrzahl der originalen Scheiben verloren. Die Überlieferungslage der historischen Quellen dürfte sich seit dieser Zeit nicht entscheidend verändert haben und die Gebrüder Veissière verfügten vermutlich nicht über wichtige Informationen zu den Fenstern, die heute gänzlich verloren sind. So werden auch die damaligen Kenntnisse über die Bildinhalte der mittelalterlichen Gläser nicht wesentlich umfangreicher gewesen sein als heute.

Es erscheint wenig sinnvoll darüber zu spekulieren, wie die mittelalterliche Ikonographie der einzelnen Szenen dieser Fenster ausgesehen haben könnte, weshalb beide Glasfenster hier nicht weiter analysiert werden sollen. Da die Quellenlage keine differenzierte Auseinandersetzung erlaubt, bleibt nur die recht triviale Feststellung, dass die

⁷³⁴ Soweit es erkennbar ist, weist keines der erhaltenen Glasfelder sowohl die Hälfte eines roten, als auch die Hälfte eines blauen Vierpasses auf. Ein ständiger Wechsel zwischen roten und blauen Ornamenten ist daher nicht wahrscheinlich. Allerdings sind nicht alle Gläser klar zu erkennen, da sie korrodiert und verschmutzt oder von Windeisen verdeckt sind.

⁷³⁵ Siehe dazu Jean LAFOND 1958, S. 67. RAGUIN 1982, S. 140f u. 150 hat in ihren kurzen Anmerkungen gekennzeichnet, welche Bildmedaillons vollständig neu erstellt wurden.

mittelalterlichen Pendants zu den beiden Fenstern ähnlich ausgesehen haben könnten. Als Quellentexte für die Bildauswahl des Davidfensters kommen vor allem die Bücher Samuel des Alten Testaments in Frage.⁷³⁶ Vergleicht man die umfangreiche Lebensgeschichte des großen israelitischen Königs mit den Darstellungen des Fensters in Auxerre, fällt vor allem eine Besonderheit ins Auge: Wesentliche Teile der Bilderzählung beschäftigen sich ausschließlich mit dem Konflikt zwischen David und Saul, nur die oberen beiden Register beziehen sich auf deutlich spätere Ereignisse im Leben des Königs. Damit haben – zumindest nach der Interpretation des 19. Jahrhunderts – die Glasmaler andere Akzente gesetzt, als die Bildhauer, die das südliche Westportal schufen. Die Sockelreliefs am Gewände des Taufportals verbildlichen die Geschichte von David und Bathseba, eine Erzählung, die in dem Glasfenster nicht aufgegriffen wurde, obwohl doch der so bedeutende Thronfolger und Tempelbauer Salomon aus der Verbindung dieser beiden hervorging.⁷³⁷ Zudem gibt es rechts neben dem Portal, am Sockel der flankierenden Blendnische unter dem Salomonischen Urteil, ein sehr schwer beschädigtes Relief mit einem Bilderzyklus zur Jugendgeschichte Davids. Auf etwaige Verbindungen zwischen den Reliefs und der Glasmalerei, im Kontext eines alle Teile des Bauwerks umfassenden ikonographischen Programms, werde ich später eingehen.

Die vielleicht ungewöhnlichste Erzählung, die sich unter den Legendenfenstern in Saint-Étienne in Auxerre finden lässt, ist die des Hl. Mammès, im Lateinischen als Mamertinus bezeichnet. Der Schäfer Mammès, der sich Mitte des dritten Jahrhunderts in Kappadokien als Eremit in die Einsamkeit zurückzog, war in der Ostkirche ein verehrter Heiliger, im Westen aber kaum bekannt. Er predigte in der Wildnis den ungezähmten Tieren, kümmerte sich um Bedürftige und starb schließlich als Märtyrer unter Kaiser Aurelian, der ihn der Hexerei für schuldig erklären ließ.⁷³⁸ Entsprechend der geringen Verbreitung, die die Verehrung dieses Heiligen in der westlichen Christenheit erfahren hat, ist seine Vita nicht in den großen Legendensammlungen des 13. Jahrhunderts verzeichnet. Als Quellen für die Geschichte des Hl. Mammès kommen so in erster Linie mündliche Tradierungen in Frage, später wurde seine Lebensgeschichte auch in den *Acta Sanctorum* aufgenommen.⁷³⁹ Das ihm geweihte Fenster in der Kathedrale von Auxerre gilt als die älteste ausführliche Darstellung der Vita des Eremiten in Westeuropa. Virginia C. Raguin erklärt seine Präsenz in dem Fensterzyklus von Auxerre unter anderem damit, dass den Überlieferungen zufolge im vierten Jahrhundert Ursinius, Bischof von Sens, Reliquien des Hl. Mammès von Kappadokien ins Merowingerreich brachte. Im 11. Jahrhundert wurde der Heilige auch im Westen des französischen Königreichs bekannter, nachdem die Kathedrale von Langres große Teile der Reliquien erhielt.⁷⁴⁰

⁷³⁶ Die Geschichte Davids und seines Konfliktes mit Saul wird in 1 Sam 16–31 beschrieben, die weitere Geschichte Davids findet sich im vollständigen 2. Buch Samuel.

⁷³⁷ Davids Liebe zu Bathseba und die damit verbundene Blutschuld wird in 2 Sam 11,1–27 erzählt. Die Lebensgeschichte des Königs Salomon findet sich in 1 Kön 1–11.

⁷³⁸ Vgl. die Ausführungen zu dem Hl. Mammès und dem ihm gewidmeten Fenster in RAGUIN 1974 B, S. 93ff.

⁷³⁹ Siehe ACTA SANCTORUM, Augusti III, Dies 17, S. 423ff.

⁷⁴⁰ Vgl. RAGUIN 1974 B, S. 94. Einen weiteren Grund für die Aufnahme des Hl. Mammès in das ikonographische Programm der Kathedrale sieht RAGUIN 1974 B, S. 95 in der Namensgleichheit dieses Heiligen mit dem zweiten Abt des Klosters St. Cosmas und Damian in Auxerre, der als Martinus oder Mamertinus bekannt war. Unter dem letzteren Namen ist der Abt auch bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 121ff zu finden.

Von den einundzwanzig Bildfeldern des Legendenfensters in Auxerre sind nur acht Medaillons mehr oder weniger vollständig aus dem Mittelalter überliefert, alle anderen Teile der Glasmalerei stammen aus dem 19. Jahrhundert.⁷⁴¹

Schöpfung und Erbsünde

Die sich anschließenden Fensteröffnungen mit den ungeraden Zahlen auf der Nordseite des Chores (21 bis 9) enthalten noch heute in den oberen Partien die Glasmalereien, die dort im Mittelalter versetzt wurden. Bei allen diesen Fenstern lassen sich keine Hinweise darauf finden, dass die aktuelle Ordnung der Register grundlegend von der abweicht, die von den Glasmalern und ihren Auftraggebern im 13. Jahrhundert erdacht wurde. Dieser generelle Befund schließt allerdings einzelne Versatzfehler innerhalb der Bilderzyklen nicht aus. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird dies bei den weiteren Ausführungen zu den betreffenden Buntglasfenstern als Grundannahme vorausgesetzt und nur die Elemente, bei welchen sich offene Fragen ergeben, werden im Detail besprochen.

In Fenster 21 sind die Erschaffung der Welt und der Sündenfall dargestellt, wobei die Schöpfungsgeschichte in den obersten vier Registern geschildert wird.⁷⁴² Da Gott selbst am Anfang der Schöpfung stehen muss und man ihn offenbar nicht im untersten Register positionieren wollte, wurde die Leserichtung der Bilderzählung von oben nach unten verlaufend angelegt, entgegen dem sonst bevorzugten Schema.⁷⁴³ Besonderen Wert legte man in den Darstellungen auf die Interaktion zwischen dem ersten Menschenpaar und Gott. Es finden sich in jeweils einzelnen Bildfeldern die Erschaffung des Adam (4b) und der Eva (4c), in zwei Bildfeldern die Übereignung der Erde an den Menschen (3a und b), die Belehrung der Protoplasten sowie das Verhör Adams und Evas nach dem Sündenfall (2b).⁷⁴⁴ Im Unterschied dazu werden die anderen Schöpfungstage nur in je einem Bild

⁷⁴¹ Welche Bildfelder im Einzelnen betroffen sind geht aus den Ausführungen von RAGUIN 1974 B, S. 94 und RAGUIN 1982, S. 150 hervor.

⁷⁴² Die in Auxerre dargestellte Schöpfungsgeschichte orientiert sich an den beiden Schöpfungsberichten in Gen 1 und Gen 2,5–25.

⁷⁴³ Es gibt eine Reihe von Glasmalereien zur Genesis, bei denen die invertierte Leserichtung bestimmend für die Anlage des Fensters war, so in den Kathedralen von Chartres, Bourges und Sens. Der Sinn dieser Komposition mag, wie angedeutet, in dem besonderen Respekt liegen, den man auf diese Weise der Repräsentation Gottes zukommen lassen konnte. Dass dazu aber keine zwingende Notwendigkeit bestand, zeigt das Schöpfungsfenster in Tours, in welchem die Szenen in der traditionellen Weise von unten nach oben angeordnet sind. Zu weiteren Details vgl. RAGUIN 1982, S. 139f.

⁷⁴⁴ Die Erschaffung des Menschen und die Übereignung der Erde an den Menschen findet in den biblischen Texten in zwei unterschiedlichen Formen Ausdruck. Zum einen heißt es in Gen 1,27.28: „Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau. Und Gott segnete sie und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan und herrschet über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alles Getier, das auf Erden kriecht.“ Zum anderen berichtet Gen 2,7.18–23 davon, dass zunächst der Mann aus Erde, dann aus dem gleichen Material die Tiere und schließlich aus der Rippe des Menschen die Frau geschaffen wurde. Diese zweite Variante der Schöpfungserzählung hat sich in dem Fenster in Auxerre besonders deutlich niedergeschlagen. Sehr bemerkenswert ist dabei die bildliche Umsetzung der Übereignung der Lebewesen an den Menschen (Bilder 3a und b): „Und Gott der HERR machte aus Erde alle die Tiere auf dem Felde und alle die Vögel unter dem Himmel und brachte sie zu dem Menschen, daß er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch jedes Tier nennen würde, so sollte es heißen. Und der Mensch gab einem jedem Vieh und Vögel unter dem Himmel und Tier auf dem Felde seinen Namen; aber für den Menschen ward keine Gehilfin gefunden, die um ihn wäre.“ Gen 2,19f.

behandelt. Das letzte erhaltene Bildmedaillon der Genesis Erzählung zeigt in einer sehr klassischen Form die arbeitenden Urmenschen. Nach der Vertreibung aus dem Paradies, welche hier nicht dargestellt ist, müssen die Menschen, dem Urteilspruch Gottes folgend, ihr Leben durch immerwährende Anstrengungen erhalten:

„Und zur Frau sprach er: Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst; unter Mühen sollst du Kinder gebären. [...] Und zum Mann sprach er: Weil du gehorcht hast der Stimme deiner Frau und gegessen von dem Baum, von dem ich dir gebot und sprach: Du sollst nicht davon essen –, verflucht sei der Acker um deinetwillen! Mit Mühsal sollst du dich von ihm nähren dein Leben lang.“⁷⁴⁵

Genau diese Bibelstelle wird häufig wortgetreu in den hochmittelalterlichen Bildwerken umgesetzt, wenn die Arbeit der Protoplasten gezeigt werden soll. Auch in Saint-Étienne kann man sehen, wie Eva ein Kind auf den Armen hält, während neben ihr Adam den Acker umgräbt.⁷⁴⁶ Dies zeigt, dass die Glasmaler des 13. Jahrhunderts sehr genaue Kenntnis der biblischen Texte hatten – möglicherweise vermittelt durch ihre Auftraggeber – und es oft verstanden, sie sehr treffend ins Bild zu setzen. Weitere Details des Fensters vermögen diese These zu erhärten. So verwundert zunächst das Fehlen einer bildlichen Wiedergabe der Vertreibung aus dem Paradies, nachdem der Sündenfall des Menschen offenkundig wurde (2b). Liest man auch hier die Bibelstelle genau, stellt man fest, dass der Vertreibung nicht das entscheidende Gewicht beigemessen wird, viel wichtiger sind die Folgen, die sich aus dem Sündenfall für die Menschheit ergeben. Dazu gehört in erster Linie die Verwehrung des weiteren Zugangs zum Baum des Lebens, der ewiges Leben bedeutet, wodurch der Mensch zu einer sterblichen Kreatur wird: *„Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zur Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden.“⁷⁴⁷* Der inhaltliche Schwerpunkt liegt bei dieser Glasmalerei allem Anschein nach auf dem Verhältnis der Menschen zu Gott, ihrer Untreue gegenüber seinem Gebot und den sich daraus ableitenden Folgen für das ganze menschliche Geschlecht.

Die vier unteren Register des Fensters sind völlig verloren gegangen und es bleibt fraglich, welche Szenen hier dargestellt waren. Möglicherweise setzte sich die Erzählung mit Kain und Abel fort, mit dem Opfer der beiden Brüder, dem Brudermord und der Verdammung des Kain durch Gott. Damit würden die unteren Register inhaltlich den skizzierten Leitgedanken der Bilderzählung fortführen und das Leid veranschaulichen, welches die Untreue des Menschen in die Welt brachte. Genau diese Bilder sind es auch, die im Schöpfungszyklus am Marienportal der Westfassade von Saint-Étienne erscheinen. Die Reliefplatten auf den Gewändesockeln zu beiden Seiten des Portals und in der links angeschlossenen Blendnische geben ebenfalls die biblischen Berichte von der Erschaffung der Welt wieder. Wie im Glasfenster werden beide Texte des ersten Buches Mose

⁷⁴⁵ Gen 3,16f. *„mulieri quoque dixit multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos in dolore paries filios [...]; ad Adam vero dixit quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae“* Vulgata, Gen. 3,16f.

⁷⁴⁶ Alternativ dazu wird Eva oft bei einer anderen Arbeit, die im Mittelalter als typisch weibliche Tätigkeit galt, nämlich dem Spinnen von Wolle gezeigt. So zum Beispiel in dem Medaillon 2c des Genesis- & Exodus-Fensters (heute in Öffnung 11) in Auxerre, im Glasfenster 44 der Kathedrale von Chartres oder als Relief am Trumeaupfeiler des südlichen Westportals der Kathedrale Notre-Dame in Amiens.

⁷⁴⁷ Gen 3,19. *„in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem reverteris“* Vulgata, Gen. 3,19.

miteinander vermischt. Der leider stark beschädigte Bilderzyklus beinhaltet die Schöpfung, den Sündenfall, die Geschichte Kains und Abels sowie eine große Darstellung der Arche Noahs.

In Chartres teilt sich die Schöpfungsgeschichte die Fensteröffnung 44 mit der Parabel vom «Barmherzigen Samariter», was auf eine typologische Auslegung der Parabel verweist.⁷⁴⁸ Die Szenenfolge der Schöpfung ist aus diesem Grund auf weniger Bilder beschränkt und weist eine andere Strukturierung auf als in Auxerre. Dennoch sind durchaus viele Parallelen bei der Auswahl der einzelnen Motive zu den Gläsern in Saint-Étienne feststellbar. Der Brudermord bildet den Abschluss der Geschichte, wobei in der Spitze des Fensters Christus thronet, flankiert von zwei Engeln.⁷⁴⁹ In Bourges ist die Zusammenstellung ähnlich und der typologische Charakter der gewählten Themen wird offensichtlich. Die Parabel des Barmherzigen Samariters ist in den Medaillons auf der senkrechten Achse des Fensters inszeniert, umgeben von je vier Bildfeldern, die die zentrale Szene typologisch ausdeuten.⁷⁵⁰ Zehn der kommentierenden Darstellungen zeigen Ereignisse der Schöpfung und des Sündenfalls. Darunter sind, in sehr ähnlichen Bildkompositionen wie in Auxerre, die Erschaffung Adams und Evas, die Belehrung der Urmenschen, der Sündenfall und die Zuredestellung der Protoplasten. Abgeschlossen wird die Reihe durch die Vertreibung aus dem Paradies und die von dem Erzengel bewachte Pforte.

Die Patriarchen Noah, Abraham und Loth

Das Patriarchenfenster (19) ist den Geschichten von Noah, Abraham und Loth gewidmet.⁷⁵¹ Die untersten drei Register sind vernichtet worden und die Erzählung setzt heute im vierten Register, auf der linken Seite, mit der in der Flut treibenden Arche ein.⁷⁵² Es folgt die Anlandung der Arche und weitere Szenen der Lebensgeschichte Noahs. Dem Betrachter werden die bekannten Begebenheiten der Trunkenheit Noahs und des Turmbaus zu Babel vor Augen geführt. Das sechste Register wendet sich Abraham zu und veranschaulicht die Opferung Isaaks und das Gastmahl des Abraham. Gott, der in der Gestalt der drei Engel bei dem Patriarchen zu Gast ist, verkündet die Zerstörung Sodoms und Gomorras. Es folgen die Verhandlung über das Schicksal der Stadt und schließlich der Auszug Loths und seiner Familie, wobei Loths Frau, Gottes Weisung missachtend, sich umschaute und zur Salzsäule erstarrt. Im obersten Bildfeld, in der Spitze der Lanzette, wird der aus Sodom entkommene Loth präsentiert, seine beiden Töchter stehen links und rechts neben ihm. Die Abfolge der Medaillons ist in sich absolut

⁷⁴⁸ Die typologische Interpretation der Parabel orientiert sich an einem Kommentar des Augustinus und wird in LÉVIS-GODECHOT 1987, S. 217 erläutert. Siehe dort auch die Abbildungen 96–98.

⁷⁴⁹ Das Fenster ist anders als das in Auxerre von unten nach oben zu lesen und beginnt in den unteren Teilen mit der Parabel. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 34f und DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 184ff.

⁷⁵⁰ Zu dem entsprechenden Fenster Nummer 13 in der Kathedrale von Bourges siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 172.

⁷⁵¹ Als Textquellen für dieses Fenster werden ebenfalls die entsprechenden Passagen aus dem 1. Buch Mose gedient haben.

⁷⁵² Zu diesem Ereignis existiert am Marienportal der Westfassade auch die bereits erwähnte, sehr detailreiche Reliefdarstellung.

stimmig und es besteht kein Grund anzunehmen, dass sie nicht mehr der mittelalterlichen Ordnung entspricht.

Die verlorenen unteren drei Register lassen sich inhaltlich zumindest zum Teil mit guter Gewissheit bestimmen. So sind weitere Szenen zur Geschichte Noahs und der Sintflut für den Verlauf der Handlung notwendig. Zu denken wäre hier an die Ankündigung der Sintflut und Gottes Auftrag an Noah, die Arche zu bauen, die Tiere zu sammeln und sich in der Arche einzuschließen. Weitere Scheiben dürften dem Bau der Arche, der Aufnahme der Tiere und vielleicht der einsetzenden Flut gewidmet gewesen sein.⁷⁵³

In Notre-Dame in Chartres hat sich ein eigenes Fenster (47) zur Geschichte des Patriarchen Noah erhalten.⁷⁵⁴ Die Erzählfolge ist ausführlicher als in Auxerre, doch sind ikonographisch ähnliche Bilder vorhanden. Besonderen Wert wurde in Chartres auf die Darstellung der Flut und die Auslöschung der verderbten Menschheit gelegt.

Betrachtet man die beiden zuletzt thematisierten Fenster und die weitere Abfolge der Glasmalereien des Chorumgangs von Saint-Étienne, fällt insbesondere bei den alttestamentarischen Geschichten die Stringenz in der Chronologie der Erzählung auf. Die Geschichte des Noah beginnt im 5. Kapitel des 1. Buches Mose und schließt somit nahtlos an den Bericht von Kain und Abel an, welcher vermutlich die letzte Bildfolge des vorangegangenen Glasfensters bildete. Die beiden benachbarten Malereien 21 und 19, die die gleiche Ornamentik aufweisen, bildeten so im 13. Jahrhundert eine fortlaufende Bilderreihe.⁷⁵⁵ Auch das Legendenfenster zur Rechten knüpft an diesen Verlauf an und setzt den Erzählstrang mit der Lebensgeschichte des Patriarchen Joseph fort. Die ununterbrochene inhaltliche Abfolge dieser drei Buntglasfenster ist aber nur dann sinnstiftend, wenn man die Gläser des nördlichen Seitenschiffs nacheinander in West-Ost-Richtung betrachtet. Diese Beobachtung unterstützt erneut die These, dass die Fenster des Chorumgangs, nach dem Entwurf des 13. Jahrhunderts, bevorzugt in dieser Richtung gelesen werden sollten.

Der Patriarch Joseph

In der Fensteröffnung 17 ist eine Glasmalerei in situ erhalten, die der Biographie des Patriarchen Joseph gewidmet ist.⁷⁵⁶ Sie reiht sich außerordentlich gut in die Erzählfolge der vorangegangenen Glasmalereien des Chorumgangs von Saint-Étienne ein. Zudem gehört die Josephserzählung zu den im Mittelalter sehr häufig dargestellten Geschichten des Alten Testaments.⁷⁵⁷ Der Verrat an ihm durch seine

⁷⁵³ Grundlegend dafür sind die Textstellen in Gen 6,5–22 u. 7,1–10.

⁷⁵⁴ Zu dem Fenster 47 mit Noah und der Sintflut in der Kathedrale von Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 34 und DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 409ff; Bd. III, Planches CLXXIX–CLXXXII.

⁷⁵⁵ Siehe dazu auch RAGUIN 1974 B, S. 118.

⁷⁵⁶ Zur Geschichte des Joseph siehe Gen 30. 37. 39–50. Es ist eine Besonderheit, dass die Lebensgeschichte dieses Patriarchen tatsächlich in biographischer Form geschildert wird. Seine Vita erscheint dadurch persönlicher und lebensnäher als die seiner Vorfahren und der Gläubige kann sich besser in die Person des Joseph hineinversetzen und sich an seinem Gottvertrauen ein Beispiel nehmen. Vgl. BONZON 2002, S. 45.

⁷⁵⁷ In Frankreich existieren noch entsprechende Fenster in den Kathedralen von Chartres, Bourges, Auxerre, Tours (stark beschädigt), Rouen, Poitiers, Toul (wenige Fragmente) und in der Sainte-Chapelle de Paris. Vgl. BONZON 2002, S. 45. In diesem Aufsatz hat Bonzon auch interessante Vergleiche der Gestaltung

Brüder, die ungerechte Verurteilung in Ägypten sowie seine Rehabilitierung und Einsetzung als gerechter Herrscher wurden typologisch häufig als Vorausdeutung der Passion und der Auferstehung Christi gelesen. Darüber hinaus dient die Person des weisen Regenten Joseph, der in Ägypten die Hungersnot abwendete, als Sinnbild für die Aufgaben und das Amt des Bischofs.⁷⁵⁸

Wie bei den zuvor besprochenen Glasfenstern ist auch bei diesem der Anfang der Bilderzählung unklar, denn die unteren beiden Register existieren nicht mehr. Darüber beginnt der Bericht, auf der rechten Seite des Registers, mit dem Raub von Josephs Gewand durch seine Brüder (1c). Es folgen die Vortäuschung seines Todes (1a) und sein Verkauf an die Ismaeliter (2c und 2b). Dieser findet sich im zweiten Register, welches ebenfalls von rechts nach links gelesen werden muss. Das Nächsthöhere, wieder auf der rechten Seite beginnend, zeigt die Übergabe der Schlüssel des Potifar an Joseph (3c), dem damit der gesamte Besitz seines neuen Herrn anvertraut wird. Der Verlauf der Erzählung gerät hier jedoch ins Stocken, denn die nächsten beiden Bilder im dritten Register passen inhaltlich nicht besonders gut an diese Stelle des Fensters. Für den Betrachter der Glasmalerei werden die Unstimmigkeiten bereits dadurch sichtbar, dass in Feld 3b zunächst die Inhaftierung zu sehen ist und erst danach die Verurteilung des Joseph (3a) erfolgt. Zudem werden die Gründe für die Kerkerhaft, die Begehrlichkeiten von Potifars Frau und ihre falschen Anschuldigungen, erst im vierten Register aufgezeigt. Wie Robert Bonzon zutreffend feststellt, weisen die vier genannten Bildfelder nicht mehr ihre angestammten Plätze innerhalb des Legendenfensters auf.⁷⁵⁹ Was die Deutung der zwei Medaillons mit der Verurteilung und Inhaftierung des Joseph angeht, finden sich zudem falsche Angaben im betreffenden Überblicksband des *Corpus Vitrearum*. In der dortigen Auflistung der Bildfelder werden die beiden Szenen als die Verurteilung des obersten Bäckermeisters des Pharaos und die Inhaftierung seines Mundschenks gelesen.⁷⁶⁰ Diese Interpretation halte ich für unzutreffend, denn die Kleidung der Verurteilten und ins Gefängnis geworfenen Person ist identisch mit der roten Tunika, die Joseph in dem vorhergehenden und den nachfolgenden Registern trägt. Zudem haben die bisherigen Analysen gezeigt, dass die in Auxerre tätigen Glasmaler und ihre Auftraggeber sehr genaue Kenntnisse der biblischen sowie der hagiographischen Quellen hatten und die Texte oft getreu umsetzten. Die falsche Interpretation der beiden Bildfelder geht vermutlich auf Abbé Fourrey zurück, der die Scheiben entsprechend beschrieben und verortet hat. Er war sich nicht sicher, welche Leserichtung die Glaspaneele gehabt haben müssen, weshalb er die Sockelreliefs mit der Josephsgeschichte am Gerichtsportal der Westfassade zum Vergleich mit den Glasmalereien heranzog. Die Reliefs sind von rechts nach links zu lesen und Fourrey ging davon aus, dass sich die Bildhauer, welche einige Jahrzehnte nach der Verglasung des Chores die Figurenreliefs schufen, an dem Fenster mit demsel-

und der Ikonographie dieser Glasmalereien angestellt, um das Fenster in Auxerre in der Glasmalerei des 13. Jahrhunderts verorten zu können.

⁷⁵⁸ Vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 38ff. Die lange Unfruchtbarkeit von Rahel, der Mutter des Joseph, wurde auch als Typus für die jungfräuliche Geburt Mariens gesehen. Vgl. hierzu DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 129. Eine mögliche mittelalterliche Deutung der Josephsgeschichte in der Lesart des «Vierfachen Schriftsinns», hat BONZON 2002, S. 48ff in sehr detaillierten Ausführungen, am Beispiel des Fensters in Auxerre aufgezeigt.

⁷⁵⁹ Zu den Fehlern im Versatz der Scheiben innerhalb des Josephsfensters, der ursprünglichen Reihenfolge und Leserichtung sowie möglichen Gründen für die falsche Positionierung siehe BONZON 2002, S. 48ff.

⁷⁶⁰ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 118.

ben Thema orientiert hatten. Aus diesem Grund ordnete Abbé Fourrey die Scheiben des Josephsfensters in der gleichen Weise an.⁷⁶¹ In der Bibel indes ist der chronologische Verlauf eindeutig und spricht gegen die Anordnung Fourreys und seine Deutung der Bildinhalte. Zudem lässt sich die Positionierung der Westfassadenreliefs sehr gut mit ihrem spezifischen Versatzort auf der linken Seite des Hauptportals erklären. Wie in den meisten Fällen üblich ging die Abfolge der Darstellungen vom Portal aus und verlief nach außen, auch wenn dies der in Europa natürlichen Leserichtung entgegenlief.

Aufgrund seiner herausragenden Fähigkeiten, die Joseph durch Gottes Gnade zuteil waren, wurde ihm die Verwaltung von Potifars Besitz anvertraut. Kurze Zeit später versuchte dessen Frau, Joseph zu verführen und wurde abgewiesen. Da sie sich nicht mit dieser Demütigung abfinden konnte, bedrängte sie ihn weiter und versuchte, eine günstige Gelegenheit zu nutzen:

„Es begab sich eines Tages, daß Josef in das Haus ging, seine Arbeit zu tun, und kein Mensch vom Gesinde des Hauses war dabei. Und sie erwischte ihn bei seinem Kleid und sprach: Lege dich zu mir! Aber er ließ das Kleid in ihrer Hand und floh und lief zum Haus hinaus.“⁷⁶²

Genau diese Begebenheit ist in dem Fenster in Auxerre zu sehen. Das durch eine Säule – die auf das Innere des Hauses verweist – zweigeteilte Medaillon 4b zeigt auf der rechten Seite die Verführung Josephs und zur Linken dessen Flucht.

Die Frau des Potifar erhob nun vor ihrem Mann Anklage gegen Joseph und bezichtigte ihn des Vergehens, welches er ihr immer verweigert hatte. Zum Beweis ihrer Anschuldigungen führte sie das Kleid Josephs an, welcher daraufhin verurteilt und ins Gefängnis geworfen wurde. Erst danach fielen der Mundschenk und der oberste Bäcker des Pharao in Ungnade und wurden ebenfalls in den Kerker gesperrt.⁷⁶³

Folgt man dieser Textvorgabe, so wird ersichtlich, dass die beiden Felder des dritten Registers im 13. Jahrhundert im nächsthöheren Register zu sehen gewesen sein müssen. Tauscht man die Plätze von 3a und 4a sowie 3b und 4b, so ergibt sich wieder eine durchgängige und schlüssige Bildfolge. Das dritte Register kann dann von rechts nach links gelesen werden und zeigt die Übergabe der Schlüssel, die Verführung Josephs, die Zurückweisung der Frau des Potifar und die Anklage Josephs, bei welcher die Frau seinen Mantel vorweist. Das vierte Register muss nun von links nach rechts gelesen

⁷⁶¹ Vgl. FOURREY 1930, S. 20ff u. 87. In seinen Ausführungen wird deutlich, dass Fourrey sich über den Wechsel der Leserichtung wundert und überlegt, ob das Fenster nicht als Boustrophedon angelegt gewesen sein könnte. Er entscheidet sich jedoch aufgrund der Sockelreliefs, die er durch die Glasmalereien inspiriert sieht, gegen diese These. Bei der wissenschaftlichen Untersuchung der Westportalskulpturen sieht Ursula Quednau die Vorbilder für die Sockelreliefs des Gerichtsportals jedoch ganz woanders, auch wenn sie durchaus Verbindungen zwischen den Reliefs und dem Fenster bescheinigt. Siehe hierzu: QUEDNAU 1979, S. 103ff, insb. Anm. 516. Abbé Bonneau, der den Zustand der Glasfenster vor der Restaurierung von 1929 beschreibt, ist überzeugt, dass das Josephsfenster als Boustrophedon angelegt war. Auch wenn ihm bei der Beschreibung der einzelnen Szenen offensichtliche Fehler unterlaufen sind, so deutet er jedoch das heutige Bildfeld 3b (bei Bonneau ist es Feld Nummer 8) bereits als die Inhaftierung des Joseph und nicht als die Inhaftierung des Mundschenks. Siehe BONNEAU 1885, S. 324. Die Aufzeichnungen Bonneaus zeigen darüber hinaus auch, dass vor der letzten großen Restaurierung am Anfang des 20. Jahrhunderts völlige Unordnung innerhalb des Bildprogramms des Josephsfensters herrschte. Viele Scheiben waren ohne Zweifel nicht an ihrem richtigen Platz.

⁷⁶² Gen 39,11f. *„accidit autem ut quadam die intraret Ioseph domum et operis quippiam absque arbitris faceret; et illa adprehensa lacinia vestimenti eius diceret dormi mecum qui relicto in manu illius pallio fugit et egressus est foras“* Vulgata Gen. 39,11f.

⁷⁶³ Vgl. zu diesen Ausführungen Gen 39;40,1–4.

werden. Es beinhaltet die Verurteilung und Einkerkung des Joseph sowie die von ihm geleisteten Traumdeutungen für die Würdenträger des Pharaos, die gemeinsam mit Joseph inhaftiert sind. Der Wechsel in der Leserichtung, die sich im fünften Register erneut umkehrt, ist stilistisch als «Boustrophedon» bekannt. Im fünften Register steht der Traum des Pharaos von den sieben fetten und den sieben mageren Kühen im Zentrum, welcher im Register darüber, ebenfalls in der zentralen Szene, von Joseph ausgelegt wird. Links davon finden sich vier Personen, die der Szene beiwohnen. Im *Corpus Vitraerum* wird die Frage aufgeworfen, ob es sich dabei um einige von Josephs Brüdern handeln könnte, die als Bittsteller nach Ägypten kommen.⁷⁶⁴ Meiner Überzeugung nach ist dies nicht der Fall, denn die Figuren sind mit langen Gewändern dargestellt, während Josephs Brüder in den unteren Registern immer kurze Tuniken tragen. Zudem ist der Teil der Geschichte, in dem Joseph seine Familie wiedertrifft und zunächst von dieser nicht erkannt wird, nicht in dem Fenster dargestellt. Denn die Schilderung endet mit der Ernennung Josephs zum Statthalter von Ägypten, welche mit der Szene der Traumauslegung (6b) zusammengefasst ist. Joseph erhält vom Pharaos einen Stab, ähnlich einem Feldherrenstab, der die ihm verliehenen Befugnisse für den Betrachter der Glasmalerei deutlich machen soll. Im obersten Register des Fensters ist Joseph dann als oberster Verwalter Ägyptens zu sehen, er fährt in einem Wagen, der als Triumphwagen gedeutet werden kann. Leider sind die betreffenden Scheiben stark verschmutzt oder korrodiert, so dass sich die Bilddetails nicht genau erkennen lassen. Bonzon jedenfalls äußert Zweifel an der gängigen Deutung des Medaillons, ohne jedoch einen neuen Vorschlag unterbreiten zu können.⁷⁶⁵ Denkbar erscheint mir an der betreffenden Position eine Illustration der Getreideverteilungen, die Joseph während der Hungersnot in Ägypten durchführen ließ.⁷⁶⁶ Die Darstellung eines eher bäuerlich wirkenden Wagens mit massigen Zugtieren – Bonzon sieht hier sogar Ochsen anstelle von Pferden⁷⁶⁷ – unterstützt die These. Auf diese Weise würde sich der symbolische Gehalt Josephs als Idealbild eines fürsorglichen Herrn, Typus für den kommenden Christus und Vorbild für die Bischöfe, verstärken.

Aus der großen Zahl an erhaltenen Bildmedaillons des Josephsfensters lässt sich recht gut ableiten, welche Szenen in den zerstörten zwei Registern zu sehen gewesen sein müssen. Um die biblische Erzählung des Konflikts zwischen Joseph und seinen Brüdern verständlich zu machen, sind einige Ereignisse der Vorgeschichte notwendig. So gab es vermutlich eine Malerei, die Joseph und seinen Vater Jakob zeigte, wie dieser ihm das kostbare Gewand schenkte. Zudem wäre eine Darstellung von Josephs Träumen denkbar, die den Neid und die Eifersucht der Brüder auf ihn lenkten. Dies würde auch dem chronologischen Verlauf des Bibeltextes entsprechen. Ein Vergleich mit dem Josephsfenster in Notre-Dame de Chartres (Fenster 41) untermauert diese Hypothese zumindest zum Teil. Zwar gibt es dort keine Darstellung der Schenkung des Gewandes, die möglicherweise als unwichtig erachtet wurde, aber die Bildfolge beginnt mit den Träumen des Joseph, die seine Stellung zu den elf Brüdern betreffen. Es folgt die Entsendung Josephs

⁷⁶⁴ Siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 118.

⁷⁶⁵ Zur gängigen Interpretation des Bildes siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 118. Auf dabei unbeachtet gebliebene Probleme verweist BONZON 2002, S. 50.

⁷⁶⁶ Nach dieser Interpretation wird Joseph in dem Medaillon, abweichend von der Passage in Gen 39,53–57, als direkter Akteur gezeigt, der die Verteilung nicht nur anordnet, sondern auch durchführt.

⁷⁶⁷ Vgl. BONZON 2002, S. 50. Die Klärung dieses Sachverhaltes könnte vielleicht durch einen Ausbau und die Restaurierung der Glasscheiben erbracht werden.

zu den viehhütenden Brüdern durch seinen Vater Jacob. Diese Handlung kann typologisch als Sendung Jesu Christi zu den Menschen verstanden werden und war deshalb für die Bilderzählung bedeutsam. Eine sichere Bestimmung der sechs fehlenden Scheiben des Josephsfensters lässt sich auf Basis der Vergleiche mit den Quellentexten und dem Chartreser Fenster aber nicht vornehmen.⁷⁶⁸

Die Hl. Margareta von Antiochia

Das Fenster der Hl. Margareta⁷⁶⁹ (15) ist ebenfalls recht gut erhalten und es fehlen hier nur die unteren zwei Register. Einige der Medaillons sind allerdings stark restauriert, darunter auch die Bordüre des ersten überlieferten Bildfeldes, auf der linken Seite des dritten Registers.⁷⁷⁰ Es zeigt den Beginn des Martyriums der Heiligen, nämlich ihre Verurteilung durch Olibrius, den Präfekten von Antiochia. Der Römer ist auch in den folgenden Registern immer wieder auf der linken Seite zu finden, als Befehlsgeber und zugleich Zeuge der verschiedenen Foltern, welche die Heilige erdulden muss. Das langandauernde Martyrium wurde jeweils in dem mittleren Medaillon der Register ins Bild gesetzt. Einige dieser Martern überstand die Heilige durch die Anrufung Gottes unbeschadet und legte damit Zeugnis für die Macht Gottes ab, steigerte aber zugleich den Hass des Präfekten. Auf der rechten Seite erkennt man zumeist Personengruppen, die Zeugen des Geschehens werden und sich aufgrund der Wunder, die sie miterleben, zum christlichen Glauben bekehren. In der Lebensgeschichte der Hl. Margareta heißt es dazu, dass diese Neubekehrten, fünftausend an der Zahl, ebenfalls zu Märtyrern wurden, da Olibrius ein Massaker unter ihnen anrichten ließ. Dieses Verbrechen ist in den Bildern 5b und 5c zu sehen.⁷⁷¹ Schließlich folgt der Tod der Heiligen durch Enthauptung (6b) und die Aufnahme ihrer Seele in den Himmel, verbildlicht im obersten Medaillon als kleine menschliche Figur, die von zwei Engeln emporgetragen wird. Den Folterungen vorangestellt ist eine Episode aus dem Martyrium der Hl. Margareta, die sie zu einem Vorbild in christlicher Lebensführung werden ließ und damit erklären könnte, warum der aus dem Orient stammenden Heiligen in Auxerre ein eigenes Fenster gewidmet wurde.

Olibrius, der sich zunächst von der Schönheit der jungen Frau angezogen fühlte und sie begehrte, ließ Margareta ins Gefängnis werfen, nachdem sie ihm gestanden hatte, Christin zu sein und den heidnischen Götterkult zu verweigern. Dort im Kerker „[...] bat sie den Herrn, daß er ihr den Feind sichtbarlich zeige, der wider sie streite. Und siehe, es erschien ein ungeheurer Drache; als der sich auf sie stürzte und sie wollte verschlingen, machte sie das Kreuzeszeichen, und er verschwand.“⁷⁷² Im Bildfeld 2c ist dieser Drache als

⁷⁶⁸ Auf der Grundlage seiner Analyse schlägt BONZON 2002, S. 48 folgende Szenen für die zerstörten Register vor: Der Traum des Joseph mit den Garben und den Sternen; Der Bericht des Traums mit den Sternen an Jakob; Jakob sendet Joseph zu seinen Brüdern; Der Mann oder Engel von Sichem (Gen 37,14–17).

⁷⁶⁹ Die Vita der Heiligen findet sich in der *Legenda Aurea* und wird von Jacobus de Voragine auf einen gewissen Theotimus zurückgeführt. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 603ff.

⁷⁷⁰ Welche Teile der einzelnen Bildfelder ergänzt oder erneuert wurden, deutet RAGUIN 1982, S. 151f an.

⁷⁷¹ Virginia RAGUIN 1974 B, S. 126f hat darauf hingewiesen, dass einige Veränderungen an dem zentralen Medaillon dieses Registers vorgenommen wurden. Der ursprüngliche Zustand kann dem Druck in CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. III entnommen werden.

⁷⁷² DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 605.

eine monströse rote Gestalt, mit geöffnetem Rachen dargestellt. Vor ihm steht die Jungfrau, die die rechte Hand zum Kreuzzeichen erhoben hat. Beide Figuren sind von einem zinnenbewährten Mauerring umschlossen, der die Gefangenschaft der Heiligen und den Ort des Geschehens deutlich machen soll. Unmittelbar nach diesem Ereignis widerstand Margareta weiteren Versuchungen durch den Teufel, den sie schließlich zu Boden warf und mit dem Fuß niederdrückte, wie es in der Mitte des zweiten Registers zu sehen ist (2b). Den Moment der Überlegenheit über den Feind nutzte die Jungfrau, um den Teufel zu verhören und stellte ihm dabei eine der Fragen, die zu den Grundproblematiken des christlichen Weltverständnisses gehören:

„Sie zwang ihn auch, daß er ihr sagte, warum er die Christen so mannigfach versuche. Er antwortete, daß er einen natürlichen Haß habe wider alle tugendhaften Menschen, und ob er gleich oft von ihnen werde besiegt, so suche er sie doch zu verführen ohn Unterlaß, denn er neide den Menschen die Seligkeit, die er selber habe verloren; also wolle er sie den anderen rauben, da er sie selbst nimmer möge wiedergewinnen.“⁷⁷³

Auch wenn das Verhör des Teufels selbstredend nicht in den Malereien des Fensters umgesetzt werden konnte, so bin ich doch der Überzeugung, dass viele Gläubige im Mittelalter diese Geschichte aus Erzählungen kannten und sich beim Betrachten der Glasmalereien daran erinnerten. Denn in den Antworten des Teufels wird eine der Grundfragen der Menschen behandelt: die Ungewissheit, warum das Böse in der Welt beharrlich gegen sie zu wirken scheint. Der kundige Theologe Jacobus de Voragine verweist in seiner *Legenda Aurea* als Antwort auf die Abkehr Luzifers von Gott und seinen Sturz aus dem Himmel, welcher sich in der Apokalypse des Johannes und verschiedenen apokryphen Texten wiederfindet.⁷⁷⁴ Für die Gläubigen jedoch sollte der unerschrockene Widerstand der Hl. Margareta gegen das Böse, wie er in dem Legendenfenster gezeigt wird, als Vorbild dienen und sie im Glauben stärken.

Mit Blick auf die dargestellten Szenen aus dem Martyrium der Hl. Margareta könnten die zerstörten zwei Register Begebenheiten vor ihrer Inhaftierung beinhalten haben. Zu denken wäre dabei vor allem an ihr unerschrockenes Auftreten vor dem Präfekten Olibrius und die Dispute, bei welcher sie für den christlichen Glauben stritt. Da die Legenden, die sich mit dieser Heiligen beschäftigen nicht sehr umfangreich sind, bleibt für die Belegung der sechs fraglichen Bildfelder nicht viel Spielraum. Auch der Vergleich mit Chartres gibt keine neuen Hinweise in dieser Frage, denn dort erscheint die Geschichte der Hl. Margareta nur in vier Medaillons – vielleicht zu Ehren der Stifterin gleichen Namens – in einem Fenster, das sonst dem Leben und Sterben der Hl. Katherina gewidmet ist (Fenster 16).⁷⁷⁵ Wie in Chartres, könnten auch in Auxerre die Stifter der Malereien, entweder als Kooperationen oder Einzelpersonen, im untersten Register repräsentiert gewesen sein. Bei fast allen Glasmalereien sollte diese Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, selbst wenn in einigen Fällen nicht viel dafür zu sprechen scheint.

⁷⁷³ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 606.

⁷⁷⁴ Siehe hierzu die Passage in der Offenbarung des Johannes: Offb 12,7–9.

⁷⁷⁵ Vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 208. Dass die zwei heiligen Frauen zusammen in einem Fenster erscheinen, mag auch damit zusammenhängen, dass beide aus dem Nahen Osten stammten und von den Kreuzfahrern stärker in den Gedankenkreis des Okzidents hineingetragen wurden. Der Hl. Katherina ist im Bilderzyklus des Chorumgangs von Auxerre ebenfalls ein Fenster gewidmet (26), welches etwas jünger ist als die Glasmalerei in Chartres.

Neben den vollständig verlorenen Bildern der unteren Register sind zwei Paneele des fünften und sechsten Registers so stark restauriert und überarbeitet, dass ihr ursprünglicher Inhalt nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann. Wie bereits Abbé Bonneau bemerkte, gehört das heutige Bildfeld 5a, welches eine Kirche zeigt, nicht zum mittelalterlichen Bestand des Fensters und stammt vermutlich aus dem 16. Jahrhundert.⁷⁷⁶ Abbé Fourrey hingegen sah darin ein Medaillon aus einem anderen, nicht näher bestimmbareren Legendenfenster. Der Mosaikgrund des Feldes sei neu geschaffen worden, so seine Annahme, um ihn dem neuen Versatzort anzupassen.⁷⁷⁷ Raguin nimmt auf diese beiden Thesen keinen direkten Bezug, gibt aber an, dass die fragliche Scheibe nur noch wenige alte Reste enthält.⁷⁷⁸ Diese Auffassung wird durch einen Stich des Glasfensters aus dem 19. Jahrhundert, angefertigt von Arthur Martin, gestützt. An der Position 5a stellte der Künstler ein leeres Medaillon dar, bei dem darüber liegenden Bildfeld wurde die Figur nur unsicher angedeutet.⁷⁷⁹ Zudem weist die Bordüre des Fensters an einigen Übergängen zwischen den Registern Unstimmigkeiten auf, die als geringfügige Fehler beim Versatz der Scheiben oder einer Neuverbleiung gedeutet werden können. Die Richtigkeit der heutigen Ordnung der Medaillons wird durch all diese ungeklärten Details aber nicht grundlegend in Frage gestellt.

Der Apostel Andreas

Die benachbarte Glasmalerei (Fenster 13) zeigt wichtige Stationen aus dem Leben des Apostels Andreas.⁷⁸⁰ Der Bibel folgend war er der Bruder des Simon Petrus und gehört wie dieser zu den besonders bedeutsamen und intensiv verehrten Aposteln. Große Teile des ihm gewidmeten Fensters sind im Original erhalten, wie bei den vorangegangenen Glasmalereien fehlen allerdings die unteren beiden Register.⁷⁸¹ Das erste vorhandene Paneel, auf der linken Seite des ehemals dritten Registers, stellt vermutlich den Greis Nikolaus im Gespräch mit dem Heiligen dar, was auf die Geschichte des alten Mannes verweist, der sein von Wollust geprägtes, sündiges Leben bereute und durch Fasten sowie die Fürbitte des Hl. Andreas die Vergebung seiner

⁷⁷⁶ Siehe BONNEAU 1885, S. 325. In seiner Beschreibung geht Bonneau zudem davon aus, dass das Margaretenfenster als Boustrophedon zu lesen war und macht gute Vorschläge für die Neuordnung der Bildfelder, die zu seiner Zeit offensichtlich nicht an dem für sie bestimmten Platz waren. Die wechselnde Leserichtung macht aber nur bei den unteren Registern Sinn, denn im Prinzip sind ab dem fünften alle Register gleich strukturiert und können jeweils vom Zentrum aus gelesen werden.

⁷⁷⁷ Vgl. FOURREY 1930, S. 25 u. 88.

⁷⁷⁸ Siehe RAGUIN 1974 B, S. 126 und RAGUIN 1982, S. 151f.

⁷⁷⁹ Siehe CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. III. Zudem erkennt man in der Grafik sehr gut die Unstimmigkeiten bei der Anordnung der Medaillons, auf welche Abbé Bonneau zehn Jahre später hinwies und die Anfang des letzten Jahrhunderts korrigiert wurden.

⁷⁸⁰ Die Lebensgeschichte des Hl. Andreas, die in der Regel erst ab seiner Berufung zur Nachfolge Jesu geschildert wird, speist sich aus verschiedenen Quellen. Neben den Berichten in den vier Evangelien, in welchen er recht häufig genannt wird, gibt es eine reiche hagiographische Schrifttradition. Auch in der *Legenda Aurea* ist ihm ein größeres Kapitel eingeräumt worden. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 18ff. Dagegen fehlen in der Apostelgeschichte jegliche Schilderungen zu seiner Vita nach dem Pfingstereignis (Apg 1,13; 2).

⁷⁸¹ Zum Erhaltungszustand des Andreasfensters finden sich bei RAGUIN 1982, S. 131f einige Hinweise. Demnach sind vor allem die Medaillons 4c und 7b stark restauriert, das letztgenannte mit dem Martyrium des Heiligen stammt in weiten Teilen aus dem 19. Jahrhundert.

Sünden erlangte.⁷⁸² Die anderen Bildfelder zeigen einige der Wunder, die der Heilige nach der Himmelfahrt Christi, als die Apostel auf Missionsreisen auszogen, in verschiedenen Städten Kleinasiens gewirkt haben soll. Darunter finden sich die Austreibung von Dämonen in Nicäa und die Auferweckung einiger Menschen (3b), die von Dämonen getötet wurden. Die Darstellung einer Totenerweckung – ein gerade im christlichen Glauben sehr bedeutungsvolles Wunder – unterstreicht den Stellenwert des Hl. Andreas als einen Heiligen ersten Ranges. Die Fähigkeit, vermittelt seiner Fürbitte sogar den Tod zu überwinden, lässt Andreas in den Augen der mittelalterlichen Menschen als eine sehr gläubige, von Gott besonders begnadete Person erscheinen. Aus diesem Grund nehmen Auferweckungswunder in den Viten der großen Heiligen der Christenheit zentrale Stellungen ein. Für die Menschen des Mittelalters waren diese Heiligen vorbildlich für die eigene Lebensführung, zeigten sie doch, was der Mensch im tiefen Vertrauen auf Gott vollbringen kann.

Die Geschichte des Hl. Andreas endet mit seinem Martyrium, welches in den oberen drei Registern vor den Betrachtern entfaltet wird. Der erste Versuch, den Apostel gefangen zu nehmen, schlug fehl, denn die Soldaten im Auftrag des römischen Landpflegers Egeas, ließen sich von Andreas zum christlichen Glauben bekehren, knieten vor ihm nieder und bekannten sich zu Gott (5b). Erst in einem zweiten Anlauf glückte die Festsetzung des Apostels und der Landpfleger verurteilte den Heiligen (6a), ließ ihn inhaftieren und geißeln (6b und c), wie es im sechsten Register zu sehen ist. Der Tod des Märtyrers, an dem nach ihm benannten x-förmigen Kreuz, ist schließlich im obersten Bildfeld des Fensters dargestellt.⁷⁸³ Dieses Paneel wurde im 19. Jahrhundert stark restauriert, die Figur des Andreas scheint aber zumindest in Teilen noch im Original erhalten zu sein.⁷⁸⁴

Innerhalb des Bilderzyklus bleiben jedoch einige Medaillons unklar und eine Interpretation ist nicht immer leicht. Zum einen findet sich an der Position 2c eine Scheibe mit einem gelben und einem roten Dämon, die zwei Menschen in einem Becken ertränken. Die Folgeszene im nächsten Register zeigt ein ähnliches Becken, in dem zwei Personen von dem Hl. Andreas getauft werden. Nach Abbé Fourrey geht die Darstellung der beiden Ereignisse vermutlich auf die apokryphe Schrift des pseudo Abdias zurück.⁷⁸⁵ Zum anderen ist es heute kaum noch möglich, den Sinn des Bildfeldes 4c zu verstehen. Hier sind drei Männer dargestellt, von denen der eine seiner Kleidung nach Egeas sein könnte. Er gestikuliert mit beiden Armen und wirkt sehr beherrschend, die anderen Figuren werden zum Teil von ihm verdeckt. Allerdings sind die Männer nach rechts, zur Bordüre des Fensters hin orientiert und partizipieren nicht an den Geschehnissen im Zentrum des Registers. Aus diesem Grund möchte Fourrey das Bild auf der linken Seite

⁷⁸² Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 21.

⁷⁸³ Interessanter Weise wird in der *Legenda Aurea* nichts über eine besondere Form des Kreuzes ausgesagt. In Chartres ist dementsprechend auch ein normales, lateinisches Kreuz gezeigt, allerdings nicht aufrecht stehend, sondern liegend. Siehe DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 294 und Bd. II, Planche XCI, der allerdings annimmt, das Kreuz stehe auf dem Querbalken. Die Anordnung der anderen Figuren in dem Bildfeld spricht jedoch eher dafür, dass das Kreuz auf dem Boden liegt.

⁷⁸⁴ Vgl. FOURREY 1930, S. 29 und die Anmerkungen bei RAGUIN 1982, S. 132.

⁷⁸⁵ Zu dem entsprechenden Quellenhinweis siehe FOURREY 1930, S. 24. Anscheinend waren die Glasscheiben Anfang des letzten Jahrhunderts noch in einem besseren Zustand als heute, denn Fourrey kann die beiden Personen als Mann und Frau unterscheiden und gibt Einzelheiten zur Gestaltung der Gesichter an. Heute sind die betreffenden Gläser nur noch schlecht lesbar.

des Fensters einordnen, was allerdings der Form des Medaillons widerspricht. Eine mögliche Lösung dieses Problems bestünde darin, in dieser Szene Egeas zu sehen, wie er seine Untergebenen anweist, den Heiligen zu verhaften. Die Festnahme ist dann der Leserichtung folgend im nächsten Bild, aber ein Register höher zu sehen (Position 5a). Dies würde bedeuten, dass die Medaillons über den Zeilensprung hinaus miteinander in Beziehung gesetzt wurden, was in dieser Form für Glasfenster des 13. Jahrhunderts ungewöhnlich wäre, jedoch durchaus denkbar ist. Die Schwierigkeiten, die das Bildfeld 4c bei der Interpretation mit sich bringt, könnten auch schlicht auf Restaurierungsfehler zurückzuführen sein, denn die betreffende Scheibe wurde nach Virginia Raguins Erkenntnissen stark überarbeitet.⁷⁸⁶

Die Bildinhalte der unteren zwei verloren gegangenen Register lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Zu viele verschiedene Erzählungen von weiteren Wundern, die der Heilige gewirkt haben soll oder biblische Ereignisse, kämen für die sechs Medaillons in Frage. Ein Vergleich mit dem Andreasfenster in Chartres (2) führt leider nicht zu konkreten Antworten.⁷⁸⁷ Man kann dennoch einige Verbindungen zwischen den beiden Arbeiten in Auxerre und in Chartres erkennen, denn die Fenster weisen sowohl formale als auch ornamentale Gemeinsamkeiten auf. In beide Öffnungen ist ein einfaches Armierungsnetz aus rechtwinkligen Windeisen eingelassen, welches eine Aufteilung von drei Bildfeldern pro Register vorgibt.⁷⁸⁸ Das Chartreiser Fenster umfasst dabei zwölf Register, ist also deutlich höher als die Öffnung in Saint-Étienne.⁷⁸⁹ Auch der Mosaikgrund, bestehend aus horizontal und vertikal verlaufendem, rotem Stabwerk mit blauer Füllung, ist an beiden Orten fast identisch.⁷⁹⁰ Bei der Auswahl der Szenen wurden allerdings deutlich andere Schwerpunkte gesetzt, weshalb das Fenster in Chartres keine Rückschlüsse auf die ursprüngliche Bildfolge in Auxerre zulässt. Zudem sind in Chartres die untersten fünf Register nicht mehr mittelalterlich, sondern stammen aus dem Jahre 1872, angefertigt von dem Glasmaler Coffetier.⁷⁹¹ Ikonographisch stehen die Gläser anderer burgundischer Kirchen der Arbeit in Saint-Étienne näher, vor allem die der Kathedrale von Troyes und der Pfarrkirche Notre-Dame in Dijon.⁷⁹² In Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Troyes existieren sogar zwei Glasmalereien, die dem Hl. Andreas gewidmet sind. Zum einen gibt es dort ein Fenster mit den Wundern des Apostels (9), zum anderen eines, das sich ausschließlich mit dem Martyrium des Heiligen beschäftigt (11). Beide Fenster zeigen eine Reihe von Szenen, deren Inhalte auch in den Glasmalereien in

⁷⁸⁶ Siehe dazu RAGUIN 1982, S. 132.

⁷⁸⁷ Zum Andreasfenster in Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 27 sowie DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 290ff und Bd. II, Planches LXXXIX–XCI.

⁷⁸⁸ Die Ähnlichkeiten im formalen Aufbau und der Ornamentik der Fenster scheinen RAGUIN 1982, S. 133 entgangen zu sein, denn sie schreibt: „*The windows of Saint Andrew at Chartres [...] and at Tours [...] have no particular relationship to the Burgundian programs.*“ Auf den Stil der Glasmalereien bezogen ist ihr allerdings Recht zu geben.

⁷⁸⁹ Laut den Angaben des CVMA FR. RES. II 1981, S. 27 ist das Fenster 2 in Chartres 8,68 Meter hoch, das in Auxerre wies nach eigenen Messungen ursprünglich eine Höhe von ca. 6,30 Metern auf.

⁷⁹⁰ Zudem werden bei beiden Glasfenstern die Bildmedaillons vertikal durch kleine Vierpässe miteinander verbunden, die in Chartres jedoch in deutlich größerer Zahl auftreten. In Auxerre sind nur halbierte Pässe auf den Außenbahnen des Fensters zu sehen, in Chartres erscheinen sie an jedem Kreuzungspunkt der Windeisen. Die gestalterischen Gemeinsamkeiten zeigen zumindest, dass bestimmte dekorative Formen längere Zeit in der Kunst der Glasmalerei fortlebten, denn zwischen den Entstehungszeiträumen der beiden Andreasfenster in Chartres und Auxerre liegen etwa dreißig Jahre.

⁷⁹¹ Vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 90.

⁷⁹² Vgl. dazu die Ausführungen von RAGUIN 1982, S. 131ff.

Auxerre gefunden werden können, insbesondere die Ereignisse in der Stadt Nicäa. Noch mehr inhaltliche Parallelen weisen die Gläser in Dijon auf. Dort verteilen sich die Medaillons mit der Lebensgeschichte des Apostels Andreas über drei Lanzettfenster.⁷⁹³ Allerdings tragen auch die Fenster in Troyes und Dijon nicht dazu bei, die verloren gegangenen Bildfelder in Auxerre näher bestimmen zu können. Alles, was dort in den erhaltenen Gläsern zu sehen ist, spielt sich zeitgleich mit den in Auxerre illustrierten Ereignissen ab. Einzig die Berufung des Hl. Andreas, das erste Bild in dem Glasfenster mit seinen Wundern in Troyes, würde in ähnlicher Form auch für Saint-Étienne in Auxerre in Frage kommen.⁷⁹⁴ Weitere biblische Episoden, die dem späteren Wirken des Apostels vorausgehen, könnten sich unter den zerstörten Glasgemälden befunden haben.

Der israelitische Richter Simson

Die im Chorumgang folgende Glasmalerei 11 gehört wieder zu der großen Gruppe der alttestamentarischen Bibelfenster und beschäftigt sich mit der Legende des israelitischen Helden Simson. Dieser war unbezwingbar stark, solange sein Haupthaar nicht geschoren wurde und er nutzte seine Kraft im Krieg gegen die Philister, die zu seiner Zeit in Israel herrschten.⁷⁹⁵ Leider ist das Fenster nur in Teilen gut erhalten, denn die unteren drei Register sind verloren und die obersten Beiden wurden nach den Verheerungen des 16. Jahrhunderts verkleinert wieder eingesetzt.⁷⁹⁶ Die einzelnen Register dieses Fenster müssen von links nach rechts gelesen werden, wobei das Vierte eine Ausnahme bildet und gegenläufig betrachtet werden soll.⁷⁹⁷

Im Fenster beginnt die Erzählung heute mit einer der Listen Simsons, mit welchen er sich an den Philistern rächte, die das Land der Israeliten besetzt hielten. Er band Fackeln an die Schwänze von Füchsen, ließ diese über die Ländereien der Philister laufen und setzte so Felder, Weinberge und Olivenhaine in Brand (1b). Es folgt eine Szene, in der Simson mit Hilfe seiner übermenschlichen Kraft die Tore der Stadt Gaza aus den Angeln hebt und hinauf auf den Berg Hebron trägt. Diese Darstellung ist in der mittelalterlichen Bilderwelt recht oft zu finden, zum Teil im Zusammenhang mit der entsprechenden biblischen Erzählung, häufiger aber noch als einzelnes Bild mit typologischer Funktion. In der mittelalterlichen Theologie wurde es als Typus für die

⁷⁹³ Inhaltsangaben zu jedem einzelnen Medaillon der Andreasfenster in Troyes und Dijon macht RAGUIN 1982, S. 132f. Siehe dazu auch die Auflistungen in CVMA FR. RES. III 1986, S. 36f zu Dijon (Fenster 15, 17 u. 19) und CVMA FR. RES. IV 1992, S. 221 für die Kathedrale von Troyes (Fenster 9 u. 11).

⁷⁹⁴ Das heute in Troyes befindliche Bildfeld stammt aus dem 19. Jahrhundert. Es darf aber angenommen werden, dass das zuvor dort vorhandene mittelalterliche Medaillon die gleiche Darstellung zeigte. Zu den beiden Fenstern des Hl. Andreas findet sich eine ausführliche Analyse, die sich mit der stilistischen und zeitlichen Verortung der Glasmalereien beschäftigt, in CVMA FR. II 2006, 182ff, 337ff u. 349ff.

⁷⁹⁵ Zu der alttestamentarischen Figur des Simson, einem der Richter der Israeliten, siehe Ri 13–16.

⁷⁹⁶ Erstaunlicherweise bemerkt RAGUIN 1982, S. 166f nichts zu diesen nachträglichen Modifikationen an der Struktur der Armierungen und nimmt sie auch nicht in ihre Skizze des Fensters auf. Auch der entsprechende Band der Recensement des CVMA erwähnt die Eingriffe nicht. Siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 115f.

⁷⁹⁷ Ich kann nicht den Eindruck teilen, dass das vollständige Simsonfenster ursprünglich als Boustrophedon zu lesen war. Siehe die Anm. 19 bei FOURREY 1930, S. 31. Diese Frage lässt sich natürlich nach dem Verlust von drei ganzen Registern nicht mehr mit Gewissheit beantworten, der heutige Zustand spricht aber nur für einen einmaligen Wechsel in der Leserichtung, im besagten vierten, ehemals siebenten Register. Vermutlich haben die mittelalterlichen Glasmaler diesen formalen Dingen weniger Bedeutung beigemessen, als die heutige Forschung und die Formalia zu Gunsten der Bildaussagen flexibel gehandhabt.

Kreuztragung Christi verstanden. Zudem rettete Simson durch das Aufbrechen der Tore sein Leben, so wie auch Christus nach seinem Kreuzestod durch das Niederreißen der Tore der Hölle den Menschen das ewige Leben brachte.⁷⁹⁸ Im Fenster in Auxerre schließt sich im zweiten Register das Quellwunder an, bei welchem vor dem betenden Simson aus dem Backenknochen eines Esels – mit dem er zuvor viele Feinde erschlagen hatte – frisches Wasser sprudelte (2a). Rechts daneben, im Medaillons 2b, kniet der israelitische Held nieder, um an der von Gott geschenkten Quelle seinen Durst zu stillen. Die sich anschließende Szene 2c führt vor Augen, wie Simson die Stadt Gaza durch das offene Tor betritt, eine Darstellung, die an dieser Stelle der Bildfolge inhaltlich nicht schlüssig erklärt werden kann. Auf den ersten Blick scheinen die Medaillons exakt der biblischen Erzählung zu folgen, doch zeigt eine genauere Betrachtung der Bildfelder, dass sich die Glasmaler in Auxerre nicht sklavisch an dieser Quelle orientierten. Dem Text der Bibel folgend, betrat der Held die Stadt, nachdem er auf einem Hügel die Soldaten der Philister mit dem Knochen erschlagen und sich an der wundersamen Quelle erfrischt hatte. Danach blieb er in Gaza bei einer Prostituierten. Die Einwohner Gazas wollten diese Gelegenheit nutzen und versperrten das Tor der Stadt, um ihn an der Flucht zu hindern und Simson im Morgengrauen zu töten. Um Mitternacht aber stand Simson auf, hob die Tore der Stadt zusammen mit den Türpfosten auf seine Schultern und trug sie auf den Berg. Auch wenn der Text verkürzt in den Bildfeldern des Fensters erscheint und der Kampf mit den Philistern nicht dargestellt ist, wäre es schlüssiger, wenn die Medaillons 1c und 2c vertauscht wären. So würde Simson nach dem Brandanschlag auf die Ländereien der Philister in die Stadt gehen, wo sich dann – abweichend von der Bibel – das Quellwunder ereignete. Die beiden Bilder zum Quellwunder weisen auch tatsächlich Arkadenbogen im Hintergrund auf, die suggerieren, dass sich die Handlung im Innern eines Gebäudes oder eben einer Stadt abspielt. Auf diese Scheiben würde dann die Szene folgen, in welcher Simson aus Gaza flieht, wobei er die Tore aufbricht und davonträgt. Es spricht also einiges dafür, dass in der mittelalterlichen Ordnung des Fensters die Bilder 1c und 2c den jeweils anderen Platz einnahmen.

Auf den Triumph des Helden folgte sein Fall. Simsons Geliebte Delila, die von den Philistern gekauft worden war, schnitt ihm im Schlaf die Haare ab (3a), weshalb die Feinde den seiner wundersamen Kraft beraubten Israeliten überwältigen und blenden konnten (3b). Zur Strafe für seine Taten musste der nun blinde Simson den Philistern dienen. Doch als seine Haare wieder wuchsen und seine Kraft zurückkehrte, rächte er sich, indem er die Säulen im Palast des Philisterkönigs einriss und so die dort versammelten Menschen mit sich unter den Trümmern begrub, „[...] so daß es mehr Tote waren, die er durch seinen Tod tötete, als die er zu seinen Lebzeiten getötet hatte.“⁷⁹⁹

Bemerkenswert ist, wie das Wachsen der Haare und das Vergehen der Zeit in den Glasmalereien verdeutlicht wird. Im vierten, ehemals siebten Register des Fensters finden

⁷⁹⁸ Entsprechend ist diese Szene in dem typologischen Passionsfenster in Chartres (37) zu lesen, wo sie sich unmittelbar neben der Grablegung Christi befindet. Siehe die gute Abbildung und Analyse des Fensters in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 56ff, 140ff, 150ff u. 352f und die kurze Beschreibung in CVMA FR. RES. II 1981, S. 33. Abbé Yves Delaporte und Étienne Houvet beziehen in DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 389f und Bd. III, Planche CLIV das Aufbrechen der Tore auf die Öffnung des Grabes durch Christus bei seiner Auferstehung und sehen in der Bergbesteigung Simsons ein Symbol für die Himmelfahrt Christi. Dies ist sicher ebenfalls eine mögliche Lesart im Sinne der mittelalterlichen Typologie.

⁷⁹⁹ Ri 16,30.

sich rechts und in der Mitte jeweils Darstellungen des blinden Simson, wie er von einem Kind geführt wird. Bei der rechten Szene (4c), in der die Haare des Helden noch sehr kurz sind, läuft das Paar in Richtung Bildrand, weg von den folgenden Ereignissen. Bei dem mittleren Bildfeld 4b jedoch sind die Haare Simsons schon deutlich länger und die Gruppe bewegt sich nach links, zum Palast der Philister hin, so dass eine unmittelbare Überleitung zum Heldentod des Protagonisten entsteht. Die obersten beiden Register zeigen den zerstörten Palast und die Aufbahrung von Simsons Leichnam durch die Israeliten, bekrönt von der Figur eines Engels. Leider sind diese beiden Register bei den Wiederherstellungsmaßnahmen im 16. Jahrhundert deutlich verändert worden. Die Windeisen wurden ein Stück nach oben versetzt und die Bildfelder seitlich so beschnitten, dass sie in den Fensterbogen hineinpassten. Um dabei die Bordüre zu erhalten, hat man sie etwas nach innen versetzt und dafür Teile der Medaillons, hauptsächlich vom blauen Bildhintergrund, entfernt. In einigen Bereichen mussten zudem die Figuren in die Bordüre eingearbeitet werden. Dadurch entstanden deutliche Überschneidungen der randständigen Figuren mit der Bordüre, die zudem einen völlig unsymmetrischen Abschluss aufweist. Dass dies nicht dem mittelalterlichen Zustand entspricht, zeigt der Vergleich mit den oberen Partien und der ornamental identischen Bordüre des benachbarten Fensters 13.⁸⁰⁰

Was der mittelalterliche Gläubige, der den Chorungang von Saint-Étienne in Auxerre besuchte, in den unteren drei Registern sehen konnte, lässt sich nur vermuten. Denkbar wäre, dass die von einem Engel Gottes angekündigte Geburt des Simson hier dargestellt war. Daran anschließend könnten seine Hochzeit sowie die Anfänge der Auseinandersetzung mit den Philistern Teil des Bildprogramms gewesen sein. Insbesondere die markante Episode mit dem Löwen, den Simson mit bloßen Händen tötete und aus dessen Kadaver er später Honig erntete, der von dort nistenden Bienen stammte, könnten in den Glasmalereien gezeigt worden sein. Leider waren vergleichbare Werke in der Glaskunst des 13. Jahrhunderts offenbar eher eine Seltenheit. Weder in Chartres, noch in Bourges oder Troyes existiert heute ein Fenster mit der entsprechenden Thematik. Die hier für die verlorenen Bildfelder vorgeschlagenen Szenen finden sich aber alle in dem Fenster K der Sainte-Chapelle, das in den oberen Registern der Simsonserzählung gewidmet ist.⁸⁰¹

Der Hl. Laurentius

Das Legendenfenster des Hl. Laurentius (9) weist ebenfalls einige deutliche Restaurierungsspuren auf, insbesondere im ersten und fünften Register. Die untersten drei Ebenen der mittelalterlichen Verglasung sind zerstört worden,

⁸⁰⁰ Bereits die älteren Beschreibungen des Fensters lassen deutlich werden, dass die Spitze der Lanzette kaum noch mittelalterliches Glas enthält. BONNEAU 1885, S. 327 erwähnt das Medaillon gar nicht, erst bei FOURREY 1930, S. 32 u. 90 taucht es in den Texten auf. Vgl. dazu RAGUIN 1974 B, S. 121.

⁸⁰¹ Es handelt sich dabei um den einzigen größeren Bilderzyklus zur Simsonsgeschichte im Bereich der Glasmalerei, der neben dem Fenster in Auxerre noch existiert. Siehe CVMA FR. I-1 1959, S. 168ff u. pl. 38–40. In der Sainte-Chapelle steht die Erzählung nicht isoliert, sondern inmitten der großartigen und sehr umfangreichen Bildfolgen zum Alten Testament.

so dass die Erzählung heute im früheren vierten Register mit dem Beginn des Martyriums des Hl. Laurentius einsetzt.⁸⁰² Die einzelnen Stationen seines Leidens werden in den folgenden Medaillons nach einem sich stetig wiederholenden Kompositionsschema aneinandergereiht. In jedem Register erkennt man seitlich den Kaiser Decius, entweder auf der linken oder der rechten Fensterbahn, mitunter, wie in Bild 4a, begleitet von seinen Offizieren. In der Mitte wird dem Betrachter jeweils die Figur des heiligen Diakons dargeboten, der die verschiedenen Phasen seines Martyriums, von der Gefangennahme (1b) über die mehrfache Geißelung (2b und 3b) bis hin zu seiner Hinrichtung auf dem Feuerrost (5b), durchleidet. In dem noch freien dritten Bildfeld jeder Ebene kann man zumeist Szenen erkennen, die den Gang der Handlung deutlich machen und die Bilderzählung voranschreiten lassen, so zum Beispiel die Entkleidung des Heiligen im Feld 1c und sein Gang zur Hinrichtung im vierten Register. Abgeschlossen wird die Erzählung durch eine Darstellung des segnenden Christus im obersten Register, der als Halbfigur, versehen mit dem Kreuznimbus, aus einer Wolke herausschaut. Er ist genau über der senkrechten Bildfolge mit der gemarterten Figur des Hl. Laurentius angeordnet, wodurch die göttliche Annahme des Martyriums besonders deutlich zum Ausdruck gebracht wird.⁸⁰³ Inhaltlich bedeutsam ist auch die zentrale Darstellung des vierten Registers (4b), welche ausnahmsweise keine Leidensszene, sondern die missionarische Tätigkeit des für die Christenheit so wichtigen Protomärtyrers zeigt.⁸⁰⁴ Der Hl. Laurentius ist in würdevoller Haltung abgebildet, wie er eine oder mehrere neu zum Christentum bekehrte Personen im Gefängnis tauft. Der Legende des Heiligen folgend, könnte es sich hierbei um den Präfekten Hippolytus handeln oder den blinden Mitgefangenen, welcher mit der Taufe auch sein Augenlicht zurück erhielt. Nimmt man die Chronologie sehr genau, könnte es auch Romanus sein, der hier getauft wird, denn er empfing das Sakrament nachdem der Hl. Laurentius geißelt worden war.⁸⁰⁵ Sollten die bisher geäußerten Annahmen zum hochmittelalterlichen Bildgebrauch zutreffend sein, ist in diesem Fall davon auszugehen, dass hier mehrere Lesarten intendiert sind. Im Kontext der Vita des Heiligen sind die genannten Personen oder eine bestimmte unter ihnen, in dem Bildfeld wiedergegeben. Für den Betrachter der Glasfenster steht die Figur in dem Medaillon aber auch stellvertretend für alle Menschen, die von dem Heiligen oder durch sein Zeugnis bekehrt und getauft wurden.

Entsprechend der großen Bedeutung des Hl. Laurentius für die Verbreitung des christlichen Glaubens ließe sich vermuten, dass in den vernichteten drei Registern weitere Szenen seiner missionarischen Tätigkeiten dargestellt waren oder auch Werke

⁸⁰² Der Hl. Laurentius gehört zu den prominentesten Heiligen der Kirche und wird auf der ganzen Welt verehrt. Entsprechend umfangreich sind die Legenden, die sich mit seinem Leben und den durch ihn bewirkten Wundern befassen. Auch in der *Legenda Aurea* nimmt er einigen Raum ein. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 251, 699ff, 728ff, 737ff u. 756ff.

⁸⁰³ Zudem sind die Rahmungen der mittleren Bildmedaillons senkrecht miteinander verbunden, so dass die inhaltliche Beziehung auch ornamental unterstrichen wird.

⁸⁰⁴ Der Hl. Laurentius wird vor allem in Rom hochverehrt und gilt als einer der Stadtpatrone. Sein Grab befindet sich heute möglicherweise in San Lorenzo fuori le mura, welche zu den sieben Pilgerkirchen Roms gehört. Sein Fest wird jedes Jahr am 10. August mit der Präsentation seiner Schädelreliquie gefeiert.

⁸⁰⁵ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 740f. Das Bildfeld mit dem taufenden Laurentius ist nicht genau identifizierbar. Hier könnte eine Untersuchung aus nächster Nähe, mit Hilfe von Gerüsten oder nach einem Ausbau der Scheibe Aufschluss geben. Zu dem Präfekten Hippolytus, welcher später ebenfalls den Märtyrertod starb, gibt es ein eigenes Kapitel in der *Legenda Aurea*: DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 755ff.

seiner Mildtätigkeit, die den Ruhm des Heiligen mitbegründeten. Laurentius wurde als Jüngling von Papst Sixtus II. mit nach Rom genommen, so überliefert es die Legende, von diesem im Glauben unterwiesen und schließlich zum Diakon ordiniert. Nach der Verhaftung des Papstes durch die heidnisch-römischen Machthaber, gab Sixtus seinem Vertrauten und Erzdiakon den Auftrag, die Schätze der Kirche zu verstecken und sie anschließend den Armen zu geben, damit der Kaiser, der nach ihnen verlangte, sie nicht an sich brächte. Laurentius verkaufte daraufhin die wertvollen Gegenstände und erwarb mit dem Erlös Nahrung und andere notwendige Güter für die Bedürftigen. Dies brachte ihm bei den Menschen seine bis heute anhaltende Popularität ein. Später, nach seiner eigenen Verhaftung durch Decius, präsentierte er diesem all die armen Leute, als er aufgefordert wurde, die Schätze der Kirche dem Kaiser zu übergeben.

„[...] ,Siehe, dies sind die ewigen Schätze, die nimmer gemindert werden, sondern sie wachsen alle Zeit; die sind in den einzelnen ausgestreut und werden doch in allen erfunden, denn wisse, ihre Hände haben den Schatz zu Himmel getragen.“⁸⁰⁶

Zugleich verlangte Laurentius danach, von Papst Sixtus, seinem Mentor, nicht getrennt zu werden und mit ihm zu sterben, als dieser hingerichtet werden sollte. Sixtus aber antwortete ihm: *„Sohn, ich lasse dich nicht: aber dein harret ein größerer Kampf. Denn über drei Tage so sollst du mir nachfolgen, deinem Priester, als ein getreuer Levit. [...]“⁸⁰⁷* Damit war dem Diakon sein langes und qualvolles Martyrium vorhergesagt, welches in dem Fenster von Saint-Étienne zum Hauptgegenstand der Bilderzählung geworden ist.

In den Bischofskirchen von Bourges und Chartres gibt es mehrere Darstellungen des heiligen Erzdiakons, sowohl in Legendenfenstern mit kleinformatigen Bildern als auch in Form von monumentalen Figuren in den oberen Fenstern. Leider sind auch in diesen beiden Kathedralen die Glasmalereien mit der entsprechenden Thematik nur in Teilen erhalten, so dass sich anhand des dortigen Befundes keine Anhaltspunkte für die fehlenden Bildfelder in Auxerre gewinnen lassen.⁸⁰⁸

Von der ornamentalen Gestaltung her steht das Laurentiusfenster in enger Beziehung zu einigen anderen Glasmalereien des Chorumgangs, beispielsweise zu der Josephsgeschichte (17), die den gleichen Mosaikgrund zeigt. Auch eine ganze Reihe weiterer Fenster von Saint-Étienne besitzt das beliebte Hintergrundmotiv aus senkrecht und waagrecht verlaufenden roten Stäben, um deren Schnittpunkte sich blaue Scheiben anordnen. Der restliche Grund ist passend dazu wieder in rotem Glas gehalten. Die beschriebene Mosaikform findet sich – in unterschiedlichen Größen und zum Teil auch

⁸⁰⁶ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 741.

⁸⁰⁷ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 729.

⁸⁰⁸ In Bourges finden sich die Vita und das Martyrium des Hl. Laurentius in Fenster 8, bei welchem aber die unteren sechs Bildfelder leider nicht mehr original sind. Zudem gibt es eine ebenfalls stark restaurierte Figur des Erzdiakons in der rechten Lanzette der Öffnung 101, im inneren Chorumgang, nahe dem Scheitel des Chores. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 170 u. 175. In Notre-Dame in Chartres hat es ebenfalls mehrere Abbildungen dieses bedeutsamen Heiligen in den Glasfenstern gegeben. Bedauerlicherweise existiert das ihm zugehörige Legendenfenster, das sich im 13. Jahrhundert im nördlichen Querhausarm in Öffnung 33 befand, nicht mehr. Im nördlichen Teil des Langchores zeigt die rechte Lanzette des Fensters 25, welches zwischen 1230 und 1250 angefertigt wurde, nur eine einzige Szene die den Hl. Laurentius betrifft, nämlich sein Martyrium auf dem Feuerrost. Zudem gibt es im Obergaden des Langhauses in der rechten Lanzette der Wandöffnung 139 zwei Bilder des Protomartyrers. Im unteren Teil der Glasmalerei ist erneut sein Martyrium dargestellt, darüber erkennt man ihn aufrecht stehend, in würdevoller Haltung, als verkörpert und in der Anschauung Gottes existierenden Heiligen. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 31, 33 u. 42 sowie DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 363 u. 516; Bd. III, Planches CXL, CXLI u. Bd. IV, Planche CCLXXI.

mit diagonal verlaufenden Stäben – in den Fenstern mit Petrus und Paulus, bei der Germanuslegende, in dem Apostelfenster und in dem Martinsfenster. Es handelt sich offenbar um eine weit verbreitete Gestaltungsweise, die bei den Arbeiten ganz unterschiedlicher Ateliers und nicht nur in Auxerre, sondern in sehr vielen Fensterzyklen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auftritt. Zudem weist das Glasfenster des Hl. Laurentius eine sehr schöne und ungewöhnliche Bordüre auf, die sich auch von den anderen Arbeiten aus dem Atelier des *Eustache Masters* abhebt.⁸⁰⁹

Neben den formalen Gemeinsamkeiten einiger Glasmalereien bestehen auch inhaltliche Zusammenhänge zwischen manchen der mit den Fenstern geehrten heiligen Personen. Bei den zwölf Aposteln sind diese Zusammenhänge offensichtlich, im Falle des Hl. Laurentius liegt eine Verbindung mit der Vita des zweiten Protomärtyrers, des Hl. Stephanus nahe. Beide Heilige waren Diakone und werden aufgrund ihrer entschlossenen und selbstaufopfernden Zeugnisse für den Glauben mit besonderen Liturgien geehrt, wie bereits Jacobus de Voragine am Ende der Lebensbeschreibung des Hl. Laurentius deutlich macht.⁸¹⁰ Zudem sind ihre sterblichen Überreste der Überlieferung nach durch eine wundersame Begebenheit, die mit der Auffindung der Gebeine des Stephanus zusammenhängt, in dasselbe Grab in Rom gelangt. Da der Hl. Stephanus der Schutzpatron der Bischofskirche von Auxerre ist,⁸¹¹ wäre es denkbar, dass es auch ein Bildfenster mit der Vita dieses Märtyrers gab. Erhalten haben sich zumindest einige Medaillons der Erzählung, die von der Auffindung der Stephanusreliquien berichtet und sich möglicherweise in Öffnung 28 oder 30 befand. Die dazugehörige Geschichte macht die engen Beziehungen zwischen beiden Protomärtyrern deutlich und soll bei der Besprechung der Stephanuslegende referiert werden. In der Glasmalerei des Mittelalters hat häufig noch Vincentius, der dritte für seinen Glauben getötete Diakon, Eingang in die Bildgeschichten gefunden.⁸¹² In Auxerre tritt er ebenfalls mit einem eigenen Fenster im Verglasungsprogramm auf, sein Martyrium, von dem nur zehn Medaillons erhalten geblieben sind, war vermutlich ursprünglich in Öffnung 32 platziert. Stephanus und Laurentius erscheinen nicht nur im Chorumgang, sondern auch in den Lanzetten des Hochchores, zur Linken und zur Rechten des axialen Fensters.

Die ursprünglichen Inhalte der sich anschließenden Fensteröffnung 7 konnten bisher nicht ergründet werden. Aufgrund der mannigfaltigen Ein- und Ausbauten von unterschiedlichen Glasscheiben in dieser Öffnung sowie eines Mangels an Informationen zu dem ursprünglichen Fensterbestand des Chores, ist die Zuordnung einer Heiligenvita oder Bibelerzählung an dieser Stelle nicht mit hinreichender Glaubwürdigkeit möglich.

⁸⁰⁹ Sie zeigt ein in Auxerre einmaliges Weinrankenmotiv und ist etwas breiter als die Bordüren der anderen Fenster, ausgenommen der des Nikolausfensters.

⁸¹⁰ Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 755.

⁸¹¹ Der Hl. Stephanus ist Patron der Kirche und der Kanoniker, der Hl. Germanus war der wichtigste Patron der Bischöfe von Auxerre. Vgl. dazu WAHLEN [2004] A, S. 19.

⁸¹² Alle drei heiligen Diakone erscheinen beispielsweise in einem gemeinsamen Fenster in der Kathedrale von Rouen und in der Kirche Sainte-Anne in Mantes-Gassicourt (Fenster 4), siehe CVMA FR. RES. I 1978, S. 132.

Die Fenster der Axialkapelle

Bei dem Rundgang um das Chorumgang schließen sich an die Fenster des nördlichen Chorumgangs die Glasmalereien der Scheitelkapelle an (Fenster 0–6). Die Gläser der Kapelle wurden bereits bei der Beschreibung des heutigen Zustandes der Verglasung besprochen und sollen deshalb hier nicht weiter erforscht werden. Im Kontext ihrer stilistischen Untersuchungen der Glasmalereien des Chores von Auxerre hat Virginia Raguin eine ausführliche Analyse des Theophilusfensters (2) und eine stilistische Einordnung der mittelalterlichen Fragmente der Wurzel Jesse (1) verfasst.⁸¹³ Eine Diskussion um die Authentizität der ergänzten Szenen beider Fenster erübrigt sich aufgrund der lückenhaften Überlieferungsgeschichte, die keine Informationen darüber erteilt, ob und inwiefern alte Fragmente den neu angefertigten Teilen als Vorbilder dienten.

An die Kapelle schließen sich die Glasmalereien des südlichen Chorumgangs an, die in der festgelegten Reihenfolge von Osten nach Westen einzeln betrachtet werden sollen.

Der Hl. Eustachius

Von dem Fenster mit der Legende des Hl. Eustachius (8) sind nur noch etwa ein Drittel aller Medaillons erhalten. Leider betreffen die Zerstörungen die obersten Register ebenso wie die unteren vier, die vollständig fehlen. So lassen sich aus den erhaltenen Teilen kaum Schlüsse ziehen, an welcher Stelle des Chorumgangs die Glasmalerei ursprünglich zu sehen war. Die wenigen schriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert deuten aber darauf hin, dass sich das Eustachiusfenster auch im mittelalterlichen Bildprogramm in Öffnung 8 befand. Von den neun Registern, aus denen das Fenster ehemals bestand, sind noch drei erhalten, hinzukommen Fragmente des obersten Bildfeldes mit dem Tod des Heiligen und seiner Familie. Um die überlieferten Szenen einordnen zu können, ist es ratsam, auch bei dieser Glasmalerei zunächst die Lebensgeschichte des dort abgebildeten Ritterheiligen zu referieren.⁸¹⁴

Eustachius, der mit seinem römischen Namen Placidus hieß, war einer der erfolgreichsten Heerführer im Dienste des Kaisers Trajan. Er war verheiratet, hatte zwei Söhne und führte ein vorbildliches und tugendhaftes Leben. Obwohl er kein Christ war, hielt er sich doch, ohne es zu wissen, an alle Gebote dieses Glaubens, so dass Gott ihn für würdig erachtete, sich ihm zu offenbaren. Dies geschah während einer Jagd, bei der Placidus einen besonders prächtigen Hirsch erspähte und ihn durch den Wald verfolgte. Als das Tier auf einen Felsen sprang und dort innehielt, erblickte der Jäger plötzlich zwischen dem Geweih des Hirsches eine Erscheinung des Kreuzes Christi. Durch den Hirsch sprach die Stimme Gottes zu ihm und forderte ihn auf, sich zu Christus zu bekennen, sich taufen zu lassen und am folgenden Tag wieder dieselbe Stelle im Wald aufzusuchen. Placidus folgte diesen Anweisungen, ging nach Hause und erfuhr dort von seiner Frau, dass sie ebenfalls eine Erscheinung gehabt habe, in welcher sie zur Nachfolge Christi

⁸¹³ Siehe RAGUIN 1974 B, S. 158f u. 210ff und RAGUIN 1982, S. 146f u. 168ff.

⁸¹⁴ Die Legende des Hl. Eustachius lässt sich unter anderem bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 314ff nachlesen.

aufgerufen worden war. So ließen sich beide zusammen mit ihren zwei Söhnen vom Bischof von Rom taufen und Placidus erhielt den Namen Eustachius, seine Frau wurde Theospite genannt. Am nächsten Tag, bei der zweiten Vision, enthüllte ihm Gott seine Zukunft. Der Teufel, so die Voraussage, würde sich an ihm rächen und ihm alles nehmen, was er besäße. Wenn er standhaft im Glauben bliebe, würde er später alles wiedererlangen und nach seinem Tod das ewige Leben haben. Die Parallelen dieser Erzählung zur alttestamentarischen Geschichte des Hiob⁸¹⁵ sind nicht zu übersehen und werden in der *Legenda Aurea* auch ausdrücklich benannt.⁸¹⁶ Der Prophezeiung entsprechend entwickelt sich die Lebensgeschichte des Hl. Eustachius weiter. Zunächst starben alle seine Diener und sein Vieh eines plötzlichen Todes, sein Besitz wurde geraubt und er musste mit seiner Familie nach Ägypten fortziehen. Bei der Überfahrt verlangte der Kapitän des Schiffs die Frau des nun mittellosen Römers als Preis für die Beförderung und drohte, anderenfalls den Heiligen ins Meer zu werfen, um sich auf dieser Weise der Frau zu bemächtigen. So blieb Theospite zurück und Eustachius zog mit seinen Söhnen weiter. Als er einen Fluss erreichte, den er nicht mit beiden Kindern durchwaten konnte, nahm er zunächst den jüngeren Sohn und brachte ihn auf die andere Seite und eilte zurück, um das andere Kind zu holen.

„Aber da er mitten in dem Flusse war, siehe so kam eilends ein Wolf daher, und raubte das Kind, [...] und lief damit in den Wald. Des wollte er gar verzweifeln; und lief zu dem andern Kinde. Aber da kam ein Löwe des Weges, der raubte das andere Kind und lief mit ihm von dannen, daß Eustachius ihm nimmer mochte folgen.“⁸¹⁷

Nach dem dramatischen Verlust seiner Familie lebte der Heilige fünfzehn Jahre als einfacher Knecht in einem Dorf. Seine Kinder wurden jedoch von Einheimischen gerettet und in einem anderen Dorf erzogen. Seine Frau lebte unterdessen als arme Wirtin an einem entlegenen Ort. Der Kapitän, der Theospite entführt hatte und sie zur Frau nehmen wollte, war gestorben, bevor er sie anrühren konnte. Nach dieser langen Zeit schickte der Kaiser Soldaten aus, die den ehemaligen Heerführer finden sollten, denn seine Dienste wurden im Kampf gegen Barbaren benötigt, die das Imperium bedrohten. Eustachius wurde gefunden und von seinen Männern erkannt. In der folgenden Zeit fand durch göttliche Fügung die gesamte Familie wieder zusammen und die Barbaren wurden von den römischen Legionen besiegt. In der Zwischenzeit war jedoch der Kaiser gestorben und Adrianus,⁸¹⁸ der das Christentum entschieden bekämpfte, hatte seinen Platz eingenommen. Als sich nun bei der Feier des Sieges Eustachius weigerte, den römischen Göttern zu opfern, wurde er mit seiner Familie in den Zirkus gebracht und sollte von einem Löwen zerfleischt werden. Doch der Löwe zeigte sich demütig vor dem Heiligen und so wurde eine andere Form der Hinrichtung befohlen. Eustachius, Theospite und ihre Söhne sollten in einem eisernen Stier, unter welchem man ein Feuer entzündete, zu Tode geröstet werden. Dies geschah und die Familie erlitt vor den Augen des Volkes den

⁸¹⁵ Die Geschichte des Hiob (oder auch Job oder Ijob) bildet ein eigenes Buch im Alten Testament.

⁸¹⁶ „[...] Dann verzage nicht, und schaue nicht zurück nach deinem vorigen Ruhm; denn du sollst in den Versuchungen als ein zweiter Job dich erweisen. [...]“ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 316.

⁸¹⁷ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 318.

⁸¹⁸ Gemeint ist hier vermutlich Kaiser Hadrian (76–138), auch wenn unter seiner Herrschaft die Christenverfolgung im Vergleich mit seinem Vorgänger Trajan nicht zugenommen hat und bei weitem nicht die Ausmaße der staatlich organisierten Verfolgungen des 3. Jahrhunderts erreichte.

Märtyrertod. Ihre Körper blieben aber auf wundersame Weise äußerlich unverletzt und wurden von den Christen feierlich bestattet.

Ausgehend von der Vita des Hl. Eustachius kann nun die Position der noch erhaltenen Medaillons innerhalb der Fensteröffnung diskutiert werden. Dabei ist vor allem ein Vergleich mit dem Eustachiusfenster in der Kathedrale von Chartres hilfreich, welches in zahlreichen Bildern das Leben und Sterben des Ritterheiligen preist.⁸¹⁹ In Auxerre sind von dem Fenster drei Register erhalten, die jeweils ein wichtiges Ereignis aus dem Leben des Hl. Eustachius veranschaulichen. Dazu gehört die Szene 1b, in welcher der Heilige in der Flussmitte steht und mit ansehen muss, wie seine beiden Kinder von den wilden Tieren geraubt werden. Das Medaillon bildet die Mitte des Registers, begleitet von zwei Personen in bäuerlicher Kleidung in dem linken Bildfeld (1a) und zwei Männern in vornehmerer Gewandung in dem rechten (1c). Das linke könnte ursprünglich zu dem mittleren Bild gehört haben und die Bauern darstellen, die den einen Sohn retten werden, ohne dass der Vater davon Kenntnis erlangt. Ob das rechte Paneel ebenfalls an seinem angestammten Platz erhalten blieb ist unklar, denn eine Deutung der zwei Figuren gestaltet sich schwierig, da die Scheiben korrodiert und fast schwarz sind. Passend zu dem Ereignis im mittleren Medaillon könnte es sich um die Schäfer handeln, die den zweiten Sohn aus den Fängen des Raubtieres befreien.⁸²⁰ In dieser Lesart wären die beiden seitlichen Figurengruppen analog zueinander, was dem Register einen symmetrischen Aufbau verleihen würde. In jedem Fall wirkt die heutige Anordnung stimmig und man darf davon ausgehen, dass dieses Register als Ganzes noch dem Zustand des 13. Jahrhunderts entspricht. In dem nächsthöheren Register ist die Episode mit der Entführung der Frau durch die Schiffsleute ins Bild gebracht. In der zentralen Szene (2b) muss Eustachius das Boot verlassen, während der Kapitän mit großer Geste hinter ihm steht. Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich auch in Chartres. Auf der rechten Scheibe ist dann der Heilige zu sehen, wie er sich traurig zu seiner Frau umwendet, die er auf dem Boot zurücklassen muss. Auf der linken Seite ist die Familie des Heerführers vor einer urbanen Kulisse dargestellt. Vergleicht man dieses Bild mit den Malereien in Chartres, so liegt die Vermutung nahe, darin den Auszug der Familie aus der Stadt Rom zu erkennen.⁸²¹ In dem Fall wäre die Positionierung des Medaillons innerhalb des Registers durchaus sinnvoll, allerdings ist auch diese Deutung nicht gesichert. Das zuletzt beschriebene Register sollte aber in jeden Fall unter dem Ersten platziert werden, da der Frauenraub chronologisch vor dem Verlust der Kinder einzuordnen ist. Diese Überlegung

⁸¹⁹ Das Eustachiusfenster in Chartres (43) gehört zu den ältesten Darstellungen dieses Heiligen, die sich nicht nur auf seine göttliche Vision und seinen Märtyrertod beschränken, sondern ausführlich die gesamte Lebensgeschichte wiedergeben. In dem etwas jüngeren Fenster in Saint-Étienne in Auxerre folgte man diesem Beispiel. Vgl. hierzu DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S.168. Eine ausführliche Besprechung des Chartreser Fensters findet sich bei DEREMBLE/MANHES 1988, S. 159ff und GRODECKI 1965, S. 171ff. Siehe auch die nicht mehr ganz aktuellen Ausführungen von DELAPORTE/HOUVET 1926, Bd. I, S. 398ff und die dazugehörigen Abbildungen.

⁸²⁰ Abbé Fourrey macht zu diesen Scheiben genauere Angaben, die sich heute aber nur noch aus nächster Nähe prüfen ließen. Er meint, in beiden Bildfeldern, dem Rechten und dem Linken, im Hintergrund Schafe erkennen zu können. Zudem gibt er Einzelheiten zu dem Aussehen der Personen auf der rechten Seite an, die heute aus der Distanz nicht mehr erkennbar sind. Siehe FOURREY 1930, S. 42. Virginia RAGUIN 1982, S. 142 deutet die Figuren auf der rechten Seite als Zeugen, die auf das Geschehen am Fluss mit hilflosen Gesten reagieren.

⁸²¹ Hier handelt es sich nicht um eine der Wiedersehensszenen, denn die beiden Söhne sind noch als Kinder dargestellt. Der Vergleich mit den oberen Medaillons 3a und 3b macht die Unterschiede deutlich.

setzt voraus, dass das Eustachiusfenster von unten nach oben gelesen werden sollte und es gibt keine Hinweise, die eine andere Vermutung nahelegen. Die letzten noch weitgehend intakten Bildfelder im dritten Register zeigen das glückliche Zusammenfinden der Familie. Im mittleren Feld umarmt der sitzende Heerführer seine wiedergefundene Frau (3b), zwei junge Männer in Tunika und Mantel, wahrscheinlich die Söhne des Eustachius, beobachten das freudige Ereignis. Die linke Bahn des Registers beinhaltet zwei stehende Männer, die entweder Zeugen des Geschehens sind oder aber den Kaiser Trajan zeigen, der nach dem verschollenen Offizier suchen lässt.⁸²² Auf der rechten Seite ist eine Kampfszene ins Bild gesetzt. Ein Ritter mit einem wehenden Banner reitet über einen Feind hinweg, hinter ihm ist ein weiteres Pferd zu erkennen, was als die verkürzte Darstellung eines Heeres gelesen werden kann.⁸²³ Die Kampfszene könnte von Anfang an Teil des Registers gewesen sein und die siegreiche Schlacht über die Barbarenhorden illustrieren. Die Schlacht wird in Chartres allerdings nicht gezeigt, dafür werden das Zusammenfinden und sich Wiedererkennen der Familienmitglieder in sieben Bildern ausführlich geschildert.

Im Bogenfeld des Fensters von Auxerre finden sich heute noch die Fragmente zweier weiterer Bildfelder, nämlich eine kaum zu erkennende, kniende Figur im vorletzten Register und in der Spitze der Lanzette das Martyrium des Heiligen und seiner Familie im ehernen Stier. Da insbesondere in diesem Bereich gravierende Veränderungen vorgenommen wurden, lassen sich die oberen Teile des Buntglasfensters nur schlecht rekonstruieren. Das vierte Register erreicht nicht die sonst übliche Höhe, sondern wurde durch die Neupositionierung der Windeisen auf einen schmalen Streifen reduziert. Alle Mosaikgründe sind hier und in der Fensterspitze zwischen 1925 und 1929 gänzlich erneuert worden. Dabei sticht heraus, dass die beiden seitlichen Bildfelder der vierten Ebene ausschließlich Mosaik zeigen und keinerlei bildliche Darstellung beinhalten – eine völlig unübliche Disposition, die mit Sicherheit nicht dem originären Entwurf des 13. Jahrhundert entspricht. Im mittleren Medaillon 4b ist die besagte kniende Figur mit Mühe zu erkennen, die vermutlich als Rest aus einer anderen Szene oder gar einem anderen Fenster hierher versetzt wurde. Abbé Fourrey sieht in ihr einen Diener, der im Auftrag des Kaisers mit einem Blasebalg das Feuer unter dem eisernen Stier in dem Medaillon darüber anfacht.⁸²⁴ Allerdings würde es ganz und gar den mittelalterlichen Darstellungsgewohnheiten widersprechen, einer solchen Nebenhandlung ein eigenes Bildfeld zu widmen. Bei genauerer Betrachtung der Figur, vor allem ihrer Größe und der braunen, nicht genau bestimmbar Scheibe dahinter, könnte man in ihr Placidus sehen,

⁸²² In dieser Weise deutet RAGUIN 1982, S. 142 die beiden Figuren.

⁸²³ Bei genauer Betrachtung kann man den Eindruck gewinnen, dass in dem Medaillon der Kopf eines zweiten Soldaten verloren gegangen ist. Dort, wo er sich befinden müsste, erkennt man heute neuere blaue Glasscheiben, die als Flickwerk den Hintergrund des Medaillons bilden. Auch BONNEAU 1885, S. 335 (Feld 9) und FOURREY 1930, S. 47 u. 93 (Feld 9) beschreiben das Medaillon als Darstellung von zwei Rittern. In den *Recensement des vitraux anciens de la France des Corpus Vitrearum* wird das Bildfeld ebenfalls so gelesen, wobei die Autoren dort – wie zuvor schon Fourrey – davon ausgehen, dass die Szene mit der Schlacht ursprünglich an den Anfang der Bildfolge des Fensters gehörte. Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 115. Dies ist durchaus möglich, die Szene lässt sich aber unter den oben genannten Gesichtspunkten auch an ihrer heutigen Position sinnvoll verorten. ABB. 176–178

⁸²⁴ Vgl. FOURREY 1930, S. 47 u. 93 (Feld 10). RAGUIN 1982, S. 142 schließt sich in ihren knappen Ausführungen der Deutung Fourreys an. In CVMA FR. RES. III 1986, S. 115 wird über das vierte Register nur berichtet: „4e reg.: panneau de débris entre 2 panneaux de mosaïque modern.“. Eine inhaltliche Interpretation der «Bruchstücke» wird nicht vorgenommen.

der im Angesicht der göttlichen Erscheinung vor dem Hirsch niederkniet. Doch kann diese These aus der Entfernung nicht weiter untersucht werden, die fraglichen Glas-scheiben müssten aus nächster Nähe studiert oder besser noch ausgebaut werden, um weitere Erkenntnisse zu gewinnen.

Alles in allem sind also vier Register, rechnet man die Martyriumsszene mit, in Teilen erhalten, fünf andere sind hingegen vollständig verloren. Ob die kniende Figur im vierten Register überhaupt zum Fenster des Hl. Eustachius gehört, lässt sich nicht sagen. Sie könnte aus der Darstellung der göttlichen Vision des Heiligen stammen, eine der Schlüsselepisoden der Geschichte, die sicherlich in der Glasmalerei zu sehen war. Aus den Inhalten der überlieferten Bildfelder lässt sich schließen, dass den Betrachtern in den unteren Teilen der mittelalterlichen Verglasung, vermutlich auf zwei oder drei Registern, der Beginn der Legende dargeboten wurde. Vor allem die göttliche Erscheinung in Gestalt des Hirsches sowie die Taufe des Placidus und seiner Familie sind notwendig, um die Erzählung zu verstehen und die herausgehobene Stellung des Heerführers als Vorbild für die Christen deutlich werden zu lassen. Oberhalb derartiger Szenen könnte der Beginn der Leidensgeschichte des Römers mit den heute im zweiten und ersten Register platzierten Bildern gestanden haben. Zwischen dem Verlust der Kinder und dem Wiedertreffen der Familienmitglieder sollte es noch einige Szenen gegeben haben, die den Verlauf der Geschichte weiterführen. Ebenso liegt die Vermutung nahe, dass vor dem Martyrium noch die Weigerung des Eustachius, den römischen Göttern zu opfern und seine Verurteilung durch Hadrian oder ähnliche Darstellungen in dem Bilderzyklus zu sehen waren. So ist es auch in dem gut erhaltenen Fenster in Chartres. Das Martyrium selbst befand sich möglicherweise nicht wie heute in der Spitze der Lanzette, sondern im achten Register, flankiert von der Figur des Kaisers oder anderen Zuschauern, die den Tod der Familie miterlebten. Den Abschluss der Bilderzählung könnte dann – wie bei den meisten anderen Heiligenviten in Auxerre – die Aufnahme der Seelen der Märtyrer in den Himmel gebildet haben, versinnbildlicht durch eine Christusfigur, durch Engel mit Weihrauch oder eben durch die Emporhebung der Seelen selbst, wie im Fenster der Hl. Margareta.⁸²⁵ Es wäre bemerkenswert, wenn der Opfertod der Gläubigen ohne Zeichen des göttlichen Wohlwollens bereits in dem mittelalterlichen Fensterentwurf am Kopf der Lanzette platziert gewesen wäre. Doch ist auch diese Möglichkeit nicht ganz auszuschließen.

Der Hl. Nikolaus von Myra

In der Fensteröffnung 10 haben sich große Teile eines sehr schönen Bilderzyklus erhalten, der der Lebensgeschichte des Hl. Nikolaus gewidmet ist.⁸²⁶ Der Bischof von Myra ist einer der meistverehrten Heiligen der Christenheit, sein Festtag wird

⁸²⁵ In dem Eustachiusfenster in Chartres ist diese Darstellung mit in die Szene des Martyriums integriert. Der Heilige steht in dem eisernen Stier, eine Hand, die vom Himmel herunterreicht, setzt ihm die Märtyrerkrone auf das Haupt. Siehe die Abbildung 160 bei DEREMBLE/MANHES 1988, S. 175. In dem Medaillon in Auxerre findet sich die Hand Gottes aber nicht.

⁸²⁶ Eine ausführliche Untersuchung dieses Fensters hat bereits RAGUIN 1974 B, S. 166ff vorgelegt.

noch heute jedes Jahr von Millionen von Menschen in aller Welt gefeiert.⁸²⁷ Entsprechend seiner herausragenden Bedeutung, die ihn in eine Reihe mit den großen Märtyrern und Bekennern wie Stephanus, Laurentius und Martin stellt, war eine Glasmalerei mit seiner Vita oder den durch ihn bewirkten Wundern in fast jedem größeren Verglasungsprogramm vorhanden.⁸²⁸ In Auxerre gibt es sogar zwei Glasfenster, die sich mit dem Leben und Wirken des Bischofs beschäftigen. Das erste, welches an dieser Stelle besprochen wird, veranschaulicht wichtige Stationen seiner Lebensgeschichte. Das Zweite legt den Schwerpunkt auf einzelne Wunder, die der Heilige zu Lebzeiten oder auch nach seinem Tod gewirkt haben soll und kann in Öffnung 18 betrachtet werden.

Die erhaltenen Partien des Nikolausfensters zeigen einen ungewöhnlichen Stil, verglichen mit den anderen Chorungangsfenstern. Die Unterschiede machen sich in erster Linie bei den dekorativen Elementen bemerkbar und fallen vor allem deshalb auf, weil das verantwortliche Atelier nach Raguins Ansicht nur drei Fenster in Auxerre gefertigt hat.⁸²⁹ Insbesondere zu der bereits besprochenen, sehr breiten Bordüre existiert in Auxerre nichts vergleichbares, dafür finden sich fast identische Rahmen in einigen Glasmalereien der Kathedrale von Troyes, die als Arbeiten derselben Werkstatt gelten.⁸³⁰ Die Bilder der Erzählung werden nicht in einzelne Medaillons gefasst und chronologisch aufgereiht, sondern füllen jeweils ein Viertel eines großen Ovals, das um einen kleinen Vierpass herum angelegt ist. Die Leserichtung der Szenen wird dabei nicht eindeutig vorgegeben, denn manche der gezeigten Ereignisse spielen sich praktisch gleichzeitig ab und im vierten Register erstreckt sich die Darstellung über beide Bildfelder. Vergleicht man die Größe der Medaillongruppen mit der Gesamthöhe der Wandöffnung, müssen ursprünglich dreieinhalb dieser Ovale übereinander angeordnet gewesen sein, um die Fläche gänzlich zu füllen, wobei das halbierte Oval – wie heute – im Fensterbogen platziert war. Die Glasmalerei besaß folglich sieben Register und nicht neun, wie die meisten anderen Öffnungen des Chorungangs. Die andersartige geometrische Aufteilung der Fensterfläche macht sich zudem im Versatz der Sturmstangen bemerkbar, deren Positionen dem zweibahnigen System der Bildfelder Rechnung tragen. Im Ganzen betrachtet wirkt der stilistische Entwurf des Nikolausfensters altertümlicher als der der anderen Fenster, was darauf hindeuten scheint, dass die Glasmalerei etwas früher entstanden ist als der Großteil der Chorfenster in Saint-Étienne. Dafür gibt es allerdings keine Belege, vielmehr kann man von einer bewussten Wiederaufnahme eines älteren Stils ausgehen. Der Wechsel in den Gestaltungsmodi bei der Herstellung des Nikolaus-

⁸²⁷ Die Vita des Hl. Nikolaus wird unter anderem in der *Legenda Aurea* beschrieben: DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 32ff. Der Hl. Nikolaus kann ohne Übertreibung als ein Heiliger allerersten Ranges bezeichnet werden, weshalb er in der Legendensammlung des Jacobus de Voragine auch bei den Lebensbeschreibungen anderer Heiliger immer wieder eine Rolle spielt oder Erwähnung findet. Heute wird der Bischof besonders in den orthodoxen Kirchen verehrt.

⁸²⁸ In Notre-Dame in Chartres sind dem Hl. Nikolaus gleich drei Fenster (14, 29 r. Lanz., 39) zugeordnet, mit Episoden aus seinem Leben und vor allem mit den Darstellungen seiner Wunder. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 30, 32f. In Saint-Étienne in Bourges kann man einige dieser Erzählungen im Fenster 19 betrachten, zudem gibt es ein weiteres Bildfeld in Fenster 28, welches die Fragmente unterschiedlicher Glasmalereien aufbewahrt. Siehe hierzu CVMA FR. RES. II 1981, S. 173ff. Die große Popularität dieses Heiligen wird an der recht langen Liste von Orten deutlich, in welchen sich eine Glasmalerei zu diesem Heiligen erhalten hat. Neben den genannten Kathedralen sind dies die Bischofskirchen von Le Mans (16, 106 vierte Lanz.), Troyes, Rouen (51 l. Lanz.), Amiens und Tours (209). Siehe RAGUIN 1982, S. 160.

⁸²⁹ Siehe dazu die Ausführungen von RAGUIN 1982, S. 52ff zu dem Atelier aus Saint-Germain-Lès-Corbeil und RAGUIN 1974 B, S. 179ff.

⁸³⁰ Zu der Bordüre siehe unter anderem RAGUIN 1974 B, S. 192f und CVMA FR. II 2006, S. 143 u. 185ff.

fensters wird im Zusammenhang mit den entsprechenden Glasmalereien der Vergleichsbauten noch genauer besprochen. Einen guten Eindruck von der Gestalt des Legendenfensters in seinem mittelalterlichen Zustand vermittelt das Fenster mit der Geschichte des Hl. Germanus von Auxerre (29 linke Lanzette) in der Kathedrale von Chartres, welches sich – und dies mag Zufall sein – direkt neben dem dortigen Nikolausfenster befindet (29 rechte Lanzette) und mit diesem das erste Gruppenfenster auf der Nordseite des Chorumgangs bildet.⁸³¹

Bei der Betrachtung der dargestellten Ereignisse aus dem Leben des Hl. Nikolaus muss berücksichtigt werden, dass das unterste Oval und damit wenigstens auch zwei seiner vier figürlichen Szenen in den Religionskriegen vernichtet wurden. So beginnt heute die Bildfolge nicht, wie man erwarten könnte, mit der Kindheit oder Jugend des Nikolaus, sondern mit der Vorgeschichte seiner Bischofsweihe. Im ehemals dritten Register setzt die Erzählung mit dem Tod des alten Bischofs von Myra, des Vorgängers des Hl. Nikolaus, ein. Die Sterbeszene, mit dem Bischof in vollem Ornat auf seinem Lager und einem weiteren Bischof sowie drei Klerikern, die um das Bett herum gruppiert sind, findet sich im unteren linken Segment des ersten Ovals.⁸³² In den anderen drei Segmenten wird die Erzählung weitergeführt. Dabei werden immer wieder einzelne Schlüsselszenen ins Bild gesetzt, die sich nur vor dem Hintergrund der Legende des Hl. Nikolaus begreifen lassen.

Dem Vorsitzenden des Konklaves zur Wahl des neuen Bischofs von Myra wurde, der *Legenda Aurea* zufolge, im Traum von Gott befohlen, denjenigen zum Bischof zu wählen, der am nächsten Morgen als erster die Kirche betreten würde. Der Name des jungen Mannes, auf den die Wahl fallen sollte, sei Nikolaus.⁸³³ In dem hier betrachteten Fenster wird die Schilderung der *Legenda Aurea* auf die versammelte Gemeinde von Myra ausgeweitet. In dem Bildfeld 2a erscheint den betenden Menschen ein Engel, der den Willen Gottes verkündet. Die folgenden Ereignisse wurden in Auxerre auf den Moment der Handlung konzentriert, in welchem Nikolaus beim Durchschreiten der Kirchentür von dem Bischof und einem Priester erwartet wird (2b). Der Text berichtet weiter, dass die Kleriker den jungen Mann anhielten, nach seinem Namen fragten und schließlich, da er den vorhergesagten Namen nannte, den widerstrebenden Nikolaus zum Bischof erhoben. Direkt darüber, im unteren rechten Viertel des nächsten Ovals, ist dann die feierliche Weihe des Hl. Nikolaus zu sehen. Die weiteren Bildfelder beschäftigen sich mit einigen der vielen Wunder und gottgefälligen Taten, welche dem Heiligen zugeschrieben werden. Das Erste ist unmittelbar mit der Bischofsweihe verbunden und wird in einem einzigen Bild direkt neben der Weihe (3a) illustriert. Die Legende handelt von einer unvorsichtigen Frau, die ihr Kind in einem Badezuber sitzend zurückließ, um zur Weihe des neuen Bischofs zu gehen. Während ihrer Abwesenheit nutzten Teufel die Gelegenheit aus, entfachten ein Feuer unter dem Zuber und wollten so das Kind töten. Nur das wundersame Eingreifen des Heiligen rettete das Leben des Kindes. Diese

⁸³¹ Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 32.

⁸³² RAGUIN 1974 B, S. 168 äußert die Vermutung, dass es sich bei der genannten Szene um den Tod des Hl. Nikolaus handeln könnte, der heute an einer falschen Position im Fenster erscheint. In keinem der anderen erhaltenen Glasfenster zu dem Heiligen erscheint der Tod seines Amtsvorgängers, so die Autorin. Diese These erscheint schlüssig, doch widerspricht ihr die Form des betreffenden Medillons. In keinem der höheren Register ließe sich die Sterbeszene des Heiligen sinnvoll verorten.

⁸³³ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 34.

Erzählung erscheint nicht in den Texten des Jacobus de Voragine und wurde auch sonst nicht häufig ausgeführt. Abbé Fourrey hat die Szene im Medaillon aber entsprechend identifiziert und gibt die Geschichte dazu in seinen Aufzeichnungen wieder.⁸³⁴

Im vierten der erhaltenen Register folgt dann eine Wundererzählung, die in der chronologischen Abfolge der Vita des Hl. Nikolaus vor der Bischofsweihe angesiedelt werden müsste. Diese Tatsache bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass die beiden Medaillons ursprünglich weiter unten im Fenster, im ehemals zweiten Register platziert waren.⁸³⁵ Es ist die bekannte Erzählung von dem mittellosen Vater, der seine drei Töchter zu prostituieren gedachte, weil er die Mitgift für ihre Verheiratung nicht zahlen konnte. Um dies zu verhindern, warf der vermögende Nikolaus in drei Nächten Goldklumpen durch ein Fenster in das Haus des Mannes, wovon dieser die Hochzeiten seiner Töchter ausrichten konnte. Aus Bescheidenheit und Demut gab Nikolaus diese Spende heimlich und als der Vater ihm beim dritten Mal folgte und ihn ansprach, gebot er ihm, nicht von dieser Tat zu erzählen. Die beiden Bildmedaillons in Auxerre sollten dem Besucher der Kathedrale die Bereitschaft des Heiligen vor Augen führen, seinen Reichtum für die notleidenden Menschen aufzugeben, womit er in vorbildlicher Weise das Gebot der Nächstenliebe erfüllte. Der Betrachter der Gläser wurde so zur Nachahmung aufgerufen und sollte sich ein Beispiel an dem heiligen Bischof nehmen, der für seine Gaben schließlich den himmlischen Lohn empfangen habe.

Ein postumes Wunder des Heiligen wird abschließend in der Spitze des Fensters in zwei einzelnen Bildfeldern illustriert. Es ist die Legende von dem reichen Kaufmann, der sich von Gott einen Sohn erbat. Als Dank versprach er einen Kelch zu stiften, den er dann auch nach der Geburt des Sohnes anfertigen ließ. Doch das kostbare Gefäß gefiel dem Mann so gut, dass er es behalten wollte. Um sein Versprechen zu erfüllen, ließ er eine Kopie des Kelches herstellen, welche er zusammen mit dem Knaben in die Bischofsstadt bringen wollte. Bei der Bootsfahrt nach Myra geschah jedoch ein Unglück. Als der Vater seinen Sohn aufforderte, mit dem zuerst angefertigten Kelch Wasser zu schöpfen, fiel der Junge mitsamt dem wertvollen Gegenstand ins Meer und versank. Der Mann wollte dennoch sein Versprechen dem Heiligen gegenüber einlösen und den zweiten Kelch auf dem Altar des Nikolaus darbringen:

„Als er ihn aber hingestellt hatte, fiel er wieder von dem Altar herab, als sei er herabgestoßen; er hob ihn auf und stellte ihn zum andern Male hin: da ward er wiederum noch weiter hinweggeschleudert. Da noch alles sich darob verwundert, siehe, so kommt das totgeglaubte Kind gesund und unversehrt und trägt den ersten Becher in seinen Händen; und erzählt, wie der heilige Nicolaus gleich bei ihm gewesen sei, da es ins Wasser sei gefallen, und es gerettet habe.“⁸³⁶

⁸³⁴ Vgl. FOURREY 1930, S. 51f u. 94. In Bezug auf die von ihm wiedergegebene Legende lässt sich das Bildfeld 3a sehr schlüssig deuten. In CVMA FR. RES. III 1986, S. 115 wird eine andere Deutung vorgeschlagen, die weniger treffend scheint. In seiner Beschreibung der Chorungangsfenster interpretiert Abbé Bonneau die fragliche Szene genau wie Fourrey, er gibt aber nicht die zugehörige Legende wieder. Vgl. BONNEAU 1885, S. 336 (Feld 5). Die Legende findet sich, nach einem älteren Dokument in Reimform wiedergegeben, bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 45f. Die Autoren zitieren zudem an gleicher Stelle eine sehr ähnliche Erzählung, welche Teil der Vita des Hl. Hilarius von Poitiers (um 315–367) ist.

⁸³⁵ Diese Vermutung äußert BONNEAU 1885, S. 336 und FOURREY 1930, S. 53 schließt sich in seinen Ausführungen der Auffassung an. Auch in älteren Beschreibungen des Fensters, so bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 41, wird diese These vertreten.

⁸³⁶ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 43.

In tiefer Dankbarkeit für die wundersame Rettung machten daraufhin Vater und Sohn beide Gefäße dem Heiligen zum Geschenk.⁸³⁷ Im Glasfenster in Auxerre sind aus dieser Erzählung zwei Schlüsselszenen illustriert. Auf der rechten Seite, in Bild 5b, stürzt das Kind mit dem Kelch aus dem Boot ins Wasser, links bringt der Junge das Gefäß am Altar dar. Mit dieser Szene wird das erste der beiden Nikolausfenster beschlossen. Damit zeigt das oberste Register ein Wunder, welches der Heilige post mortem bewirkt haben soll. Dennoch steht dies nicht zwangsläufig im Widerspruch zur thematischen Ausrichtung der Glasmalerei, die in erster Linie dem Leben des heiligen Bischofs gewidmet ist. Denn dem christlichen Glauben nach endet mit dem Tod lediglich das irdische Leben, während das Leben bei Gott – und dies gilt natürlich in besonderen Maß für die Heiligen – erst beginnt.⁸³⁸ Die Erweiterung der Vita über das diesseitige Leben hinaus könnte auch erklären, warum in dem Fenster in Auxerre nicht der Tod des Heiligen gezeigt wird, wie es sonst in vielen Legendenfenstern, so zum Beispiel in dem des Hl. Martin, der Fall ist. Allerdings behandeln auch die Quellentexte den Tod des Hl. Nikolaus nicht sehr umfassend und weder in Chartres noch in Bourges erscheint er in einer der Bilderzählungen.

In den nicht mehr vorhandenen Feldern des untersten Ovals könnten einige Bilder aus der Kindheit und der Jugend des Hl. Nikolaus zusehen gewesen sein. Bereits als Säugling sei er sehr fromm und asketisch gewesen, berichtet die *Legenda Aurea* und an zwei Tagen in der Woche habe er deshalb die Brust der Mutter verweigert.⁸³⁹ In den Bilderzyklen in Chartres, Tours und Saint-Julien sind derartige Ereignisse aus den frühen Lebensjahren des Nikolaus zu sehen. Die tiefe Frömmigkeit dieses Heiligen und seine Funktion als Vorbild für die Gläubigen kommt aber auch in der ersten erhaltenen Szene in Auxerre zum Ausdruck, bei welcher der junge Nikolaus auf den Knien betend in der Kirche gezeigt wird.

Was die Platzierung der einzelnen Bildfelder innerhalb des Fensters betrifft, so liefert der optische Eindruck einige Hinweise darauf, dass die heutige Komposition von der des 13. Jahrhunderts abweicht. Bereits Raguin hat auf die ungewöhnlich große Anzahl an Restaurierungsspuren hingewiesen, die vermutlich mehrheitlich auf Arbeiten des 16. Jahrhunderts zurückzuführen sind.⁸⁴⁰ Für die Änderungen im Bereich des Fensterbogens scheint hingegen der Glasmaler David mit seinen Restaurierungsmaßnahmen im Jahre 1927 verantwortlich zu sein. Die beiden Medaillons des obersten Registers sind nachträglich deutlich verkleinert worden, um die Bildfelder dem Bogenverlauf anzupassen. In diesem Zusammenhang liefert der Stich von 1875 in den „*Nouveaux Mélanges d'archéologie*“ des Charles Cahier interessante Hinweise.⁸⁴¹ Die Legende mit dem Knaben

⁸³⁷ Die Erzählung wird von RAGUIN 1974 B, S. 169f nicht ganz richtig wiedergegeben, verglichen mit dem Quellentext bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 42f.

⁸³⁸ Gerade in den Kreisen des Klerus wurde der Todestag auch als «dies natalis», als Geburtstag für den Himmel bezeichnet. In frühmittelalterlichen Quellen wird der Tod eines Heiligen mitunter mit dem Begriff «mors preciosa» gefeiert, in Anlehnung an den Erlösungstod Christi. Vgl. dazu NEISKE 2007, S. 107f.

⁸³⁹ Derartige Berichte von kindlicher Enthaltensamkeit und der Zurückweisung von körperlicher Nähe zu einer Frau finden sich mehrfach in den frühmittelalterlichen Viten christlicher Heiliger, so zum Beispiel in der Lebensgeschichte des heiligen Bischofs Ulrich von Augsburg (um 890–973). Vgl. NEISKE 2007, S. 131f; LEX MA 2009, Bd. VIII, Sp. 1173f, Lemma: *Udalrich* und ÖKUMENISCHES HEILIGENLEXIKON, Lemma: *Ulrich von Augsburg*.

⁸⁴⁰ Siehe RAGUIN 1974 B, S. 170.

⁸⁴¹ Siehe CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. I. Der Stich wurde nach einer Zeichnung Arthur Martins angefertigt. Er stellt nur einen Ausschnitt der Fensteröffnung dar und macht damit ersichtlich, dass sich die Nikolauslegende nicht mehr über die ganze Fläche des Fensters erstreckte. Der Vergleich mit den anderen

und dem Goldkelch nimmt zwar in der Grafik das obere Ende der Bildfolge ein, befindet sich aber nicht im Bogenfeld der Lanzette, das in der Zeichnung nicht erscheint. Offenbar besaß das Glasfenster mit der Vita des Hl. Nikolaus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine mit figürlichen Szenen bemalte Spitze, sondern füllte ausschließlich die geraden Partien der Wandöffnung 10.⁸⁴² Zudem nehmen die betreffenden Szenen in der Publikation mehr Fläche im Fenster ein, als es heute bei den gläsernen Originalen der Fall ist. Der Vergleich zwischen der Illustration Cahiers und den Gläsern des rechten Medaillons mit dem Unglück des Kindes lässt deutlich werden, welche Bereiche der Figurenfelder verloren gegangen sind. In der Glasmalerei fehlt der Oberkörper des Bootsführes und die Eltern des Kindes wirken wie in den Winkel des Bildfeldes hineingepresst, während sie in der Zeichnung deutlich mehr Raum haben und der Steuermann vollständig zu sehen ist. Auch die Bordüre des Fensterbogens ist offensichtlich modern. Leider besteht keine Möglichkeit, den Wahrheitsgehalt des Stiches zu überprüfen. Die Informationslage legt aber die Vermutung nahe, dass die oberen Partien des Nikolausfensters 1927 beschnitten wurden, als man die gesamte Bildfolge in der Wandöffnung nach oben verschob, um in den unteren Bereichen Platz für die erhaltenen Gläser der Germanusvita zu schaffen. Der Stich liefert aber noch weitere wichtige Anhaltspunkte. So weisen die Abbildungen der oberen beiden Medaillons keinen ordentlichen Abschluss durch ein Windeisen auf, wie es sonst bei allen dargestellten Glaspaneelen in Cahiers Veröffentlichung der Falls ist. Möglicherweise waren die zwei Bildfelder also nicht mehr vollständig, als Arthur Martin sie zeichnerisch dokumentierte und ihre obere Begrenzung, beziehungsweise ihre Form waren nicht zweifelsfrei feststellbar. Die Legende mit der Auferweckung des ertrunkenen Knaben kann folglich auch im originären Entwurf den oberen Abschluss der Glasmalerei gebildet haben. Mit den bisher zusammengeführten Erkenntnissen lässt sich diese These aber weder beweisen noch widerlegen.

Gleiches gilt auch für die weiteren Unstimmigkeiten in der chronologischen Abfolge der Vita. Gute Argumente sprechen vor allem gegen eine Platzierung der Geschichte von den drei Jungfrauen und der Freigiebigkeit des Nikolaus im vierten, ehemals sechsten Register der Glasmalerei. In dem unveränderten Zustand des 13. Jahrhunderts könnten die zwei Szenen der Episode vielmehr das zweite Register gebildet haben. Die inhaltlichen Gründe dafür sind bereits benannt worden. Sollte diese These, die auch von Bonneau und Fourrey übereinstimmend vertreten wird, zutreffend sein, muss es an Stelle der verschobenen Medaillons zwei andere Bilder im sechsten Register gegeben haben.⁸⁴³ Abbé Bonneau ist sich bei seiner Analyse der Chorverglasung sicher, dass hier

Abbildungen in dem Band macht die Vorgehensweise der Illustratoren deutlich, die stets nur die zu der jeweils besprochenen Heiligenerzählung gehörenden Scheiben darstellten und den Rest der Öffnung nicht beachteten.

⁸⁴² Dieser Eindruck wird durch die Tatsache unterstützt, dass das Glasfenster bis zu der großen Restaurierungskampagne Anfang des letzten Jahrhunderts allein in der Öffnung 10 versetzt war. Siehe dazu BONNEAU 1885, S. 336; FOURREY 1930, S. 51ff u. 94 und RAGUIN 1974 B, S. 170 u. Vol. II, Plan III.

⁸⁴³ Auch RAGUIN 1974 B, S. 167f u. 171 unterstützt diese These.

im Mittelalter „[...] *la scène de la résurrection des trois enfants*.“⁸⁴⁴ zu sehen gewesen war. Die Überlegung Bonneaus hat einiges Gewicht, denn die gleiche Geschichte erscheint auch in den Glasmalereien aller anderen Kathedralen.⁸⁴⁵ Versetzt man das Bilderpaar aus dem heutigen vierten Register an die genannte Position, so blieben darunter zwei Felder frei, um die Geburt und die Jugend des Hl. Nikolaus ins Bild zu setzen. Dies könnte dem ursprünglichen Aussehen des Legendenfensters sehr nahe kommen, denn mit der gleichen Anzahl an Szenen und den entsprechenden Inhalten ist der Anfang der Vita in den Glasmalereien von Chartres und Tours ausgeführt worden.

Insbesondere in der Kathedrale von Chartres ist dem Hl. Nikolaus viel Raum innerhalb der Verglasungsprogramme gewidmet worden. Gleich drei Lanzettfenster der unteren Ebene (Fenster 14, 29a, 39), die zum Teil an sehr exponierten Positionen versetzt sind, berichten vom Leben des Heiligen. Zudem gibt es in der Öffnung 137 des Obergangs eine großformatige Darstellung des Bischofs von Myra. Unter den drei Legendenfenstern steht das in Öffnung 39 dem Fenster in Auxerre ikonographisch am nächsten. Hier wie dort werden die wichtigsten Stationen der Vita des Heiligen gezeigt, bereichert durch die Darstellung von wundersamen Ereignissen, die dem Einfluss und der Fürbitte des Nikolaus zugeschrieben werden. Bemerkenswerterweise weist die geometrische Aufteilung der Fensterfläche in Chartres durchaus Ähnlichkeiten mit der Anlage in Saint-Étienne auf und zwar dergestalt, dass hier die Mehrzahl der figürlichen Szenen in Vierpassmedaillons in der Mittelachse des Fensters zu finden ist. Wie in Auxerre sind diese Medaillons geviertelt und mit jeweils vier Szenen ausgestattet. Allerdings ist die Geometrie in Notre-Dame komplexer, denn es treten noch weitere Bilder in halbkreisförmigen Feldern an den Seiten des Fensters zum Bildprogramm hinzu. Die für Auxerre geäußerte Vermutung, den Beginn der Bildgeschichte betreffend, findet sich indes in Chartres verwirklicht. Die unterste Medaillongruppe der Öffnung 39 zeigt drei Bildfelder mit der Geburt und der frühen Kindheit des Hl. Nikolaus.⁸⁴⁶ Das zweite Glasfenster mit der Legende des Hl. Nikolaus (14), im Scheitel der großen südlichen

⁸⁴⁴ BONNEAU 1885, S. 336. Leider führt er diesen Punkt nicht weiter aus, weshalb nicht ersichtlich wird, auf welche Legende sich der Abbé konkret bezieht und warum sie unbedingt Teil des Bilderzyklus in Auxerre gewesen sein sollte. Zu vermuten ist, dass Abbé Bonneau sich auf die Auferweckung der drei Knaben – in den meisten Darstellungen handelt es sich um junge Kleriker – bezieht, die von einem Metzger getötet und eingepökelt wurden, um sie zu Wurst zu verarbeiten. Als der Bischof davon erfuhr, waren sie schon zerteilt worden und dennoch konnte er die drei ins Leben zurückholen. Vgl. ÖKUMENISCHES HEILIGENLEXIKON, Lemma: *Nikolaus von Myra*. Quellentexte zu diesem Wunder hat Charles Cahier analysiert, siehe CAHIER/MARTIN 1875, S. 46. Diese Erzählung findet sich nicht in der *Legenda Aurea*, genauso wenig wie die Geschichte zum bereits besprochenen Bildfeld 3a. Möglicherweise waren in Auxerre eine Reihe von Schriften zum Hl. Nikolaus bekannt, die Jacobus de Voragine nicht vorliegen hatte oder die er für nicht glaubwürdig erachtete.

⁸⁴⁵ Virginia C. RAGUIN 1974 B, S. 171 bezieht sich in ihren Ausführungen ebenfalls auf dieses Erweckungswunder. Die Auferweckung der drei jungen Kleriker erscheint beispielsweise in zwei der drei Nikolausfenster der Kathedrale von Chartres (14 und 39). Siehe dazu DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 102ff. In Rouen besteht die Erzählung aus einer kleinen Bildfolge, die den Gang der Ereignisse illustriert, siehe CVMA FR. RES. VI 2001, S. 347. Auch in der Kathedrale von Lincoln ist die Geschichte in einem Medaillon des Nikolausfensters präsent, siehe dazu LAFOND 1946, S. 136.

⁸⁴⁶ Die verschiedenen Nikolausfenster in der Kathedrale von Chartres sind jeweils in unterschiedliche Kontexte innerhalb des Fensterzyklus der Kathedrale eingebunden. Das Fenster 39 befindet sich direkt neben dem Josephsfenster im nördlichen Seitenschiff des Langhauses und gehört wie dieses zu den Legenden, die als Typen für die Person Christi gelesen werden können. Während Joseph Christus präfiguriert, folgt der heilige Bischof in idealer Weise Christus nach. Deshalb finden sich in dem Nikolausfenster zahlreiche Parallelen zur Lebensgeschichte Christi. Vgl. hierzu DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 102ff.

Kranzkapelle des Chorumgangs von Chartres, ist eine etwas jüngere Ausführung der nahezu gleichen Ikonographie, wobei die Umsetzung der einzelnen Szenen sich deutlich von der im ersten Fenster unterscheidet.⁸⁴⁷ Für die Betrachtung der Glasmalereien in Saint-Étienne ergeben sich daraus aber keine neuen Erkenntnisse. Das gleiche gilt auch für das dritte Chartreiser Fenster, welches nur eine einzige Episode aus dem Leben des Bischofs in großer Ausführlichkeit schildert. Die Illustrationen veranschaulichen seinen Kampf gegen den heidnischen Kult der Diana und sind weder in Auxerre noch an anderen Orten in den Bildprogrammen aufgegriffen worden.⁸⁴⁸

In der Kathedrale von Troyes hat sich zwar kein Fenster zu der Legende des Hl. Nikolaus erhalten, doch weist das dortige Fenster mit den Wunder des Hl. Andreas (9) ein ähnlich altertümlich wirkendes Formenrepertoire auf. Die Bordüre und der Mosaikgrund der beiden Fenster sind nahezu identisch und auch die Figuren in Troyes sind stilistisch mit den Arbeiten in Auxerre verwandt.⁸⁴⁹ Wie Elizabeth Pastan und Sylvie Balcon in einer ausführlichen Analyse nachweisen, bedeutet dieser Befund aber nicht, dass es sich hier um ein wesentlich älteres Fenster handelt. Einige der Glasmaler der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Auxerre und Troyes scheinen vielmehr in den betreffenden Werken einen älteren Fenstertypus wieder aufgegriffen zu haben.⁸⁵⁰ Ob dies schlicht aufgrund künstlerischer Präferenzen der Glasmaler beziehungsweise der Auftraggeber oder aus anderen Gründen geschah, lässt sich nicht mehr ermitteln. In vielen Fensterprogrammen des 13. Jahrhunderts, so auch in Saint-Germain-des Prés und in Beauvais, findet man indessen ein Gemisch von Glasmalereien unterschiedlicher Stilrichtungen, die dennoch innerhalb des gleichen Zeitraumes entstanden sind.⁸⁵¹

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn

Das Fenster Nummer 12 besitzt in seinen oberen Bereichen noch einen beachtlichen Teil der originalen Glasscheiben aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts.⁸⁵² Die Bildfolge führt dem Betrachter eines der wichtigsten

⁸⁴⁷ Die Unterschiede liegen bei diesem Fenster in der anders gelagerten Interpretation der Heiligenvita begründet. Abweichend von dem oben beschriebenen Fenster 39 geht es hier darum, die herausgehobene Stellung des Bischofsamtes durch die Figur des Hl. Nikolaus zu verdeutlichen. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, dass der Bischofswahl des Nikolaus hier ganze fünf Szenen gewidmet sind und auch in anderen Bildfeldern ein besonderes Augenmerk auf die bischöflichen Handlungen gelegt wird. Das Bild mit dem frontal gezeigten, thronenden Bischof befindet sich im Zentrum des ganzen Fensters. Siehe: DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 108ff.

⁸⁴⁸ Zu dem Inhalt des Fensters 29a in der Kathedrale von Chartres siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 36f.

⁸⁴⁹ Gute Abbildungen der Fenster in Troyes finden sich auf einer Seite des *Centre Départemental de Documentation Pédagogique* (CDDP) de l'Aube, siehe ROUGNON [2003].

⁸⁵⁰ Siehe hierzu die Ausführungen in CVMA FR. II 2006, S. 182ff. In diesem Abschnitt ihrer Untersuchungen vergleichen die Autoren das Fenster der Wunder des Hl. Andreas in Troyes mit Fenstern aus Beauvais, Auxerre, Notre-Dame in Dijon und einigen anderen Orten. Anhand der stilistischen Vergleiche stellen sie eine These für die Datierungen der Fenster auf, bei welcher sie das Nikolausfenster in Auxerre auf das Jahr 1237 datieren. Die älteren Fenstertypen, denen das Nikolausfenster und die anderen Glasmalereien ähneln, finden sich beispielsweise in der Kathedrale von Canterbury.

⁸⁵¹ „De plus, bien des programmes vitrés de ce temps, comme ceux d'Auxerre, Beauvais et Saint-Germain-des-Prés, offrent des mélanges de styles délibérés.“ CVMA FR. II 2006, S. 193.

⁸⁵² Die jüngste ikonographische Untersuchung zu diesem Fenster hat Elsa Van Hees mit ihrer Magisterarbeit 2004 vorgelegt. Siehe VAN HEES 2005.

neutestamentlichen Gleichnisse vor Augen, das des verlorenen Sohnes aus dem Lukas-Evangelium.⁸⁵³ Wie schon bei einer Reihe von Glasfenstern des nördlichen Chorumgangs, sind auch bei der Malerei mit diesem Gleichnis die oberen Register im Wesentlichen noch in situ erhalten, lediglich die unteren Register, in diesem Fall die untersten drei, fehlen.⁸⁵⁴

So beginnt die Erzählung heute nicht mehr wie in der Bibel mit der Aufteilung des Erbes und dem Auszug des jüngeren Sohnes, sondern setzt im ehemals vierten Register mit seinem Rauswurf aus dem Freudenhaus ein, in welchem der Sohn das gesamte Erbe verprasst hatte. Der junge Mann ist fast nackt dargestellt, nur ein einfaches Tuch umschlingt die Hüften und bedeckt seine Blöße, was deutlich macht, dass er selbst seine Gewänder beim Glücksspiel verloren hatte. In dem Fenster in Auxerre wird dieses Ereignis in den zwei Medaillons 1a und 1b ausgeführt, die direkt aufeinander Bezug nehmen. Rechts schließt sich die Szene an, in welcher der nun obdachlose und hungernde Sohn einen vornehmen Herrn um Arbeit bittet. Dieser sandte den Bittsteller auf das Feld, um die Schweine zu hüten, so wie es im Bildfeld 2a zu sehen ist. Die folgenden beiden Medaillons des zweiten Registers illustrieren gewissermaßen den Wendepunkt in dem Verlauf der Erzählung, denn in seiner Notlage und allein auf dem Feld bei dem Vieh, sann der Sohn über einen Ausweg nach:

„Wie viele Tagelöhner hat mein Vater, die Brot in Fülle haben, und ich verderbe hier im Hunger! Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen und zu ihm sagen: Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir. Ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße; mache mich zu einem deiner Tagelöhner!“⁸⁵⁵

Doch anders als der Sohn erwartet hatte, empfing ihn der Vater freudig und vergab ihm seine Verfehlungen. Das Wiedersehen von Vater und Sohn wird in Medaillon 2c der Glasmalerei gezeigt. Alle restlichen Bildfelder des Fensters – nahezu die Hälfte der Scheiben – sind den Ereignissen nach der Rückkehr des Sohnes gewidmet, was erkennbar werden lässt, wo die mittelalterlichen Theologen den inhaltlichen Schwerpunkt dieses Gleichnisses sahen. Der zurückgekehrte Sohn wird neu eingekleidet (3a), das Mastkalb wird geschlachtet und Musikanten spielen auf (3c). Der üblichen Leserichtung folgend, findet man im nächsthöheren Register auf der linken Seite die Darstellung eines Festmahls, die ikonographisch allerdings nicht eindeutig bestimmbar ist. Die Autoren des *Corpus Vitrearum* gehen davon aus, dass es sich dabei um ein falsch platziertes Medaillon aus einem der zerstörten Register des Bibelfensters handelt.⁸⁵⁶ Auch in Abbé Fourreys Beschreibung der Glasmalereien wird die fragliche Szene nicht als das Festmahl zur Rückkehr des Sohnes gelesen, sondern als eines der Bankette, die der Sohn im Freudenhaus genoss.⁸⁵⁷ Vieles spricht für diese Deutung des Medaillons, denn auch wenn die Scheiben heute stark korrodiert sind, können die einzelnen Figuren noch identifiziert

⁸⁵³ „Vom verlorenen Sohn“ Lk 15,11–32.

⁸⁵⁴ Wie in den meisten Fällen, sind die verlorenen Register vermutlich Opfer des Bildersturms geworden. Siehe dazu auch RAGUIN 1974 B, S. 66.

⁸⁵⁵ Lk 15,17–19. *„in se autem reversus dixit quanti mercennarii patris mei abundant panibus ego autem hic fame pereo; surgam et ibo ad patrem meum et dicam illi pater peccavi in caelum et coram te; et iam non sum dignus vocari filius tuus fac me sicut unum de mercennariis tuis“* Vulgata, Luc. 15,17–19.

⁸⁵⁶ Siehe die kurze Notiz im CVMA FR. RES. III 1986, S. 116f und daran anknüpfend VAN HEES 2005, S. 4.

⁸⁵⁷ Vgl. FOURREY 1930, S. 57 u. 95.

werden.⁸⁵⁸ In der Mitte des Tisches sitzt der Sohn und zu seiner Rechten eine Frau, die ihm einen Arm um den Hals legt. Der junge Mann vollzieht eine sprechende Geste: „*Il pose la main sur son coeur et regarde sa voisine comme pour protester de son amour.*“⁸⁵⁹ Auf der linken Seite des Sohnes sitzt eine weitere Person am Tisch, allem Anschein nach ein männlicher Gefährte, der mit dem Sohn das Erbe verschwendet. Zur Unterstützung seiner These verweist Fourrey auf die Reliefs zum gleichen Thema am rechten Gewändesockel des Mittelportals der Kathedrale. Dort erkennt man innerhalb des Bilderzyklus zum Gleichnis des verlorenen Sohnes ebenfalls die Illustration eines Festes im Freudenhaus. Das grundlegende Kompositionsschema ist in beiden Medien gleich, auch wenn die Gestik und die Anordnung der Figuren im Detail verschieden sind. Ursula Quednau, die die Reliefs eingehend studierte, bemerkte die engen Beziehungen zwischen den Glasmalereien und den Steinmetzarbeiten und verwies deshalb in einer Anmerkung auf die entsprechende Scheibe im Chorumgang von Saint-Étienne.⁸⁶⁰ Eine andere Interpretation des fraglichen Medaillons findet man indessen bei Abbé Bonneau, der davon ausgeht, dass sich das Bildfeld am richtigen Platz innerhalb des Fensters befindet. Er sieht darin den Beginn der Feierlichkeiten zur Rückkehr des Sohnes.⁸⁶¹ Ich halte aber die erstgenannte Lesart für plausibler, zumal das Fenster als Ganzes deutliche Restaurierungsspuren aufweist, so dass eine falsche Versetzung und der Verlust einzelner Scheiben in den oberen Registern nicht überraschen kann.⁸⁶² Welcher Moment des Gleichnisses im 13. Jahrhundert anstelle des Festmahls auf der Position 4a zu sehen war, lässt sich leider nicht zweifelsfrei ergründen. Denkbar wäre eine Darstellung des älteren Sohnes bei der Feldarbeit, was die Erzählfolge des vierten Registers inhaltlich stimmig und im Einklang mit der biblischen Vorlage komplettieren würde.

Die restlichen Szenen der Glasmalerei folgen widerspruchsfrei dem chronologischen Ablauf des Gleichnisses. Nach seiner Rückkehr von der Feldarbeit fragte der ältere Bruder einen Diener nach den Gründen für die Feierlichkeiten (4b). Als er diese erfuhr weigerte er sich, in das Haus zu gehen, da er den festlichen Empfang seines Bruders, der den Erbteil verschleudert hatte, als ungerecht empfand. Daraufhin ging der Vater zu dem älteren Sohn hinaus, begründete diesem sein Handeln und ermunterte ihn, an der Freude über die wohlbehaltene Rückkehr des verlorenen Sohnes teilzuhaben.⁸⁶³ Die Bibel gibt keine Auskunft darüber, ob der Erstgeborene die Erklärungen des Vaters annahm, aber in Bild 4c sieht man, wie der Vater dem Sohn den Arm um die Schultern legt und beide

⁸⁵⁸ In CVMA FR. RES. III 1986, S. 112, Fig. 94. ist eine Schwarz-Weiß-Fotografie des betreffenden Bildfeldes abgedruckt. Hier lassen sich die Figuren und ihre Gesichter recht klar erkennen, etwas besser noch als auf aktuellen Aufnahmen.

⁸⁵⁹ FOURREY 1930, S. 57. Ob diese Geste tatsächlich das ausdrücken soll, was Fourrey hier vermutet, lässt sich nicht belegen. Innerhalb des Interpretationszusammenhangs dieses Bildes erscheint die Annahme aber plausibel.

⁸⁶⁰ Zu den Überlegungen von Ursula Quednau siehe den Text zu der betreffenden Bankettszene und die dazugehörigen Anmerkungen in QUEDNAU 1979, S. 96.

⁸⁶¹ BONNEAU 1885, S. 337 (Feld 10) zitiert an dieser Stelle den lateinischen Bibeltext aus Lk 15,24: „*[Et] Coeperunt epulari.*“

⁸⁶² Elsa VAN HEES 2005, S. 4 vermutet, dass bei dem fraglichen Medaillon 4a mit dem Festmahl nur die Bankettszene aus einem der unteren Register – gleichsam als Flicker – in das Paneel versetzt wurde und der Mosaikgrund noch an seinem angestammten Platz ist. Diese These halte ich für unwahrscheinlich, denn das Bildfeld wirkt im Ganzen recht stimmig und könnte auch komplett aus einem anderen Register übernommen worden sein. Definitiv klären ließen sich derartige Fragen freilich nur durch eine detaillierte Untersuchung der Verbleiung der betreffenden Glasscheiben.

⁸⁶³ Vgl. Lk 15,25–32.

gemeinsam weggehen. Es ist zu Recht von Elsa Van Hees darauf hingewiesen worden, dass der scheinbar versöhnliche Ausgang des Streites in Auxerre wohl nur auf einen Restaurierungsfehler des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist.⁸⁶⁴ Vergleicht man die Begegnung des verlorenen Sohnes mit dem Vater in Medaillon 2c mit der gerade besprochenen Streitszene, so wird klar, warum von einer Verwechslung der beiden Bildfelder auszugehen ist. Während der Zurückgekehrte mit dem Vater zu diskutieren scheint, wird der ältere Sohn vom Vater umarmt. Die Bildfolge wird dann schlüssig, wenn man beide Paneele gegeneinander austauscht. Den Abschluss der Erzählung bildet in der Mitte des fünften Registers das große Festmahl zur Heimkehr des verlorenen Sohnes, flankiert von zwei Darstellungen mit Dienern, die Speisen auftragen und musizieren. Dabei ähnelt die Komposition des Bildes doch sehr dem Bankett im Freudenhaus und überraschenderweise sitzt auch hier eine Frau mit am Tisch. Auch wenn das biblische Gleichnis nicht von ihr spricht, könnte es sich um die Mutter des Heimgekehrten handeln. Sie sitzt neben dem Vater, der unschwer an seiner Kleidung identifizierbar ist und den Mittelplatz am Tisch einnimmt und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Beide sind der Person auf der rechten Seite zugewandt, die augenscheinlich den zurückgekehrten Sohn darstellt.⁸⁶⁵

Die Bildfolge in Auxerre wird von einem Medaillon bekrönt, welches eine stehende, männliche Figur mit einem Lilienzepter in der Hand zeigt.⁸⁶⁶ Sie trägt eine rote Tunika und einen hellgrünen Mantel, ist aber nicht mit einem Nimbus versehen. Somit ist ausgeschlossen, dass hier Christus oder Gottvater gemeint ist, der die inhaltliche Rückbindung des Gleichnisses an die christliche Glaubenslehre leisten würde.⁸⁶⁷ Sollten diese Scheiben noch original sein, was sich aus der Entfernung nicht eindeutig feststellen lässt, so könnte die Kleidung einen Hinweis auf die Deutung der Person liefern. Bei seiner Rückkehr in Bild 3a trägt der Sohn ebenfalls eine leuchtend rote Tunika und erhält ein hellgrünes Gewand von einem Diener. Die Farben entsprechen genau denen im obersten Register, worin jedoch keine inhaltliche Absicht liegen muss.⁸⁶⁸ Somit könnte es sich bei der Person um den heimgekehrten Sohn handeln, der seine frühere gesellschaft-

⁸⁶⁴ Vgl. dazu VAN HEES 2005, S. 4.

⁸⁶⁵ Die Darstellung der Mutter stellt offenbar eine Besonderheit dar, die nicht oft in entsprechenden Bildern zu diesem Gleichnis auftritt. Quednau ist nicht davon überzeugt, dass die Mutter auch in dem Relief am Westportal zu sehen ist, so wie FOURREY 1930, S. 57 schreibt. Sie kennt diese Zusammenstellung der Personen nur aus der *Bible moralisée*. Vgl. QUEDNAU 1979, S. 99f, insb. Anm. 491.

⁸⁶⁶ Das Lilienzepter kann in verschiedener Weise symbolisch gedeutet werden: „*En effet, la fleur qu'il arbore sur son sceptre a une double symbolique. Elle représente la vie éternelle et la fragilité de la vie humaine. Au XIIIe siècle, elle incarne la voie de l'espérance. Elle témoigne de la futilité de la vie terrestre, la vanité, l'orgueil des choses matérielles en opposition à la stabilité de la vie spirituelle et l'importance de la foi qui sauve. La fleur de lis est également présente au moment du jugement dernier. Le Christ la tient du côté des élus, alors qu'il brandit l'épée du châtement du côté des damnés.*“ VAN HEES 2005, S. 6.

⁸⁶⁷ Insbesondere der Vergleich mit dem Chartreser Fenster zum Verlorenen Sohn, in dem Christus als Weltenherrscher mit Kreuznimbus, Reichsapfel und segnend erhobener Rechten dargestellt ist, lässt die Andersartigkeit der Darstellung in Auxerre deutlich werden. Siehe die Abbildung in DREMBLE/DREMBLE 2003, S. 191.

⁸⁶⁸ Wolfgang KEMP 1987, S. 31f hat darauf hingewiesen, dass Wechsel bei der Gewandung und den Attributen einer bestimmten Figur innerhalb eines Fensters häufiger vorkommen können. Dabei sind diese Variationen offenbar nicht in allen Fällen inhaltlich motiviert und stimmig mit dem Verlauf der Erzählung. Daher kann auch nicht in jedem Fall aus einer Ähnlichkeit der Kleidung auf die Identität zweier Figuren geschlossen werden. Allerdings verweist KEMP 1987, S. 142 auch darauf, dass „selbst bei einem so detailfreudigen Erzählwerk wie dem Prodigus-Fenster in Chartres [...] zweierlei gesichert [bleibt]: daß die Einzelheiten »stimmen« und daß die beredten Einzelheiten, die erzählerischen nuclei nicht in den Variablen untergehen.“

liche Stellung zurückerhalten hat. Im übertragenden Sinne würde dies die Rückkehr des sündigen Menschen zu Gott und den damit verbundenen himmlischen Lohn bedeuten.

„Le Fils prodigue prend sa place dans le cortège des élus du déambulatoire. Il incarne le fidèle laïc qui peut, même si sa vie n’a pas toujours été exemplaire, être racheté par une succession d’actes assimilables aux sacrements et ainsi gagner sa place au paradis.“⁸⁶⁹

Ein generelles Problem bei der Analyse des Fensters ergibt sich aus der Betrachtung der Mosaikgründe. In allen Registern werden die Bildmedaillons horizontal durch kleine Vierpässe miteinander verbunden. Das mittlere Quadrat und die Halbkreise bestehen entweder aus rotem oder blauem Glas, die Rahmungen der Elemente sind rot oder weiß. Es ist nicht ganz klar, ob der Abfolge der einzelnen Farben in den übereinanderliegenden Reihen ein symmetrisches System zugrunde lag. Wenn dies der Fall war, so ist es heute nicht mehr zu erkennen und durch Restaurierungsfehler verloren gegangen. ABB. 188 Eine wesentliche Unstimmigkeit findet sich bei den Glasscheiben 2c und 4c. An diesen Stellen passen die Farben der rahmenden Gläser nicht zu denen der anderen Hälfte des Vierpasses im mittleren Medaillon.⁸⁷⁰ Tauschte man die beiden Bildfelder gegeneinander aus, wie es aus inhaltlichen Gründen bereits vorgeschlagen wurde, wäre der Fehler behoben. Formale und ikonographische Aspekte stützen sich in dieser Frage also gegenseitig.

Die zerstörten unteren drei Register des Bildfensters haben vermutlich den Anfang des biblischen Gleichnisses illustriert, wie bereits angedeutet wurde. Auch der Vergleich mit der entsprechenden Glasmalerei 35 in der Kathedrale von Chartres unterstützt diese Überlegung.⁸⁷¹ Hier beginnt die Erzählung mit der Einforderung des Erbteils, der Auszahlung des Geldes und einer Darstellung des älteren Bruders, der, dem Vater treu, das Vieh hütet. Es folgen der Aufbruch des jüngeren Sohnes und seine Ankunft im Freudenhaus, wo er sein Vermögen verschwenden wird. Daran anschließend wird in weiteren neun Bildern in erstaunlicher Ausführlichkeit – einzigartig unter den erhaltenen Darstellungen dieses Gleichnisses – das Leben des jungen Mannes im Freudenhaus und sein letztendlicher Rauswurf geschildert.⁸⁷² Ganz ähnlich verhält es sich mit der Glasmalerei zum Gleichnis des Verlorenen Sohnes in der Kathedrale von Bourges.⁸⁷³ In der bemerkenswert schönen Malerei erscheinen die Auszahlung des Erbteils in zwei und der Auszug des Sohnes in einem Medaillon.⁸⁷⁴ Ein weiteres Bild zeigt seine Begegnung mit einer der Prostituierten, der ältere Bruder behütet derweil die väterliche Herde. Die Zeit im Freudenhaus umfasst in Bourges aber bei weitem nicht so viele Szenen wie in Chartres und könnte damit dem Fenster in Auxerre nähergestanden haben.⁸⁷⁵ Die Essenz

⁸⁶⁹ VAN HEES 2005, S. 6.

⁸⁷⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von VAN HEES 2005, S. 4.

⁸⁷¹ Eine sehr gute inhaltliche Analyse des Glasfensters in Chartres findet sich bei KEMP 1987, S. 22ff. Im Vergleich mit der thematisch identischen Glasmalerei der Kathedrale von Bourges stellt Kemp die unterschiedlichen Erzählstrategien der beiden Fenster heraus.

⁸⁷² Zu den Inhalten der Bildfelder des Chartreiser Fensters zum Gleichnis vom verlorenen Sohn siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 33; KEMP 1987, S. 28 und DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 190ff

⁸⁷³ Das Chorungangsfenster 5 zum Verlorenen Sohn in Saint-Étienne in Bourges wird kurz in CVMA FR. RES. II 1981, S. 170 beschrieben. Die Bildinhalte der einzelnen Medaillons finden sich auch bei KEMP 1987, S. 29.

⁸⁷⁴ Bei seinem Auszug aus dem väterlichen Gut ist der junge Mann wie ein Adliger des 13. Jahrhunderts gekleidet und wird von einem Diener begleitet. Er trägt sogar einen Jagdfalken auf der linken Faust.

⁸⁷⁵ Eine weitere Glasmalerei – entstanden um 1207–1215 – zu dem betreffenden Thema befindet sich im nördlichen Chorungang (Fenster 17) der Kathedrale von Sens, siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 179.

der genannten Inhalte dürfte in den neun, beziehungsweise acht fehlenden Medaillons in Auxerre dargestellt gewesen sein.

Das Fenster 14

Die Fensteröffnung 14 auf der Südseite des Chorungangs enthält heute eine großflächige Glasmalerei auf Grisaillegrund, die aus dem 16. Jahrhundert stammt. Wie schon bei Öffnung 7 auf der anderen Seite des Chores haben sich auch hier keine Reste der Glasscheiben des 13. Jahrhunderts erhalten und ebenso wenig gibt es Informationen darüber, welches Legendenfenster hier ursprünglich zu sehen war. Alle Erkenntnisse, die zu diesem Fenster gesammelt werden konnten, wurden bereits bei der Verortung der einzelnen Legenden innerhalb des Chorraumes dargelegt.

Der Apostel Jakobus der Große

Eine Reihe von Glasscheiben mit der Geschichte des Hl. Jakobus, Sohn des Zebedäus und einer der zwölf Apostel, hat sich in der Fensteröffnung 16 erhalten. Jakobus wird manchmal mit den Beinamen «der Ältere», «der Große» oder auch «Major» belegt, um ihn von dem zweiten Apostel dieses Namens, dem Sohn des Alpheus, zu unterscheiden.⁸⁷⁶ Der Hl. Jakobus zählt wie sein Bruder Johannes, Andreas und natürlich Petrus zu den herausragenden unter den zwölf Aposteln und es gibt viele Legenden und Wunder, die mit ihm verknüpft sind. Besonders verehrt wird auch das Grab des Hl. Jakobus in Santiago de Compostela, einem der drei großen Wallfahrtsorte der Christenheit, neben Jerusalem und Rom. Im Mittelalter war eine Pilgerreise nach Spanien zum Grab des Apostels eine sehr beliebte Unternehmung, die viele Christen trotz aller Mühen und Gefahren des Weges auf sich nahmen; eine Tradition, die in der heutigen Zeit eine Renaissance erlebt.⁸⁷⁷

In der Kathedrale von Auxerre hat sich innerhalb der Chorverglasung eine ganze Reihe von Bildmedaillons erhalten, die Ereignisse aus dem Leben des Hl. Jakobus sichtbar machen. Das ihm gewidmete Fenster 16 zeigt die in Saint-Étienne am häufigsten auftretende Gestaltungsform, nämlich eine Folge von je drei Bildmedaillons pro Register auf einem Mosaikgrund. Von den ursprünglich vorhanden neun Registern sind die oberen

ikonographisch ist sie etwas weiter von den anderen Fenstern entfernt, was auch durch die geringe Anzahl an Bildmedaillons bedingt wird. Auch in den Kathedralen von Poitiers, Coutances und Lincoln haben sich Glasmalereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu derselben Parabel erhalten. Siehe auch VAN HEES 2005, S. 2.

⁸⁷⁶ Die Lebensgeschichte dieses Heiligen und einige der durch ihn bewirkten Wunder sind unter anderem bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 635ff zu finden. Einige wenige Informationen über ihn finden sich auch in den Evangelien und in der Apostelgeschichte, in welcher sein Tod unter König Herodes festgehalten wurde. Siehe Apg 12,2. Wenn im folgenden Text von dem Hl. Jakobus gesprochen wird, so ist damit stets der bedeutendere der beiden Apostel, Jakobus Major, gemeint.

⁸⁷⁷ Der Pilgerweg nach Santiago de Compostela gehört seit 1993 zum Weltkulturerbe der UNESCO und war bereits 1987 vom Europarat zum europäischen Kulturerbe erklärt worden. In Folge dieser Auszeichnungen werden die Erhaltung der Stätten entlang der Routen und des Weges selbst von der EU entsprechend gefördert. Ziel ist es, möglichst viele der alten Wegestrecken und der entsprechenden Pilgerhäuser, Kirchen und Klöster entlang des Jakobsweges als Orte christlicher Spiritualität, aber auch als lebendige und genutzte Kulturdenkmäler zu erhalten.

sechs erhalten, die unteren drei sind vermutlich in den Religionskriegen zerschlagen worden.

Die erhaltenen Partien der Glasmalerei beschäftigen sich hauptsächlich mit der Auseinandersetzung zwischen dem Hl. Jakobus und dem Zauberer Hermogenes, der unterstützt von König Herodes versuchte, die Lehren des Apostels zu bekämpfen. Mit dieser Erzählung ist der Märtyrertod des Apostels verbunden, welcher in dem oberen Bereich des Fensters geschildert wird. Die Bildfelder müssen also wie üblich von unten nach oben gelesen werden. Da die untersten Register im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sind, beginnt die Erzählung heute im früheren vierten Register, mitten in der Auseinandersetzung des Heiligen mit Hermogenes.⁸⁷⁸ Wie die *Legenda Aurea* berichtet, kam dieser Konflikt zustande, als der Hl. Jakobus seine Missionsreise in Spanien beendet hatte und zurück nach Judäa gekommen war, um dort zu predigen. Der Zauberer Hermogenes sandte seinen Jünger Philetus zu ihm, mit dem Auftrag, die Lehren des Apostels zu widerlegen. Doch der Heilige überwand ihn und die anwesenden Pharisäer im Disput und gewann den Philetus für den christlichen Glauben. Dieser ging zu dem Zauberer zurück, berichtete ihm und versuchte auch ihn zum Glauben zu bewegen. Hermogenes jedoch verweigerte sich, lähmte aus Rache seinen ehemaligen Schüler mit Zauberkunst und ließ dies dem Jakobus kundtun. Dieser gab dem Boten sein Schweißtuch mit der Anweisung, dass Philetus es an sich nehmen und dazu sprechen sollte: „[...] Der Herr richtet die Zerschlagenen auf und löst die Gebundenen“. ⁸⁷⁹ Der Gelähmte tat es und wurde geheilt. Da auch dieser Versuch gescheitert war, den Heiligen bloßzustellen und den christlichen Glauben als machtlos zu verhöhnen, rief Hermogenes Geister herbei, die den Apostel ergreifen und zu ihm bringen sollten. Doch der Heilige hatte Macht über die Geister und gab ihnen den Auftrag, den Magier zu fesseln und vor ihn zu führen. Dies taten sie und Jakobus erwies sich gnädig gegenüber dem überwältigten Hermogenes. Das linke und das mittlere Medaillon des ersten erhaltenen Registers in Auxerre berichten in verkürzter Form von diesem Kampf mit den Geistern.⁸⁸⁰ Im rechten Bildfeld 1c sind drei Pharisäer abgebildet, welche die Szenerie beobachten. Sie sind erkennbar an ihrer Kleidung und der Schriftrolle, die der Vordere von ihnen in der Hand hält. Der Überlieferung folgend klagten sie später, nach der Bekehrung des Zauberers Hermogenes zum christlichen Glauben, den Hl. Jakobus vor Herodes Agrippa an und erwirkten sein Todesurteil. Zunächst aber, im zweiten und dritten Register, wird die Bekehrung des Zauberers dargestellt. Die Glasmalereien entsprechen dabei sehr genau dem Text der Legendensammlung, so dass man annehmen darf, dass der *Legenda Aurea* und dem Jakobusfenster in Auxerre sehr ähnliche oder sogar identische Quellen zugrunde liegen.

Von der Gnade des Jakobus und seiner Macht über die Geister ergriffen, ließ sich der Zauberer zum Christentum bekehren und fiel vor dem Hl. Jakobus nieder, wie es in Medaillon 2a gezeigt wird. Weil er sich aber vor den Geistern fürchtete, die er selbst gerufen hatte, erbat Hermogenes etwas von Jakobus, das ihn schützen könnte und so gab

⁸⁷⁸ Zu der Auseinandersetzung zwischen Jakobus und dem Zauberer siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 637ff.

⁸⁷⁹ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 637.

⁸⁸⁰ Die *Legenda Aurea* schildert die Ereignisse mit den Geistern noch weit ausführlicher. In der Verhandlung mit ihnen erwies sich ein weiteres Mal die Macht und auch die Gnade Gottes, für die der Apostel Jakobus Zeugnis ablegte.

ihm der Apostel seinen Stab (2b). Hermogenes warf seine magischen Bücher ins Meer und kehrte zu Jakobus zurück, um von ihm die Taufe zu erbitten. Ihren Abschluss findet diese Erzählung mit dem Bildfeld 3c, welches die Taufe des Hermogens und des Philetus – die in der *Legenda Aurea* nicht explizit erwähnt wird – zeigt.

Im darüber folgenden Register wird die Gefangennahme des Heiligen veranschaulicht, die der Hohepriester befohlen hatte, nachdem der Plan der Pharisäer gescheitert war, die Lehren des Apostels mit Hilfe des Zauberers zu entkräften.⁸⁸¹ Jakobus erscheint im mittleren Medaillon 4b vor dem Thron des Herodes Agrippa und wird in der benachbarten Szene ins Gefängnis geführt. Auf der linken Seite des früheren achten Registers ist dann die Verurteilung des Hl. Jakobus durch den König, im Beisein des Josias ins Bild gesetzt. Nach dem Urteil, auf dem Weg zum Richtplatz, bewirkte der Apostel die Heilung eines Lahmen, woraufhin Josias sich zum Glauben bekehrte und auf Betreiben des Hohepriesters ebenfalls zum Tode verurteilt wurde. Noch unmittelbar vor der gemeinsamen Hinrichtung taufte der Heilige den Neubekehrten, gezeigt im Bildfeld 5c. Den Abschluss des Fensters bildet schließlich die Enthauptungsszene, wobei auf dem Glasfenster nur der Heilige und sein Henker, nicht aber Josias dem Betrachter vorgeführt werden. Diese Konzentration der Handlung auf den verehrten Heiligen ist jedoch nicht ungewöhnlich und entspricht dem ursprünglichen Zustand der Glasmalerei, auch wenn einige Teile des blauen Fonds des Medaillons als neuere Ergänzungen zu erkennen sind.

Betrachtet man das Jakobusfenster als Ganzes, so stellt man fest, dass die Abfolge der vorhandenen Szenen durchaus folgerichtig ist und im Einklang mit den überlieferten Legenden steht. Es ergeben sich keine Anhaltspunkte für eine Abweichung der heutigen Ordnung der Medaillons von der Positionierung, die im 13. Jahrhundert festgelegt wurde. Dies ist umso bemerkenswerter, da das Fenster einige deutlich sichtbare Restaurierungsspuren und etliche Versatzfehler in der Ornamentik aufweist. Insbesondere bei den Vierpässen, die in jedem Register die Figurenmedaillons miteinander verbinden, sind Unstimmigkeiten auszumachen.⁸⁸² Darüber hinaus zeigt das Bildfeld 5c mit dem Apostel, der zur Hinrichtung geführt wird, einen sehr unbeholfenen Zuschnitt auf der dem Fensterbogen angepassten Seite und bei der dazu gehörenden Bordüre. Man erkennt an dem unharmonisch wirkenden Versatz der Glasstücke deutlich die Veränderungen, die an dem Medaillon vorgenommen wurden. Vermutlich spiegelt sich in diesen Fehlern aber einfach nur das wechselvolle Schicksal der Glasmalereien wider. Sie sind allem Anschein nach lediglich das Ergebnis verschiedener, recht ungenau ausgeführter Restaurierungsmaßnahmen und deuten nicht auf einen größeren Wandel im ikonographischen Programm dieses Fensters hin.

Welche Szenen der Vita des Hl. Jakobus in den verlorenen drei Registern abgebildet waren, lässt sich nur vermuten. Als Orientierungshilfe kann wieder ein Fenster aus Notre-Dame in Chartres dienen.⁸⁸³ Das dem Hl. Jakobus gewidmete Fenster 5 unterschei-

⁸⁸¹ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 638f.

⁸⁸² Die Vierpässe bestehen aus einem Quadrat in der Mitte und vier halbkreisförmigen Blättern, die an den Seiten des Quadrates anliegen. Die zentralen Quadrate werden aus jeweils zwei Glasstücken gebildet, getrennt von einem senkrecht verlaufenden Windeisen. Die beiden Hälften sind zum Großteil nicht richtig platziert, wie man an dem aufgemalten Muster sehen kann. Normalerweise verläuft dieses von der Mitte nach außen. Im Jakobusfenster sind die beiden Hälften der Quadrate aber zumeist spiegelverkehrt versetzt worden, so dass das Muster keinen Sinn mehr ergibt.

⁸⁸³ In Chartres existiert ein Legendenfenster zum Hl. Jakobus (5), das seine Vita und sein Martyrium ausführt. Siehe DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 194ff. Zudem gibt es im Obergaden in drei Öffnungen einzelne

det sich zwar in der Gestaltung deutlich von der Glasmalerei in Auxerre, es finden sich aber viele Parallelen, was die Inhalte der Bildfelder betrifft.⁸⁸⁴ So nimmt die Erzählung um den Magier Hermogenes auch in Chartres den größten Raum ein, gefolgt von dem Martyrium des Heiligen und der von ihm bekehrten Personen. Vorangestellt ist eine Bildfolge aus zwei Szenen, die die wundersame Ankunft des Hl. Jakobus in Galizien und den Apostel bei der Predigt zeigen. Möglicherweise waren auch in Auxerre ähnliche einleitende Bilder vorhanden. Zudem könnte in Saint-Étienne der Beginn der Hermogenes-Geschichte vergleichbar illustriert gewesen sein, wie in Chartres. Hier wird in sechs Bildern die oben wiedergegebene Legende von der Auseinandersetzung des Zauberers mit dem Heiligen bis zur Entsendung der Dämonen ausgeführt. Die Abwehr der Dämonen und die folgenden Ereignisse sind in Auxerre erhalten. Denkbar wäre zudem, dass die Berufung des Hl. Jakobus zur Nachfolge Jesu, die er zusammen mit seinem Bruder Johannes erhielt, in der Glasmalerei zu sehen war.

Die Wunder des Hl. Nikolaus

Dem heiligen Nikolaus wird im Chorumgang von Saint-Étienne in Auxerre besonders viel Raum gegeben. Neben dem bereits besprochenen Fenster 10 existiert in Öffnung 18 eine weitere Glasmalerei, die dem Bischof von Myra gewidmet ist.⁸⁸⁵ Hier werden mehrere Wunder in Bilder gefasst, die sich durch die himmlische Fürsprache des Hl. Nikolaus ereignet haben sollen. Dabei sind die Bildfelder der Glasmalerei in der für Auxerre typischen Weise in Reihen zu je drei Medaillons gruppiert und zeigen nicht den gleichen, komplexeren und altertümlicheren Stil wie das Fenster mit der Lebensgeschichte des Heiligen. Von dem Bilderzyklus des 13. Jahrhunderts haben sich die obersten sechs Register erhalten, höchstwahrscheinlich auch in der ihnen zugeordneten Ordnung, die unteren drei hingegen müssen zu den in den Religionskriegen vernichteten Glasmalereien gerechnet werden.

Der vergleichsweise große Raum, der dem heiligen Bischof von Myra innerhalb des Bildprogramms zukommt, erklärt sich durch die außerordentliche Popularität dieses Heiligen, dessen Kult im hohen Mittelalter auch in der lateinischen Christenheit flächendeckend etabliert war. Zudem weist seine Vita besondere Ereignisse auf, die ihn einerseits als Ideal in der Nachfolge Christi und andererseits als Paradebeispiel für die Führung des Bischofsamtes erscheinen lassen. Bei den Laien galt Nikolaus außerdem als einer der wichtigsten Fürsprecher für die Gläubigen in essentiellen Notlagen, wie Armut

Szenen zu dem Heiligen oder großformatige Abbildungen seiner Person (113 r. Lanz., 114 l. Lanz., 140 r. Lanz.). Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 28, 38f u. 42. In Saint-Étienne in Bourges findet man ein vielfiguriges Jakobusfenster in der Öffnung 18 des Chorumgangs, welches die gleichen Inhalte wie die Glasmalereien in Auxerre und in Chartres behandelt. Im Obergaden der Metropolitankathedrale wird der Hl. Jakobus als monumentale Figur, mit den Symbolen der Pilgerschaft, in der rechten Lanzette von Fenster 206 präsentiert. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 173 u. 178.

⁸⁸⁴ Das stützende System der Windeisen folgt im Jakobusfenster in Chartres der Form der Medaillons und bildet kein rechtwinkliges Gitternetz. Es ist wesentlich komplexer gestaltet als das in Auxerre, was auch eine andere Leserichtung hervorruft. Eine gute Abbildung des Fensters findet sich bei DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 195.

⁸⁸⁵ Die Glasmalerei scheint noch viele originale Scheiben zu enthalten, ist aber stark verschmutzt beziehungsweise korrodiert, so dass die Details schlecht zu erkennen sind. Einige gut sichtbare Fehlstellen wurden nachträglich mit modernen Glasstücken geschlossen und im zentralen Medaillon des obersten Registers klafft eine Lücke, die bisher nicht gefüllt wurde.

oder Hungersnot und er ist der Schutzpatron der Kinder. So ist es nicht verwunderlich, dass auch in anderen Bischofskirchen dem Hl. Nikolaus besondere Verehrung zuteilgeworden ist. Wie bereits ausgeführt wurde, erkennt man eine ikonographische Verwandtschaft zwischen den Legendenfenstern in Notre-Dame in Chartres und Saint-Étienne in Auxerre. In vielen anderen Kathedralkirchen waren ebenfalls Gläser mit den in Auxerre zu sehenden Wundererzählungen Teil des Bildprogramms, erhalten haben sich entsprechende Werke in Chartres, Le Mans, Troyes, Rouen und Tours. Die Bedeutung, die aus der Legende des Heiligen für den Hausherrn der Kathedrale, also den Bischof erwuchs, wird in einem Zitat von Colette und Jean-Paul Deremble deutlich:

„Il n'est guère de figure plus apte que celle de saint Nicolas à servir de miroir du parfait évêque: Renaud (de Mouçon, Bischof von Chartres 1182–1217, Anm. d. Autors) a tout intérêt à afficher une image épiscopale aussi flatteuse que celle de ce saint savant et généreux, protecteur des petits et des voyageurs, garant des biens qu'on lui confie...Il n'est guère de figure plus populaire non plus, ni plus susceptible d'attirer les dons généreux des pèlerins: c'est sans doute les raisons pour lesquelles on lui consacre plusieurs fenêtres historiées, [...]“⁸⁸⁶

In den erhaltenen Scheiben des Fensters sind zwei Erzählungen auszumachen, von welchen die untere Bildfolge nicht vollständig überliefert ist. Der Anfang dieser Geschichte und möglicherweise eine dritte, gänzlich zerstörte Legende, waren auf den verlorenen Gläsern dargestellt. Auffällig ist, dass es bei allen Episoden dieses Fensters um Juden geht, die durch Wunder des Hl. Nikolaus zum christlichen Glauben bekehrt wurden und sich anschließend taufen ließen. So erkennt man im ehemals vierten und fünften Register das Ende der Geschichte von dem eidbrüchigen Schuldner.⁸⁸⁷ Dieser Mann hatte von einem Juden eine Geldsumme geliehen und am Altar des Hl. Nikolaus seinem Gläubiger geschworen, das Geld zurückzugeben. Dies tat er lange Zeit nicht und wurde deshalb schließlich vor Gericht gestellt, wo er eidlich versicherte, die volle Summe bereits zurückgezahlt zu haben. Dabei wendete der Mann eine List an, die seinen Schwur zumindest für den Augenblick wahr werden lassen sollte. Er füllte eine große Menge Gold in einen hohlen Stab und nahm diesen mit zur Verhandlung, vorgebend, ihn als Stütze zu benötigen. Während des Schwurs bat er den Juden den Stab zu halten und so waren seine Worte, er habe ihm mehr zurückgegeben, als er geschuldet habe, für diesen Moment wahr. Mit der Darstellung der Stabübergabe in Szene 1a, auf der linken Seite des ehemals vierten Registers, setzt die Bildfolge im Chorumgangsfenster von Saint-Étienne heute ein. In der *Legenda Aurea* wird weiter berichtet, dass der Mann anschließend den Stab wieder an sich nahm und nach Hause ging, wobei er jedoch ohne ersichtlichen Grund auf der Straße einschlieft, von einem Fuhrwerk überfahren wurde und starb. Die Goldstücke rollten auf die Straße und der Jude durchschaute die List. Diese Ereignisse finden sich in den anderen beiden Medaillons des Registers wieder, die als ein zusammengehöriges Bild komponiert sind. Nach dem Tod des Eidbrechers wurde der Jude vom Volk dazu ermuntert, das Gold an sich zu nehmen, worauf er jedoch antwortete: *„Das tu ich nicht, es sei denn, daß der Christ von Sanct Nicolaus Gnaden wieder auferstehe: geschieht das, so will ich mich lassen taufen und gläubig werden.“*⁸⁸⁸ In Auxerre wird dieser Ausspruch dem Betrachter vermittelt, indem der Jude vor dem Altar des Heiligen gezeigt

⁸⁸⁶ DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 101.

⁸⁸⁷ Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 40f.

⁸⁸⁸ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. 1, Sp. 41.

wird (2a). Seine Worte werden wahr und die Auferstehung des Eidbrechers sowie die Taufe des Juden sind in den folgenden beiden Bildfeldern des zweiten Registers zu sehen.

In den restlichen vier Registern der Glasmalerei folgt nun eine andere Erzählung, die ebenfalls Eingang in die Legendensammlung des Jacobus de Voragine gefunden hat.⁸⁸⁹ Die Medaillons sind wie üblich von links nach rechts und von unten nach oben zu lesen. Sie demonstrieren dem Gläubigen am Beispiel der Geschichte eines weiteren Juden die Wirkmächtigkeit der Heiligen und ihre unmittelbare Präsenz in den ihnen geweihten Bildnissen in einem Maße, das in den Augen kritischer Betrachter schon an Idolatrie gegrenzt haben dürfte. So berichtet der Legendentext von einem Juden, der, beeindruckt von den Wundern des Heiligen, sich ein Bildnis des Nikolaus anfertigen ließ und dieses in seinem Haus aufstellte, um ihm all seinen Besitz zum Schutz anzuvertrauen, wenn er auf Reisen ging. Er befahl dem Heiligen regelrecht die Verteidigung seines Vermögens und drohte dem Bildnis Schläge an, falls sein Eigentum von jemandem in seiner Abwesenheit angetastet werden sollte. Während der Mann fort war, wurde dennoch sein gesamter Besitz mit Ausnahme des Bildnisses gestohlen. Nach seiner Rückkehr rächte sich der Jude wie angedroht an der Figur, indem er sie schlug, als ob er die Diebe selbst bestrafen würde. Den flüchtigen Verbrechern aber erschien der Hl. Nikolaus während sie die Beute teilten und er präsentierte ihnen die Wunden der Schläge, die er an ihrer statt erlitten hatte. Daraufhin kehrten die Diebe um, berichteten dem Juden alles, gaben ihm seinen Besitz zurück und wurden rechtschaffend. Der Jude, überzeugt durch diese Wunder, bekannte sich zum Christentum und ließ sich taufen. In dem Fenster in Auxerre wird er abschließend im Medaillon 5c als gläubiger Christ präsentiert, der betend vor dem Tisch kniet, auf welchem das von ihm erworbene Bildnis des Bischofs von Myra aufgestellt ist.

In der Spitze des Fensters ist Christus als Halbfigur dargestellt, der eine goldene Kugel – ein Symbol für die Weltkugel – in der linken Hand hält und die Rechte segnend erhoben hat. Im Kontext der in der Glasmalerei dargebotenen Erzählungen, kann die Christusfigur in einem dreifachen Sinn gedeutet werden: Bezieht man das Bildnis des Weltenherrschers auf die in den Gläsern gezeigten Konversionen, bringt es die Gottgefälligkeit der durch die Wunder hervorgerufenen Abkehr von einer sündhaften Vergangenheit zum Ausdruck, die von den diversen Protagonisten in unterschiedlicher Weise vollzogen wird. Mit Blick auf den Hl. Nikolaus werden noch einmal dessen besondere Nähe zu Christus durch sein unschuldigtes Leiden sowie seine Zugehörigkeit zum Kreis der Heiligen verdeutlicht. Zugleich aber wird mit der Christusfigur dem Betrachter ins Gedächtnis gerufen, dass nicht der verehrte Bischof, sondern Gott, durch die Fürbitte und Vermittlung des Heiligen die geschilderten Wunder bewirkt hat.

Die fehlenden drei Register des Nikolausfensters lassen sich nur ansatzweise rekonstruieren.⁸⁹⁰ Da die erste Erzählung heute unvollständig ist, darf man davon ausgehen, dass das ehemals dritte Register den Anfang dieser Legende illustrierte. Welche Wunder des Hl. Nikolaus in den untersten sechs Medaillons zu sehen waren,

⁸⁸⁹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 41f.

⁸⁹⁰ Ein Stich des Fensters von 1875 bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 55 zeigt noch einen Zustand, in welchem sich einige Medaillons nicht am richtigen Platz befinden. Die Grafik gibt genau die Anordnung wieder, die BONNEAU 1885, S. 339 zehn Jahre später beschreibt. Weiterführende Hinweise darauf, welche Szenen die verloren gegangenen Register umfasst haben könnten, finden sich bei Charles Cahier aber nicht.

kann nicht mehr geklärt werden. Neben der Möglichkeit, dass hier Stifterfiguren oder deren Symbole in den Gläsern erschienen, gibt es noch eine Fülle von Wundererzählungen zum Hl. Nikolaus die in Frage kämen. Auch der Vergleich mit den Nikolausfenstern in anderen Kathedralen bietet nur wenige Informationen. So berichtet eines der drei Chartreser Fenster ausführlich über den Kampf des Bischofs gegen die heidnischen Kulte, insbesondere gegen die Verehrung der Diana.⁸⁹¹ Diese Thematik wird in den beiden Nikolausfenstern in Auxerre nicht berührt. Der heute freie Raum von maximal sechs Bildfeldern in der zweiten Glasmalerei hätte für entsprechende Darstellungen in jedem Fall ausgereicht. Allerdings handelt es sich bei den beiden erhaltenen Bilderzählungen des Glasfensters um Wunder, die der Heilige post mortem gewirkt haben soll. Galt diese inhaltliche Voraussetzung auch für die Bildfolgen der unteren Register, würden sowohl sein Kampf gegen die heidnischen Religionen, als auch das populäre Kornwunder, mit welchem der Bischof die hungernde Bevölkerung von Myra vor dem Tod bewahrte, aus dem Kreis der möglichen Themen ausscheiden. Da es aber keinerlei Informationen gibt, die diese Vermutung stützen oder entkräften könnten, fehlt eine gesicherte Grundlage für weiterreichende Thesen.

Die Hl. Maria von Ägypten

Auf die zweite Glasmalerei zu dem heiligen Bischof von Myra folgt eine Reihe weiterer Fenster, die sich mit den Lebensgeschichten bedeutender Heiliger der Kirche befassen und deren obere Register sich mit hoher Wahrscheinlichkeit an Ort und Stelle erhalten haben. Den Anfang dieser Reihe markieren die beiden Marienfenster, von denen das linke (20) der Hl. Maria von Ägypten (St. Maria Aegyptiaca) gewidmet ist, einer Eremitin, die im 4. und 5. Jahrhundert in Ägypten und Palästina gelebt haben soll.⁸⁹² Ihre Vita ist geprägt von der vollständigen Abkehr von allen weltlichen Dingen und der Orientierung hin zu einem bußfertigen Leben in der Wüste.⁸⁹³ Diese charakteristischen Merkmale ihrer Lebensgeschichte bestimmten vermutlich auch die Auswahl dieser Heiligen für die Chorverglasung in Saint-Étienne. Sie sollte den Gläubigen ein – sicherlich radikal zu nennendes – Exempel für die Umkehr in der eigenen Lebensweise und die dadurch zu gewinnende Erlösung sein.

In Auxerre ist leider der größte Teil des mittelalterlichen Glasfensters nicht mehr erhalten, lediglich die oberen vier Register sind noch vorhanden. Diese befinden sich aber

⁸⁹¹ Es handelt sich dabei um die rechte Lanzette des Fensters 29. Siehe DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 154ff.

⁸⁹² Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 373ff. Die zeitliche Einordnung der Lebensdaten der Hl. Maria von Ägypten ist sehr schwierig, die Quellen widersprechen sich zum Teil deutlich. Während DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 373 ihren Lebenszeitraum in das 3. und 4. Jahrhundert datiert, gibt die NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 2003, Bd. 9, S. 288f, Lemma: *Mary of Egypt, St.* dafür das 4. und 5., das BBKL, Bd. XVI (1999), Sp. 985f, Lemma: *Maria von Ägypten* sogar das 6. Jahrhundert an.

⁸⁹³ Étienne Michel Faillon hat die verschiedenen Aspekte der Vita der Hl. Maria Magdalena genauer untersucht und nach den Quellen für die einzelnen Teile ihrer Lebensgeschichte geforscht. In seiner Arbeit wird deutlich, dass bestimmte Elemente aus der Legende der Hl. Maria von Ägypten in die Geschichte der bekannteren Maria Magdalena übernommen wurden, beziehungsweise dass parallele narrative Konstruktionen in beiden Lebensbeschreibungen auftreten. Um seine Ausführungen zu verdeutlichen, stellt Faillon die zwei Fenster der beiden heiligen Frauen, die sich in der Kathedrale von Bourges befinden und diejenigen in Auxerre einander gegenüber. Siehe FAILLON 1865, Bd. 2, Sp. 89ff. Die dort abgebildeten Stiche der Fenster in Auxerre geben die einzelnen Szenen der Bildmedaillons recht genau wieder und stellen eine gute Hilfe für die Entzifferung der heute sehr stark korrodierten Scheiben dar.

allem Anschein nach in der Fensteröffnung und an den Positionen, für die sie von Anfang an bestimmt waren. Zumindest ergeben sich aus dem optischen Befund der Gläser und Armierungen keinerlei Hinweise auf Veränderungen, die im 16. Jahrhundert nach den Religionskriegen oder später an dem Werk vorgenommen wurden. Dies schließt natürlich nicht aus, dass man die Scheiben im Laufe der Jahrhunderte einige Male ein und ausgebaut, restauriert oder repariert hat. Davon ist bei allen mittelalterlichen Glasmalereien, nicht nur in Auxerre, sondern auch überall sonst, sicher auszugehen. Nur hat man bei dem Fenster der Maria von Ägypten anscheinend mehr als an anderer Stelle darauf geachtet, die ursprüngliche Ordnung bei den Wiedereinbauten einzuhalten.⁸⁹⁴

Die Lebensgeschichte der Heiligen berichtet von einer Ägypterin, die als junges Mädchen nach Alexandria ging und dort viele Jahre als Prostituierte ein zügelloses Leben führte.⁸⁹⁵ Als sie von einer geplanten Pilgerfahrt nach Jerusalem erfuhr, schloss sie sich der Gruppe an und bezahlte die Überfahrt mit Liebesdiensten, da sie kein Geld besaß. In der Heiligen Stadt angekommen, wollte Maria mit den anderen Pilgern in die Kirche gehen um die Reliquie des wahren Kreuzes Christi anzubeten, doch eine unsichtbare Macht verweigerte ihr den Eintritt in das Gotteshaus. In ihrem bisherigen, nach dem christlichen Moralverständnis sündigen Lebenswandel erkannte Maria den Grund dafür, dass sie die Schwelle der Kirche nicht übertreten konnte. Unter Tränen bat sie die Gottesmutter um Vergebung und gelobte, sich „[...] der Welt ab[zu]tun und hinfort in Reinigkeit [zu] leben.“⁸⁹⁶ Daraufhin wurde ihr der Zugang gewährt und sie betete das heilige Kreuz an. Ein hinzukommender Mann gab ihr drei Groschen, von denen sie sich drei Brote kaufen konnte, wie es in dem rechten Bildmedaillon (1a) des früheren sechsten Registers gezeigt wird. Einer himmlischen Stimme folgend übertrat sie den Jordan und ging in die Wüste – zu sehen im folgenden Bild – wo sie die nächsten siebenundvierzig Jahre in Einsamkeit lebte, bis sie einem Abt namens Zosimas begegnete, der die Wüste auf der Suche nach einem heiligen Mann durchstreifte. Das Treffen der beiden wird auf der linken Seite des zweiten Registers gezeigt. In der Glasmalerei in Auxerre werden sowohl Zosimas als auch Maria durch einen Nimbus als Heilige ausgewiesen. Dies legt die Vermutung nahe, dass die in Auxerre bekannte Version der Erzählung den Mönch mit dem Hl. Zosimus, Bischof von Syrakus, gleichsetzte.⁸⁹⁷ Der Abt, vor dem sich die Eremitin zunächst verbergen wollte, bedrängte sie, ihm ihre Lebensgeschichte zu erzählen und Maria vertraute sich ihm schließlich an. Dem Willen Gottes entsprechend hätten die drei Brote, die sie einst in Jerusalem gekauft hatte, die ganzen siebenundvierzig Jahre für sie in der Wüste als Nahrung gereicht. Nach ihrem Bericht beschwor Maria

⁸⁹⁴ Schon in einer Grafik des 19. Jahrhunderts, die dieses Fenster wiedergibt, abgebildet bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 65, zeigt sich die Bildfolge in der Anordnung, die man heute noch sehen kann. Auch Abbé Bonneau hat bei seiner Beschreibung der Chorumgangs Fenster die gleiche Ordnung der Bildfelder vorgefunden. Vgl. BONNEAU 1885, S. 340. Dies ist nicht oft der Fall, bei vielen Fenstern waren einzelne Medaillons vertauscht, die in der Restaurierungskampagne von 1925 bis 1929 unter Mitwirkung von Abbé Fourrey wieder in die richtige Reihenfolge gebracht wurden. Da dies bei dem Fenster der Hl. Maria von Ägypten nicht nötig war und auch in keiner älteren Beschreibung eine andere Bildabfolge vorzufinden ist, spricht vieles dafür, dass hier die Komposition des 13. Jahrhunderts überliefert ist.

⁸⁹⁵ Die folgenden Ausführungen orientieren sich an der Vita der Heiligen, wie sie von DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 373ff. geschildert wird. Siehe auch ÖKUMENISCHES HEILIGENLEXIKON, Lemma: *Maria von Ägypten* und BBKL, Bd. XVI (1999), Sp. 985f, Lemma: *Maria von Ägypten*.

⁸⁹⁶ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 374f.

⁸⁹⁷ Siehe ÖKUMENISCHES HEILIGENLEXIKON, Lemma: *Zosimus von Syrakus*. Auch in der Bildinschrift des Medaillons 2c wird der Mönch als Heiliger ausgewiesen: «S. ZOSIMAS».

den Abt, am Gründonnerstag zu ihr zurückzukehren und ihr den Leib des Herrn zu bringen. Zosimas entsprach ihrer Bitte; die Kommunion der Heiligen ist in dem zentralen Bildfeld 2c des Registers zu sehen. Sie findet in dem Medaillon allerdings nicht in der Wüste, sondern in einem würdevollen Rahmen an einem Altar statt, auch wenn die Wildnis durch die Bäume am Rande der Szene angedeutet wird. Als ein Jahr später der Abt erneut zu dem Ort ging, an dem er die heilige Frau getroffen hatte, fand er diese tot auf der Erde liegend vor. Neben dem Leichnam sah der alte Mönch Worte im Sand, die ihn aufforderten die Heilige zu begraben, doch war er allein dazu nicht in der Lage. Auf wundersame Weise erhielt Zosimas Beistand, denn ein Löwe kam, „sanft wie ein Lamm“⁸⁹⁸ zu dem alten Mann und half ihm, den Leib der Maria zu begraben. Diese erstaunliche Begebenheit ist im vorletzten Register des Fensters ins Bild gesetzt, gefolgt von der Darstellung zweier Engel in Bild 3c, die die Seele der Hl. Maria von Ägypten zum Himmel emportragen. In der Spitze der Lanzette wird die göttliche Anerkennung ihres bußfertigen Lebens noch einmal zum Ausdruck gebracht, denn hier erscheint ein inzensierender Engel über einer Wolke.

Angesichts der Tatsache, dass die hier referierte Vita der Heiligen auch in der *Legenda Aurea* kaum ausführlicher erscheint, muss man sich die Frage stellen, welche Bilder noch in den heute nicht mehr erhaltenen Registern zu sehen waren. Selbst detaillierte Schilderungen der früheren Lebensumstände der Heiligen und vor allem natürlich der Schlüsselszenen in Jerusalem würden kaum ausreichen, die fünfzehn Medaillons der unteren Fensterhälfte sinnstiftend zu füllen. Möglicherweise waren die Quellen, die das Domkapitel und der Bischof von Auxerre als Auftraggeber der Glasmalereien studiert hatten, wesentlich umfangreicher als der Text der *Legenda Aurea* und enthielten weitere Berichte zu der heiligen Eremitin, die in der Bildfolge wiedergegeben werden konnten. Alternativ dazu sollte man in Betracht ziehen, dass in dem Fenster zusätzlich zu der Marienerzählung noch die Vita einer anderen heiligen Person ausgeführt war. Diese Möglichkeit lässt sich nicht ausschließen, zumal auch einige andere Glasmalereien des Chorumgangs mehrere Gestalten der christlichen Glaubenssphäre behandeln, so das Patriarchenfenster (19), das Apostelfenster und die Glasmalereien mit dem Hl. Eligius.⁸⁹⁹

Unter den erhaltenen mittelalterlichen Fenstern aus dem Bereich der französischen Krondomäne sind nur sehr wenige, die speziell der Lebensgeschichte der Hl. Maria von Ägypten gewidmet sind. Häufiger sind dagegen einzelne Darstellungen ihrer Person, die oft mit Legenden der Hl. Maria Magdalena in Beziehung gesetzt oder gar vermischt wurden.⁹⁰⁰ Weder in der Kathedrale von Chartres, noch in denen von Troyes oder Le Mans gibt es eine Glasmalerei, die sich eingehender mit der Einsiedlerin befasst.⁹⁰¹

⁸⁹⁸ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 376.

⁸⁹⁹ Im dem Glasfenster mit der Vita des Hl. Eligius wird in einem Bildfeld auch der Hl. Audeonus (saint Ouen, um 609–684) gezeigt. Da dieser Heilige mit dem Hl. Eligius eng befreundet gewesen sein soll und die erhaltene Darstellung nur ein Teil aus einer längeren Episode ist, kann man sicher sein, dass es in dem Fenster noch weitere Medaillons mit den beiden Männern gegeben hat. Zudem ist Ouen, der Bischof von Rouen war, in Frankreich ein sehr bedeutender Heiliger.

⁹⁰⁰ Vgl. RAGUIN 1982, S. 154.

⁹⁰¹ In Chartres existiert aber eine großformatige Darstellung der Hl. Maria von Ägypten in dem letzten Obergadenfenster auf der Südseite des Langhauses (Fenster 142 r. Lanz.). Unter der stehenden Figur der Heiligen sind ihre Begegnung mit dem Abt Zosimas und ihr Begräbnis illustriert. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 42ff.

Immerhin existieren Teile eines derartigen Fensters innerhalb der Chorverglasung der Kathedrale von Bourges. Sie sind in der letzten Kapelle der Nordseite des Chorumgangs zu finden, in der Fensteröffnung 21. Allerdings umfasst die Bildfolge in der Metropolitankathedrale nur wenige Szenen, deren Auswahl der in Saint-Étienne in Auxerre sehr nahesteht, weshalb die Glasmalerei insgesamt keine weiteren Antworten auf die Frage geben kann, welche Bilder in den verlorenen Medaillons der burgundischen Kathedrale zu sehen gewesen sein könnten.⁹⁰²

Die Hl. Maria Magdalena

Rechts neben der ägyptischen Maria zeigt die Glasmalerei in Fensteröffnung 22 Stationen aus dem Leben der Hl. Maria Magdalena, die in den Texten des Neuen Testaments eine herausragende Rolle spielt. Bereits mehrfach wurde auf die stilistische Ähnlichkeit der beiden benachbarten Marienfenster hingewiesen. Diese Tatsache und auch der optische Befund der Glasscheiben lassen vermuten, dass sich das Fenster noch genau an der Stelle des Chorumgangs befindet, für die es bestimmt war. Erhalten haben sich bedauerlicherweise nur die oberen fünf Register und es ist schwierig, die Ikonographie der im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangenen Bildfelder zu rekonstruieren. Neben der Bibel trägt wieder die *Legenda Aurea* des Jakobus de Voragine zum Verständnis der in dem Glasfenster erscheinenden Bilder bei.⁹⁰³ Da die Überlieferungen zur Person der Maria Magdalena sehr umfangreich sind, soll hier keine chronologisch vollständige Wiedergabe ihrer Lebensgeschichte erfolgen, sondern es werden nur jene Erzählungen kurz referiert, die für das Fenster in Auxerre von Bedeutung sind.

Die erste erhaltene Szene der Glasmalerei zeigt im linken Medaillon des untersten Registers eine Darstellung der Heiligen bei der Predigt. Die zeitliche Einordnung dieser Szene in die Vita der bußfertigen Maria wird mit Hilfe des folgenden Bildfeldes möglich, welches einen schlafenden Adligen darstellt dem die Hl. Maria Magdalena im Traum erscheint. Es handelt sich offenbar um eine Episode, die zeitlich nach der Himmelfahrt Christi und der Vertreibung der Jünger aus dem Heiligen Land angesiedelt werden muss. Die *Legenda Aurea* berichtet dazu, dass einige der Jünger, unter ihnen der Hl. Maximinus, Maria von Magdala, ihr Bruder Lazarus und ihre Schwester Martha, von den Juden in ein führerloses Schiff gesetzt wurden, welches man auf das Meer hinaus stieß, damit die Christen in ihm umkommen sollten. Durch göttlichen Eingriff aber gelangte das Schiff nach Massilien (Marseille) und landete dort an.⁹⁰⁴ Die Bewohner der Provence, die noch den römischen Götterkult pflegten, wollten die Christen jedoch nicht aufnehmen und so ließen sich diese unter dem Vordach eines Tempels nieder. Maria Magdalena ergriff die Gelegenheit, predigte der versammelten Menge – wie es im Fenster gezeigt wird – und versuchte die Menschen zum Christentum zu bekehren. Unter dem Volk befanden sich auch der Graf der Provence und seine Frau. Da diese den neuen Glauben weiterhin

⁹⁰² Zu dem entsprechenden Fenster in der Kathedrale von Bourges siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 174.

⁹⁰³ Die Lebensgeschichte der Hl. Maria Magdalena ist bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 613ff. nachzulesen.

⁹⁰⁴ Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 616ff.

ablehnten, erschien die Heilige der Frau drei Nächte lang im Traum, in der Dritten auch dem Fürsten selbst,

*„mit feurigem Angesicht, daß es schien, als brenne das ganze Haus, und sprach ‚Schläfst du, Wüterich, Glied deines Vaters des Teufels, mit deiner Frau der bösen Schlange, die dir meine Worte nicht wollte künden? Ruhest du, Feind des Kreuzes Christi, nachdem du deinen Bauch mit mancherlei Speise gefüllt hast, und lässest die Heiligen Gottes dürsten und Hungers sterben? [...]‘.“*⁹⁰⁵

Und die Heilige drohte ihm mit dem Strafgericht Gottes. Von der Erscheinung eingeschüchtert, ließ der Graf die Gestrandeten beherbergen und versorgen. Das kinderlose Herrscherpaar wandte sich kurz darauf an die Hl. Maria Magdalena und versprach, den christlichen Glauben anzunehmen, falls die Frau ein Kind bekommen sollte. Als die Frau wenig später schwanger wurde, wollte der Graf nach Rom reisen, um den Hl. Petrus aufzusuchen und von ihm selbst die Geschichte Christi zu hören. Auf ihr Drängen hin nahm der Mann seine schwangere Frau mit auf die Reise und die Heilige gab ihnen Kreuze als Schutzzeichen mit auf den Weg. Die Abreise der beiden mit dem Schiff ist im Bildfeld 2b dargestellt.⁹⁰⁶ Die Pilger gerieten jedoch in einen schweren Sturm und die Notlage führte dazu, dass die Gräfin das Kind vorzeitig zur Welt brachte und anschließend starb. Wie im folgenden Medaillon dargestellt, wurden der Leichnam der Frau und das Kind, für das es keine Nahrung gab, auf einer Insel zurückgelassen und der Graf setzte allein seine Reise nach Rom fort. Dort angelangt wurde er vom Hl. Petrus über zwei Jahre lang in die Lehren und Wunder Christi eingewiesen und begleitete den Apostel nach Jerusalem, um die heiligen Orte aufzusuchen. Auf seiner Rückfahrt legte er erneut bei der Insel an und fand seinen Sohn und auch die Frau lebendig vor. Dieser bewegende Moment des Wiedersehens der totgeglaubten Familie präsentiert sich im Fenster in Auxerre auf der rechten Seite des dritten Registers. Obwohl die Anordnung der Personen der genau darunter befindlichen Aussetzung des Leichnams nahezu entspricht, erkennt der Betrachter doch deutlich an der Haltung des Grafen, den geöffneten und ihm zugewandten Augen seiner Frau und dem schon deutlich gewachsenen Kind neben ihr, dass hier Frau und Kind lebendig sind. Der glückliche Wendepunkt der Erzählung wurde von den Glasmalern geschickt ins Bild gesetzt. Während der zwei vergangenen Jahre, so berichtet die Gräfin ihrem Mann, habe sie auf wundersame Weise, durch die Führung der Hl. Maria Magdalena, die Pilgerfahrt ihres Mannes miterlebt. In dieser Zeit habe sich zudem die Heilige um das Wohl des Kindes gekümmert. So vereint kehrte die Familie nach Marseille zurück und fand dort die Heilige bei der Predigt (4a). Auch diese Darstellung schafft eine Brücke innerhalb der Bildfolge des Fensters, denn sie weist deutliche kompositorische Parallelen zu der ersten Predigtzene im Medaillon 1a auf. Das Herrscherpaar warf sich vor Maria Magdalena nieder und berichtete ihr alles, was sich zugetragen hatte. Das anschließende Paneel 4b mit der Taufe der Familie durch den Hl. Maximinus ist in die Mitte des Registers gesetzt, um die Bedeutung dieser Handlung für den Betrachter deutlicher werden zu lassen. In der Folge der Bekehrung

⁹⁰⁵ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 617f.

⁹⁰⁶ In dem Bildmedaillon 2a sind Maria Magdalena, Lazarus und Maximinus dargestellt, durch die Nimben als heilige Personen kenntlich gemacht. Eine vierte Person ohne Nimbus ist bei ihnen, die nicht identifiziert werden kann. Sie trägt die Dalmatik eines Diakons und hält ein Evangeliar in den Händen. Vgl. FOURREY 1930, S. 77 u. 99.

des Grafen wurde ganz Marseille christianisiert und der Hl. Lazarus zum ersten Bischof der Stadt erhoben; der Hl. Maximinus begründete wenig später den Bischofssitz in Aix (Aix-en-Provence). Die Hl. Maria Magdalena indes ging als Einsiedlerin in die Wüste und lebte dort dreißig Jahre ohne Nahrung, allein von dem Lobgesang der Engel zur Herrlichkeit Gottes, den sie vernehmen durfte. Nach dieser Zeit erschien sie an Ostern in der Kirche des Hl. Maximinus, wo sie nach der Kommunion verstarb, wie es in Auxerre in der Spitze des Fensters dargestellt ist.⁹⁰⁷ Ihre Seele wurde dabei von Engeln zum Himmel hinaufgeführt (4c), berichtet die Legende. Der heilige Bischof ließ sie anschließend feierlich bestatten. Die schriftlichen Quellen berichten darüber hinaus von einer Reihe weiterer Wunder, die sich nach dem Tod der Heiligen zugetragen haben sollen, im Chorfenster von Saint-Étienne aber nicht zu sehen sind.

Wie die Betrachtung gezeigt hat, weisen die Bildmedaillons mit der Vita der Maria Magdalena scheinbar noch genau die Reihenfolge auf, die ihnen von den Schöpfern des Bildprogramms zugedacht worden war. Die Chronologie der Erzählung ist an keiner Stelle unterbrochen oder unklar. Wie schon bei der vorangegangenen Glasmalerei mit der Vita der Hl. Maria von Ägypten beschreiben sowohl Abbé Bonneau als auch Abbé Fourrey in ihren Studien exakt die heutige Anordnung der Scheiben, was auf verhältnismäßig wenige Manipulationen an diesem Fenster im Laufe der Jahrhunderte schließen lässt.⁹⁰⁸

Neben diesem erfreulichen Befund bleibt der bedauerliche, vollständige Verlust von zwölf weiteren Bildmedaillons dieser Heiligenvita bestehen. Auf der Basis von Vergleichen des Magdalenenfensters mit anderen Glasmalereien derselben Thematik können aber recht plausible Hypothesen aufgestellt werden, was ursprünglich in den unteren vier Registern der Öffnung zu sehen gewesen ist. So ist unter anderem in der Kathedrale von Chartres ein Fenster (46) zu der betreffenden Heiligen überliefert, allerdings nicht im Chorumgang, sondern im südlichen Seitenschiff des Langhauses.⁹⁰⁹ Die Gestaltung dieser Malerei unterscheidet sich deutlich von der in Auxerre und ist auf drei große, kreisförmige Medaillons ausgerichtet, die übereinander angeordnet sind und jeweils vier Szenen beinhalten. Die Armierungen des Glasfensters folgen dem geometrischen Muster der Scheiben und gliedern damit sehr schön die Erzählung, die dem üblichen Verlauf der Leserichtung treu bleibt. Am Anfang der Schilderung steht in Chartres einer der als besonders bedeutsam erachteten Berichte des Johannes Evangeliums, die Fußwaschung und die Salbung Jesu durch Maria Magdalena.⁹¹⁰ Die ehrfurchtsvolle Handlung der Maria

⁹⁰⁷ Die Gläser des obersten Medaillons sind stark korrodiert, weshalb die Szene kaum zu erkennen ist. Ein Stich des entsprechenden Fensters, zu finden bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. II, gibt die Inhalte der einzelnen Medaillons wieder und erleichtert die Identifizierung der Szenen, auch wenn die Anordnung der Figuren im Detail von der Glasmalerei abweicht. Bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 64 werden die beiden letzten Szenen des Legendenfensters auch inhaltlich erläutert. Bemerkenswert ist, dass der Hl. Maximinus in dem betreffenden Medaillon ohne Nimbus erscheint, in allen anderen Bildern aber mit einem solchen ausgezeichnet ist.

⁹⁰⁸ Vgl. hierzu die Schemata des Marienfensters bei BONNEAU 1885, S. 341 und FOURREY 1930, S. 99. Auch der noch ältere Stich nach diesem Fenster, abgebildet bei FAILLON 1865, Bd. 2, Sp. 99f und der daraus entwickelte Druck bei CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. II., zeigt die heute vorliegende Anordnung der Bildmedaillons.

⁹⁰⁹ Zu dem Fenster 46 mit der Vita der Hl. Maria Magdalena in der Kathedrale von Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 34. Neben dieser Bildfolge existiert in Notre-Dame auch noch eine isolierte Darstellung des «noli me tangere» in der rechten Lanzette des Fensters 138, im südlichen Obergaden des Langhauses. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 42.

⁹¹⁰ Vgl. Joh 12,3 und Lk 7,38.

wird in der Patristik oft als ein Symbol der Enthüllung Jesu als Sohn Gottes, also als Christus verstanden, manifestiert in der Handlung der Salbung.⁹¹¹ Neben dieser Szene, die es vermutlich auch in Auxerre gegeben hat, nehmen der Tod und die Auferweckung des Lazarus, des Bruders der Maria Magdalena, einen breiten Raum innerhalb der Bilderzählung ein.⁹¹² Auch dieses biblische Ereignis war mit hoher Wahrscheinlichkeit in Auxerre zu sehen, gehört es doch zu den bedeutendsten Wundern, die Christus gewirkt hat und stellt zugleich eine Präfiguration der Auferstehung Christi dar. Zudem gehört zur Vita der Hl. Maria Magdalena auch unbedingt die Entdeckung des leeren Grabes am Ostermorgen, als die Frauen, die den Leichnam Jesu salben wollten, nicht diesen, sondern einen Engel vorfanden, der die Auferstehung des Herrn verkündete. Im Anschluss daran berichtet der Evangelist Johannes davon, dass Maria als erster Mensch den auferstandenen Christus traf und von ihm mit der frohen Botschaft zu den Aposteln gesandt wurde, womit sie zum «Apostel der Apostel» wurde, wie es das Fenster in Chartres an herausgehobener Stelle zeigt.⁹¹³ Dass diese Begegnung vor dem leeren Grab und die damit verbundenen Geschehnisse Bestandteil der Bilderzählung in Auxerre waren, darf angenommen werden, denn sie stellen Schlüsselereignisse dar – nicht nur im Leben der Hl. Maria aus Magdala, sondern auch für die Entwicklung des christlichen Glaubens. Zu der Begegnung von Maria und Christus gehört auch der Moment des «noli me tangere», der wie keine andere Begebenheit in der Bibel die Vertrautheit von Maria Magdalena und Jesus unterstreicht und der ebenfalls in Saint-Étienne präsent gewesen sein könnte.⁹¹⁴ Darüber hinaus dürfte in dem früheren vierten Register der Beginn der sich dann entfaltenden Erzählung über das Wirken der Heiligen in der Provence zu finden gewesen sein, insbesondere die geschilderte Aussetzung der Jünger in dem Schiff und ihre unerwartete Rettung.

Weitere Magdalenenfenster existieren heute noch in den Kathedralen von Lyon, Sées, Clermont-Ferrand, Le Mans und Bourges sowie in der Kollegiatskirche Notre-Dame in Semur-en-Auxois.⁹¹⁵ Insbesondere die schöne Glasmalerei in Saint-Étienne in Bourges und die umfangreiche Bildfolge in Semur-en-Auxois, die sich thematisch sortiert über

⁹¹¹ Vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 220.

⁹¹² Vgl. Joh 11. Die Bibel identifiziert Maria Magdalena nicht mit der Maria von Bethanien, der Schwester der Martha und des Lazarus, der von Jesus auferweckt worden ist. Nach heutigem Forschungsstand handelt es sich vermutlich um unterschiedliche Frauen, die in keiner unmittelbaren Beziehung zueinander standen, siehe HAAG 1996, S. 269f, Lemma: *Maria*. In vielen mittelalterlichen Darstellungen und Texten, so auch bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 614ff u. 670f verschmelzen allerdings beide zu einer einzigen Person.

⁹¹³ Vgl. Joh 20,11–18 und Mt 28,1–10. Zu den Bildinhalten der einzelnen Medaillons des Magdalenenfensters (46) in Notre-Dame in Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 34 und vor allem DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 220ff.

⁹¹⁴ Vgl. Joh 20,17. Ein völliges Fehlen dieser Szenen ist angesichts ihrer Bedeutung für die christliche Lehre kaum vorstellbar. Es wäre jedoch möglich, dass diese Bilder bereits in einem nicht mehr existierenden, christologischen Fenster vertreten waren.

⁹¹⁵ In Saint-Étienne in Bourges existiert in Öffnung 17 ein Glasfenster aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts mit der Geschichte der Hl. Maria Magdalena. Hier finden sich Bilder, die inhaltlich mit den Szenen in Chartres vergleichbar sind – das Fenster weist allerdings weniger Medaillons auf. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 173. Die auf der Grundlage des Chartrester Fensters angestellten Vermutungen hinsichtlich der Ikonographie der in Auxerre verlorenen Medaillons, werden durch die Glasmalerei in Bourges erhärtet. Zu erwähnen wäre noch, dass sich in Bourges in Fenster 36 zwei Medaillons in Teilen erhalten haben, die bereits gegen 1170 angefertigt wurden. Das eine zeigt die Hl. Maria Magdalena zu Füßen Christi, das andere die Auferstehung des Lazarus. Siehe dazu CVMA FR. RES. II 1981, S. 175.

drei Fensteröffnungen erstreckt,⁹¹⁶ unterstützen die für Auxerre getroffenen Annahmen hinsichtlich der Ikonographie der verloren gegangenen Medaillons. Die hohe Bedeutung und außerordentliche Popularität, die die Hl. Maria Magdalena vor allem in Frankreich genoss, drückt sich nicht nur in der Häufigkeit der ihr gewidmeten Bilderzyklen aus, sondern auch in dem Zulauf, den ihr Grab in der nach ihr benannten Abteikirche Saint-Marie-Madeleine in Vézelay erlebte.⁹¹⁷ Die Wallfahrt nach Vézelay war bis ins späte 13. Jahrhundert hinein eine der bedeutendsten des Mittelalters und auch verschiedene Bischöfe aus Auxerre hatten Anteil an der Erhebung der Reliquien. In der Kathedrale von Auxerre gab es neben dem Glasfenster und einem Altar auch mehrere Reliquien der Hl. Maria Magdalena, was ihre Stellung als eine der bedeutendsten weiblichen Heiligen des Christentums noch einmal deutlich werden lässt.⁹¹⁸ Im Allgemeinen darf die Bedeutung des Reliquienschatzes der Kathedrale für die Auswahl der Bildthemen aber nicht überschätzt werden. Verglichen mit anderen Bischofskirchen des 13. Jahrhunderts war Saint-Étienne geradezu arm an herausragenden Reliquien und auch die Zahl der Altäre mit entsprechenden Beigaben und Patrozinien war in der Kathedrale auffällig klein.⁹¹⁹

Das Fenster 24

Bei der Fensteröffnung 24 liegen die Dinge nicht so klar auf der Hand wie bei den beiden Glasmalereien zuvor. Auf der Basis der bisher gesammelten Informationen kann dieser Stelle keine biblische Erzählung oder Heiligenlegende zugewiesen werden. Den bereits ausgeführten Argumenten bei der Zuordnung der einzelnen Bilderzählungen zu den Öffnungen kann nichts hinzugefügt werden. Der optische Befund und die Quellenlage sprechen nicht dafür, dass die heute in der Fensteröffnung versetzte Legende des Hl. Bris und der mit ihm umgekommenen Märtyrer auch im ursprünglichen Verglasungsprogramm an der gleichen Stelle zu finden war. Da sich einerseits keine andere erhaltene Bildfolge mit genügender Evidenz hier verorten lässt und andererseits das Martyrium des Hl. Bris nirgendwo sonst einen Platz mit größerer Sicherheit beanspruchen kann, sollen im Folgenden die verbleibenden Scheiben dieser

⁹¹⁶ Die Ikonographie der drei Magdalenenfenster in Notre-Dame in Semur-en-Auxois wird ausführlich von RAGUIN 1982, S. 155ff vorgestellt und S. 88ff stilistisch analysiert. Dabei fällt auf, dass die Abfolge der einzelnen Medaillons innerhalb der Fenstergruppe nicht mehr stimmig ist. Die Bildinhalte der biblisch motivierten Glasmalerei (II) entsprechen dabei nach Raguins Untersuchung ziemlich genau der Ikonographie des Magdalenenfensters in der Kathedrale von Bourges. Das benachbarte Fenster (I) beinhaltet in verkürzter Form die gleichen Ereignisse wie die Gläser in Auxerre und behandelt zudem noch die Translation der Marienreliquien nach Vézelay, während das dritte Glasfenster (IV) des Zyklus vereinzelte Szenen sowohl zu den christologischen als auch den hagiographischen Erzählsträngen der anderen beiden Glasmalereien enthält. „*Semur appears to have extended Bourges’ biblical cycle to include the events of the Resurrection and later appearances of Christ.*“ RAGUIN 1982, S. 157. Eine kurze Auflistung der einzelnen Medaillons findet sich auch in CVMA FR. RES. III 1986, S. 62.

⁹¹⁷ Die Echtheit der Reliquien wurde immer wieder von den Mönchen der provenzalischen Abtei Saint-Maximin angefochten, die der Überlieferung nach der Sterbeort der Heiligen war. Im Jahre 1295 wurden schließlich die Gebeine in Saint-Maximin als die echten Reliquien der Hl. Maria Magdalena vom Papst anerkannt. Vézelay verlor daraufhin immer mehr an Bedeutung. Vgl. LEX MA 2009, Bd. VIII, Sp. 1610, Lemma: *Vézelay*.

⁹¹⁸ Zu der Verehrung der Hl. Maria Magdalena und ihren Reliquien in Auxerre siehe RAGUIN 1974 B, S. 84f und RAGUIN 1982, S. 155.

⁹¹⁹ Zu den sehr verhaltenen Reliquienerwerbungen der Bischöfe von Auxerre siehe Vincent Tabbagh in SAPIN 2011, S. 25ff.

Glasmalerei näher betrachtet werden. Davon unbenommen bleibt es fraglich, welche Bilderzählung die Menschen des 13. Jahrhunderts in Fensteröffnung 24 betrachten konnten, bevor die Religionskriege das Verglasungsensemble empfindlich schädigten.

Die Auffindung der Reliquien des Hl. Bris

Das Legendenfenster mit dem Martyrium des Hl. Bris und der Auffindung seiner Reliquien ist nur in Teilen erhalten, aber immerhin haben sieben Medaillons die Zeiten überdauert. Die Malerei ist nicht nur seiner Person, sondern einer Gruppe von zumeist namenlosen Märtyrern gewidmet, die hauptsächlich im Burgund verehrt wurden. Die prominentesten unter ihnen sind der Hl. Bris und der Hl. Cot, welche zur Zeit des Kaisers Aurelian (270–275) für ihren Glauben an Christus gestorben sein sollen. Die Legendensammlung des Jacobus de Voragine erwähnt diese gallischen Märtyrer nicht und auch andere Textquellen geben nur vereinzelt Auskünfte über sie.⁹²⁰ Wahrscheinlich die Mehrheit aller verfügbaren Informationen wurde in den *Acta Sanctorum* zusammengeführt, so dass sie heute die einzige umfangreichere Quelle zu den betreffenden Heiligen bilden.⁹²¹

Mit einer Gruppe von Schülern und Gefährten war der Hl. Bris in Gallien unterwegs, als sie von Soldaten des Kaisers im Jahre 274 gestellt und ermordet wurden. Der Imperator hatte, so heißt es in den *Acta Sanctorum*, die systematische Verfolgung der Anhänger des neuen Glaubens angeordnet und zu diesem Zweck seinen Protektoren genau abgegrenzte Landstriche als Wirkungsbereiche zugewiesen. Ein besonders ehrgeiziger Verfolger mit Namen Alexander war daher im Bereich des gallischen Kernlandes aktiv und spürte die Gruppe um den heiligen Bris auf. Der Gewaltanwendung ging jedoch ein theologischer Disput voraus, in welchem Alexander die göttliche Natur und Macht Jupiters herauszustellen versuchte. Bris wies die Argumente zurück und stellte die Verehrung der römischen Gottheiten als Götzendienst dar. Gegen Ende des Disputes bat Bris darum, allein mit seinen Gefährten beraten zu dürfen, was Alexander gewährte, in der Annahme, die Christen würden seinen Argumenten nachgeben und ihrem Glauben abschwören. Allerdings bestärkte der Heilige seine Gefährten darin, standhaft zu bleiben und dem Römer entschlossen entgegenzutreten. Daraufhin enthauptete der Protektor den Wortführer und ließ auch seine Begleiter töten, die damit zu Märtyrern der jungen christlichen Kirche wurden. Ihre Leichen warf man in einen Brunnen. Einer der Schüler des Heiligen, mit Namen Cot, überlebte jedoch das Massaker, barg den abgeschlagenen Kopf des Hl. Bris und machte sich damit auf den Weg nach Lyon. Als er in der Nähe von Auxerre rastete, fiel er ebenfalls den Häschern in die Hände und wurde erschlagen. Sein Körper und das Haupt seines Meisters blieben an Ort und Stelle liegen und wurden gemeinsam bestattet.

⁹²⁰ Das LCI 1968–1976, Bd. VIII, Sp. 225, Lemma: *Priscus (Prix) von Auxerre*, verzeichnet nur seinen Namen und die Notiz, dass eine Verehrung dieses Märtyrers in Auxerre seit der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts nachweisbar ist. Auch auf die Glasmalerei in Saint-Étienne wird hingewiesen.

⁹²¹ Siehe ACTA SANCTORUM, Maii VI, Dies 26, S. 365ff und ACTA SANCTORUM, Maii VII, Dies 26, S. 851. In den lateinischen Texten werden der Hl. Bris als S. Prisco und der Hl. Cot als S. Cotto geführt. Nur sehr knappe Auskünfte zur Geschichte dieser Heiligen sowie eine Beschreibung der erhaltenen Bildmedaillons liefert FOURREY 1930, S. 80f u. 100.

Nachdem das Christentum in Gallien Fuß gefasst hatte, wurden im fünften Jahrhundert die Gebeine der Märtyrer im Auftrag des Hl. Germanus ans Licht gebracht. Der Bischof gründete ein Kloster an der Stelle, an welcher sich der Brunnen befunden hatte, in dem die Leichen verborgen gewesen waren. Zu Ehren der dort getöteten Christen erhielt der Ort den Namen Coucy-les-Saints. Auch das Grab des Hl. Cot, der den Kopf seines Lehrers mitgenommen hatte, fand man und errichtete dort eine Kirche als Aufbewahrungsort der Kopfreliquie des Hl. Bris. Das Gotteshaus bildete später den Kern der Stadt und der Burganlage von Saint-Bris.

Von all diesen Begebenheiten sind nur die späteren Ereignisse in dem Glasfenster von Saint-Étienne überliefert. Offensichtlich war die Malerei von unten nach oben und von links nach rechts zu lesen, denn die sieben erhaltenen Medaillons im Bogen der Lanzette zeigen Szenen von der Auffindung und Translation der Reliquien. In der Spitze des Fensters ist Christus als Halbfigur dargestellt, die in der Linken eine (Welt-) Kugel hält und die Rechte segnend erhoben hat. Der Nimbus mit dem eingeschriebenen Kreuz identifiziert die Figur zweifelsfrei, die somit das göttliche Wohlwollen bezüglich der Opfer bekundet, die der Hl. Bris und seine Jünger gebracht haben. Die sechs anderen Bildfelder lassen sich nicht in allen Fällen inhaltlich klar zuordnen, zudem ist ihre heutige Positionierung nicht sinnvoll, was die Chronologie der Ereignisse anbelangt.⁹²² Das untere Register zeigt in der Mitte (4b) einen Wagen, der mit den Reliquien der Märtyrer beladen ist und von einem Mann in braunem Gewand, vielleicht einem Mönch, gefahren wird. Die Szene rechts daneben lässt einen Mönch mit einem Vortragekreuz erkennen, der gefolgt von einem Priester eine Kirche in der rechten Hälfte des Medaillons betritt. Die Darstellung auf der linken Seite des Registers beinhaltet eine Gruppe von Menschen, die Zeugen des Geschehens werden. Inhaltlich ergänzen sich die drei Medaillons und könnten folglich auch ursprünglich ein gemeinsames Register gefüllt haben. Allerdings hätte sich dieses Register weiter unten in der Fensteröffnung befinden müssen. Zeitlich vor der Überführung der Gebeine – also in einer noch tieferen Ebene – muss die Auffindung der Reliquien stattgefunden haben, die heute aber in dem nächsthöheren Register zu finden ist. In Medaillon 5b werden ein Mönch und ein Priester von zwei Bauern zu dem Brunnen geführt, in dem die Gebeine der Märtyrer liegen. Die Reliquien werden geborgen, während ein Hirte im linken Bildfeld eine Geste des Erstaunens vollzieht. In dem rechten Panel trägt ein Priester in einer Prozession den Schädel des Hl. Bris hoch erhoben in eine Kirche. Dieses Bild passt nicht zu den anderen beiden Szenen des Registers, denn die Auffindung der Gebeine und die der Schädelreliquie des Hl. Bris fanden an unterschiedlichen Orten statt. Die Präsenz der Mönche bei der Bergung und Translation der Märtyrer könnte ein Verweis auf die Klostergründung in Coucy-les-Saints sein, ein Ereignis, das möglicherweise noch weiter ausgeschmückt wurde. Ebenso dürfte die Auffindung der Kopfreliquie noch genauer in dem Fenster geschildert worden sein, da mit beiden Ereignissen der ehemalige Bischof und Stadtpatron von Auxerre, der Hl. Germanus, verbunden war. In diesem Sinn ist es durchaus verständlich, dass den eher weniger bekannten Märtyrern um den Hl. Bris ein eigenes Fenster in der Kathedrale von Auxerre gewidmet worden war. Die lokalen Traditionen und die engen Bezüge zum wichtigsten Heiligen der Stadt lassen das Thema als angemessen für die Bischofskirche

⁹²² Diese Überzeugung hat schon Abbé FOURREY 1930, S. 81 geäußert.

erscheinen. Zudem haben auch die Bischöfe in der Zeit des gotischen Neubaus von Saint-Étienne eine enge Verbundenheit mit dem lokalen Heiligen demonstriert. Guillaume de Seignelay, der Initiator des Bauprojektes, ehrte die Heiligen Bris und Alexander – beide wurden auch mit einer Glasmalerei bedacht – indem er ihnen je eigene Festtage anstelle eines gemeinsamen Tages zuwies.⁹²³ Zudem dürfte ein Bischof, der kurz nach der Vollendung der Chorverglasung das Hirtenamt in Auxerre bekleidete, besonderes Interesse an der Verehrung des Hl. Bris gehabt haben: „*Bishop Guy de Mello, 1247–1269, was lord of Saint Bris, tracing his title back to the 1103 donation made by the counts of Auxerre to Dreux de Mello.*“⁹²⁴ Mit Blick auf die verwandten Glasmalereien im Chorumgang von Saint-Étienne ist es darüber hinaus sehr wahrscheinlich, dass die unteren Register den theologischen Disput, das Martyrium der frühen Christen oder einige mit ihrem Wirken zusammenhängende Wunder schilderten. Auch wenn die *Acta Sanctorum* nichts über wundersame Begebenheiten berichten, dürften die lokalen Überlieferungen – insbesondere vielleicht die mündlichen – derartige Ereignisse gekannt haben. Allerdings ist es aufgrund des fragmentarischen Überlieferungszustandes der Glasmalerei nicht möglich, genauer zu bestimmen, welche Positionen die erhaltenen Medaillons in der Fensteröffnung einnahmen. Ebenso blieben alle Überlegungen hinsichtlich der verlorengegangenen Szenen rein spekulativ, zumal es an vergleichbaren Bildfolgen in anderen Sakralbauten fehlt.

Die Hl. Katherina von Alexandria

Die Fensteröffnung 26 ist die letzte der südlichen Chorseite, die noch Teile ihres originalen Glasbestandes enthält. Zumindest sprechen der optische Eindruck der Armierungen und des Glases sowie die Ikonographie der erhaltenen Bilder dafür, dass die überlieferten sechs Register nicht aus einer anderen Wandöffnung stammen. Dargestellt ist in dem Fenster die Legende der Hl. Katherina, ebenfalls eine der großen weiblichen Heiligen der Kirche.⁹²⁵ Auch bei diesem Werk sind nur die oberen Paneele der Lanzette erhalten, die unteren drei Register sind zerstört, weshalb die Erzählung heute mit dem Beginn des langandauernden Martyriums der Heiligen einsetzt. Die noch existierenden Medaillons ergeben eine chronologisch sinnvolle Bilderzählung, wenn man sie in der üblichen Weise, von links nach rechts und von unten nach oben betrachtet. Weder das Fenster selbst, noch die älteren Beschreibungen des Bildprogramms zwingen zu der Annahme, dass hier Scheiben entgegen der eigentlichen Intention der Schöpfer platziert wurden.⁹²⁶ Somit dürfte die heute zu bewundernde Glasmalerei dem Werk des 13. Jahrhunderts noch weitestgehend entsprechen.⁹²⁷

⁹²³ Der Gedenktag des Hl. Bris blieb der 13. November, der des Hl. Alexanders wurde von diesem Datum auf den 14. November verlegt. Vgl. dazu RAGUIN 1982, S. 136.

⁹²⁴ RAGUIN 1982, S. 136.

⁹²⁵ Die Legende der Hl. Katherina findet sich unter anderem bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 440ff. Ob den Überlieferungen tatsächlich eine historische Person zugrunde liegt, ist unklar. Siehe BBKL, Bd. III (1992), Sp. 1213ff, Lemma: *Katharina von Alexandria*.

⁹²⁶ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als Abbé Bonneau die Fenster von Saint-Étienne studierte, waren lediglich zwei Bildfelder, 2a und 4a, miteinander vertauscht. Dieser Fehler wurde von BONNEAU 1885, S. 343 richtig erkannt und später, vermutlich in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts, korrigiert. Die Abfolge der einzelnen Medaillons vor dieser Maßnahme zeigt der sehr schöne Stich des Glasfensters von Arthur

Den Berichten der hagiographischen Textsammlungen zufolge hat die Hl. Katherina zur Zeit des weströmischen Kaisers Maxentius, am Beginn des 4. Jahrhunderts, gelebt und wurde schließlich auf dessen Befehl hin für ihren Glauben an Christus getötet.⁹²⁸ Zuvor hatte Katherina – so ist es in der *Legenda Aurea* überliefert – obwohl sie noch eine junge Frau war, in zahlreichen theologischen Disputen die fünfzig gelehrtesten Männer des Reiches überwunden, die der Kaiser aufgeboten hatte, um Katherinas Argumente gegen die Verehrung der römischen Gottheiten entkräften zu lassen. Dabei vermochte sie nicht nur die heidnischen Götterkulte zu widerlegen, sondern bekehrte schließlich, Kraft der ihr von Gott eingegebenen Rede, die fünfzig Philosophen zum Christentum. Aus Zorn darüber ließ der Kaiser die Gelehrten verbrennen, die damit zu Märtyrern der Christenheit wurden. In dem untersten erhaltenen Register des nachträglich verkleinerten Chorumgangsfensters wird in Medaillon 1b die Hinrichtung einiger Philosophen gezeigt, während die anderen diese in Erwartung des eigenen Todes mit ansehen müssen (1c).⁹²⁹ Kaiser Maxentius, auf seinem Thron sitzend, wohnt der Exekution ebenfalls bei, zu sehen auf der linken Seite des ersten Registers. Da der Kaiser von der Weisheit und Schönheit der Katherina beeindruckt war, bot er ihr an, seine Geliebte zu werden, wenn sie dafür ihrem Glauben abschwöre. Als die Heilige dies entschieden zurückwies, ließ er sie foltern und ins Gefängnis werfen (2a). Im Kerker wird die Heilige von Engeln gepflegt und von Christus selbst besucht, wie es in der Mitte des zweiten Registers dargestellt ist. Als Maxentius erkannte, dass seine bisherigen Anstrengungen, den Willen der Heiligen zu brechen erfolglos waren und sie sein erneutes Werben ablehnte (2c), ordnete er an, sie auf grausame Weise mit einer eigens dafür konstruierten Maschine zu töten. Dieser Plan des Kaisers misslingt jedoch, denn das Gebet der Jungfrau, Gott möge die Foltermaschine

Martin, abgedruckt in CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, pl. IV. Diese Grafik ist auch bei der genauen Identifizierung und Analyse der einzelnen Bilder der Glasmalerei hilfreich.

⁹²⁷ Die Bildfelder sind zu großen Teilen noch im Original erhalten, auch wenn einige Restaurierungsspuren im Bereich des blauen Fonds auffallen. Ihr Zustand ist aber unbefriedigend, da die Gläser stark verschmutzt und korrodiert sind, was die Lesbarkeit deutlich einschränkt. Insbesondere Medaillon 1b ist nach RAGUIN 1982, S. 137 in einem schlechten Zustand.

⁹²⁸ Jacobus de Voragine sieht es als zweifelhaft an, dass die Heilige das Martyrium unter Kaiser Maxentius (306–312) erlitten hat. Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 453 und siehe auch BBKL, Bd. III (1992), Sp. 1213f, Lemma: *Katharina von Alexandria*. Wie er am Ende der Vita ausführt, gab es zu dieser Zeit, in der das Reich kurz vor der Teilung stand, einen *Caesaren* Maximinus (Maximinus Daia, 305–313), der als Mitregent des *Augustus* Galerius (293–311) in den Provinzen Syrien und Ägypten herrschte. Da die Hl. Katherina nach Alexandria verortet wird, liegt die Vermutung nahe, dass es Maximinus Daia war der sie hinrichten ließ und nicht der später mit ihm verbündete Maxentius – welcher hauptsächlich in Rom residierte. RAGUIN 1982, S. 138 bringt als weiteren Kandidaten Kaiser Maximian (286–310), Mitregent des Diokletian (284–305), als Verantwortlichen für den Tod der Katherina ins Spiel und verweist dazu auf BONNEAU 1885, S. 343 und PORÉE 1926, S. 99. Sie interpretiert allerdings die Aufzeichnungen der beiden falsch, denn der in ihren Texten zu findende Name «Maximin» ist die korrekte französische Übersetzung von «Maximinus» und nicht von «Maximian». Historisch lässt sich diese Frage nicht klären, auch wenn in Bezug auf die Verfolgung von Christen die bekannten Fakten Maxentius eindeutig entlasten. Während Diokletian, sein Mitkaiser Maximian und auch der *Caesar* Maximinus Daia die Christenverfolgung mit äußerster Härte durchführen ließen, hat sich Maxentius dieser religiösen Gruppe gegenüber sehr tolerant verhalten. Siehe PAULY 1893–1980, 1. Reihe, Bd. IV,2, Sp. 1986ff, Lemma: *Daia* u. Bd. XIV,2, Sp. 2462ff, Lemma: *Maxentius*; Sp. 2507ff, Lemma: *Maximianus (Herculius)*; Sp. 2527f, Lemma: *Maximianus (Galerius)*. Im Fenster selbst wird der Herrscher in Medaillon 1a als «MAX/NE/IVS» identifiziert. RAGUIN 1982, S. 138 äußert die Vermutung, dass Maxentius nach seiner Niederlage gegen den ersten christlichen Kaiser Constantin, in der legendären Schlacht bei der Milvischen Brücke (312), allgemein zum Sinnbild für den anti-christlichen Herrscher geworden ist. Zu den Entwicklungen von der Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft des Constantin siehe KONSTANTIN 2007, insb. S. 46ff.

⁹²⁹ In dem Bildmedaillon in Auxerre erfolgt die Hinrichtung durch Enthauptung, nicht durch Verbrennung.

zerstören, um den umstehenden Menschen ein Glaubenszeugnis zu geben, geht den Worten der *Legenda Aurea* folgend in Erfüllung: „*Siehe, da kam der Engel des Herrn und zerstörte das Werk mit großer Ungestümigkeit, daß viertausend Heiden davon erschlagen wurden.*“⁹³⁰ In Fenster in Saint-Étienne ist die Räderung der Heiligen im Bildfeld 3b zu sehen. Die Hl. Katherina ist zwischen zwei mit eisernen Stacheln besetzten Rädern festgebunden, die sie in Stücke reißen sollen, während im oberen Teil des Medaillons zwei Engel erscheinen, die Feuer auf das Folterinstrument herabschleudern und damit das Gerät und die Henkersknechte, die sich darunter befinden, vernichten. Als die Kaiserin – die sich nach einer Predigt der Heiligen zusammen mit dem Hauptmann des Kaisers und zweihundert weiteren Soldaten heimlich zum Christentum bekehrt hatte – dieses Massaker sah, ging sie zu ihrem Mann und klagte ihn für seine Grausamkeit an. Sie trat vor Maxentius für das Leben der Hl. Katherina ein (3c), doch der Kaiser, trunken vor Zorn, ließ erst seine Frau grausam töten und dann die bekehrten Soldaten enthaupten. Die Inhaftierung und der Tod der Kaiserin, die damit ebenfalls zur Märtyrerin wurde, sind im vierten Register des Fensters ausführlich illustriert. Gefolgt werden diese Szenen schließlich von der Exekution der Hl. Katherina, die nach der dritten Zurückweisung der Begehrlichkeiten des Kaisers auf dessen Befehl hin enthauptet wurde. Engel trugen schließlich ihren Leichnam auf den Berg Sinai und bestatteten dort die Heilige, so wie es das Medaillon 5c vor Augen führt. Die Glasmalerei in Auxerre wird mit der Darstellung des Grabes der Hl. Katherina beschlossen. Das Bild orientiert sich dabei eng an den Textquellen, die davon berichten, dass heilsames Öl unaufhörlich aus ihrem Sarkophag rann.⁹³¹ Die dankbare Annahme dieser göttlichen Spende durch die Pilger am Grab der Hl. Katherina ist im obersten Feld des Fensters zu sehen, denn hier fangen zwei Männer das aus dem Grab quellende Öl in einem Krug auf.

In seiner Vita der Hl. Katherina schlägt Jakobus de Voragine abschließend einen Bogen zu den folgenden politischen Ereignissen und interpretiert die vernichtende Niederlage und den Tod des Maxentius in der Schlacht bei der Milvischen Brücke, gegen den zum Christentum konvertierten Kaiser Constantine, als Strafe Gottes für die Tötung der Hl. Katherina von Alexandria.⁹³² Nach ihrem Tod bewirkte die Märtyrerin weitere Wunder und wurde deshalb zu einer beliebten Glaubenszeugin, die seit dem 13. Jahrhundert zur meistverehrten weiblichen Heiligen nach der Gottesmutter Maria aufstieg.⁹³³ Aufgrund ihrer Standhaftigkeit durch alle Leiden und Foltern hindurch wird sie seit dem 14. Jahrhundert zu den «Vierzehn Nothelfern» gerechnet. Da sie sich in

⁹³⁰ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 447.

⁹³¹ Das (vermeintliche) Grab der Hl. Katherina und eine Handreliquie befinden sich im Katharinenkloster auf dem Sinai, die Kenntnis darüber verbreitete sich seit dem 10. Jahrhundert. Erste Belege für einen Katharinenkult stammen bereits aus dem 7. Jahrhundert. Siehe BBKL, Bd. III (1992), Sp. 1213ff, Lemma: *Katharina von Alexandria*.

⁹³² Die historisch belegte Schlacht an der Milvischen Brücke (28. Oktober 312) ist auch Teil der Legende um die Auffindung des Kreuzes Christi. Sie wird oft als einer der entscheidenden Wendepunkte in der Geschichte des Christentums gesehen, denn nach seinem Sieg im Zeichen des Kreuzes nahm Constantine den christlichen Glauben an und wurde zu einem der Wegbereiter der Christianisierung Europas. Zu der Legende der Kreuzauffindung siehe unter anderem: „*Von des heiligen Kreuzes Findung.*“ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 454ff.

⁹³³ Im 14. Jahrhundert, deutlich nach der Entstehung der Glasmalerei in Auxerre, hat man die Vita der Heiligen stark erweitert und die Geschichte ihrer *Conversio* eingefügt. Die Hl. Katherina ist Patronin aller Mädchen und Jungfrauen, zahlreicher Orden, Gemeinschaften, Berufsgruppen und Kirchen. Vgl. BBKL, Bd. III (1992), Sp. 1213ff, Lemma: *Katharina von Alexandria*.

ihrem Leben vor allem durch ihre Redegewandtheit ausgezeichnet hatte, ist sie in erster Linie die Helferin gegen Sprachschwierigkeiten und damit verbundene Erkrankungen.⁹³⁴

Die bisher ungeklärte Frage nach den Bildinhalten der im Laufe der Zeit zerstörten drei Register des Glasfensters lässt sich auf der Grundlage des noch vorhandenen Bestandes nur ansatzweise beantworten. Wie bei den anderen Glasmalereien des Chores von Auxerre drängt sich auch hier die Vermutung auf, dass die unteren Register die Anfänge der Heiligenvita illustrierten und damit dem Betrachter das ganze Leben der verehrten Jungfrau vor Augen gestellt wurde. Allerdings sind die dafür in Frage kommenden Themen nicht besonders zahlreich, denn Katherina starb bereits sehr jung und zu ihrer Kindheit ist fast nichts überliefert. Erziehung und *Conversio* der Heiligen sind erst später in der Vita ausgeschmückt worden, die *Legenda Aurea* weist nur auf ihre adelige Abstammung hin. Die damit verbundenen Privilegien soll Katherina bewusst abgelehnt haben, was durchaus im Fenster thematisiert gewesen sein könnte. Sicher ist, dass der auf kaiserlichen Befehl hin abgehaltene Disput zwischen den Philosophen und der Märtyrerin sowie die Bekehrung der Gelehrten Teil der Bildfolge waren, denn ohne diese Szenen wäre die noch erhaltene Hinrichtung der fünfzig Weisen nicht verständlich.⁹³⁵ Zieht man die Ikonographie des Laurentiusfensters in Auxerre zum Vergleich heran, ließe sich daraus ein Modell für die Gestaltung der fehlenden Register gewinnen. Dort erscheint in der Mehrzahl der Register in der linken Scheibe der thronende Herrscher, im mittleren Medaillon der Heilige und rechts weitere Akteure oder Zeugen des Geschehens. In der gleichen Weise sind auch eine Reihe von Ebenen in der Glasmalerei mit der Hl. Margareta und nicht zuletzt die Register eins, zwei und vier des Katherinenfensters angelegt. So hätte eine größere Zahl an Bildfeldern mit nur wenigen Themen gefüllt werden können. In Notre-Dame in Chartres existiert in der südlichen der drei großen Chorkapellen eine Glasmalerei (16), die den Lebensgeschichten der Hl. Margareta und der Hl. Katherina gewidmet ist. Die Vermischung der beiden Erzählungen mag auf die Tatsache zurückgehen, dass beide Heilige aus dem Orient stammen oder auch durch die Stifter beeinflusst worden sein.⁹³⁶ Bei den Szenen aus dem Leben der Hl. Katherina beschränkt sich die Auswahl auf das Martyrium der Jungfrau und umfasst so nicht mehr Aspekte der Vita als die in Auxerre überlieferten Medaillons.⁹³⁷ Gleiches gilt auch für das sehr gut erhaltene Katherinenfenster in der Kathedrale von Angers.⁹³⁸ Die Bildfolge dort

⁹³⁴ Die Kunst der Rede, die die Heilige besessen haben soll, wird von Jacobus de Voragine betont, wenn er ihr die Fähigkeit zuschreibt, alle Formen der wissenschaftlichen Schriftauslegung seiner Zeit zu beherrschen. Dies wird in der ersten Begegnung mit dem Kaiser deutlich gemacht: „Und [die Hl. Katherina] stund vor des Tempels Tür und hub an, durch unterschiedliche Schlüsse der Syllogismen allegorisch und metaphorisch, dialectisch und mystisch mit dem Kaiser mancherlei Ding zu disputieren.“ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 441. Die Verehrung der sogenannten 14 Nothelfer, einer Gruppe von vierzehn Heiligen, die fast alle als Märtyrer den Tod fanden, findet sich vor allem im deutschsprachigen Raum und weniger in Frankreich. Zu der Gruppe gehören folgende Heilige: Achatius, Ägidius, Barbara, Blasius, Christopherus, Cyriacus, Dionysius, Erasmus, Eustachius, Georg, Katherina (oder Katharina), Margareta, Pantaleon und Vitus (oder Veit).

⁹³⁵ Diese Vermutung äußert bereits Charles Cahier in seiner Beschreibung des Fensters, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Siehe CAHIER/MARTIN 1875, Bd. 3, S. 74.

⁹³⁶ Die Stifter dieser Glasmalerei waren Marguerite de Lèves, ihr Ehemann Guérin de Friaize sowie ihr Schwager Geoffroy de Maslay. Vgl. DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 208.

⁹³⁷ Zu dem Fenster 16 in der Kathedrale von Chartres siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 30 und DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 208ff.

⁹³⁸ Zu dem Katherinenfenster (125) in der Kathedrale Saint-Maurice in Angers siehe HAYWARD/GRODECKI 1966, S. 17ff; CVMA FR. RES. II 1981, S. 294 und vor allem CVMA FR. III 2010, S. 473ff.

umfasst sechs Szenen und beginnt mit dem Disput zwischen den Philosophen und der Jungfrau. Weitere Glasmalereien zu diesem Thema existieren heute noch in der Kathedrale von Rouen, in der ehemaligen Abteikirche Saint-Père in Chartres und in der Abbaye de la Trinité in Fécamp.⁹³⁹ Die dort zu sehenden Medaillons folgen ikonographisch dem bereits bekannten Schema und liefern keine weiterreichenden Informationen, die zur inhaltlichen Füllung der offenen Bildfelder in Saint-Étienne beitragen könnten.

Die Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus und der Hl. Alexander

In allen weiteren Fensteröffnungen der Südseite des Chores sind heute keine Glasmalereien mehr vorhanden. Dies war nach der Ausführung der Verglasung im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts natürlich nicht der Fall und es stellt sich die Frage, welche Erzählungen damals in den westlichen Chorbereichen zu sehen waren. Wie bereits dargelegt wurde, gibt es eine Reihe von Indizien, die – mal mehr und mal weniger evident – eine Zuordnung bestimmter Heiligenviten zu einzelnen Fenstern ermöglichen. Nach der von mir vorgeschlagenen Hypothese kämen für die Öffnungen 28 und 30 am ehesten die beiden Heiligenlegenden in Frage, deren übriggebliebene Glaspasseele heute in den unteren drei Registern des Fensters 16 versetzt sind. Es handelt sich um die Erzählung von der Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus sowie um das Martyrium des heiligen Papstes Alexander I.⁹⁴⁰

Wie man an den überlieferten Bildfeldern leicht ablesen kann, muss die stilistisch-formale Gestaltung der beiden Zyklen sehr ähnlich gewesen sein, denn bei den späteren Umgruppierungen und Restaurierungen der Glasmalereien konnten die Fensterfragmente der zwei Legenden miteinander gemischt werden, ohne dass dies für den Betrachter sofort ersichtlich geworden wäre. Auf den ersten Blick entsteht so der Eindruck einer einzigen, fortlaufenden Bildfolge, obwohl es sich in Wirklichkeit um zwei unabhängige Erzählstränge handelt. Aufgrund der stilistischen Verwandtschaft ist eine Trennung der beiden Malereien am einfachsten anhand der Ikonographie der Medaillons möglich, von der geometrischen Form und dem Mosaikgrund her sind die Glasscheiben fast identisch. Die äußeren Gemeinsamkeiten könnten zumindest in Teilen ein Resultat nachträglicher Manipulationen sein und auf die Restaurierungsarbeiten der frühen Neuzeit, des späten 19. oder des frühen 20. Jahrhunderts zurückgehen, wobei man möglicherweise die Fragmente der Glasmalereien einander anglich, um sie gemeinsam versetzen zu kön-

⁹³⁹ Summarische Informationen zu dem Fenster 226 (r. Lanz.) mit der Hl. Katherina in Saint-Père (oder auch Saint-Pierre) in Chartres finden sich in CVMA FR. RES. II 1981, S. 54f.

⁹⁴⁰ Ob Papst Alexander I. (ca. 108–116) tatsächlich als Märtyrer unter Kaiser Trajan (98–117) starb, ist historisch umstritten. Möglicherweise beruht die Annahme eines gewaltsamen Todes auf einer Verwechslung des Papstes Alexander mit einem gleichnamigen Märtyrer, der zusammen mit seinen Gefährten Eventulus (Eventius) und Theodulus in Rom hingerichtet und begraben wurde. So erscheint in vielen Heiligenlegenden der Bischof von Rom als Leidensgenosse der genannten Heiligen. Heute geht man mehrheitlich davon aus, dass es sich bei den Namensbrüdern um zwei unterschiedliche Personen handelt, die bereits in der Spätantike im kollektiven Gedächtnis der Gläubigen zu einer Person verschmolzen sind. Das aktuelle Martyrologium Romanum (2004) enthält Papst Alexander nicht mehr. Siehe NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 2003, Bd. 1, S. 253, Lemma: *Alexander I, Pope, St.* und den weit ausführlicheren Artikel in der ersten Edition der CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1907–1914, Lemma: *Alexander I, Pope Saint*, welcher inzwischen digital abrufbar ist. Siehe zudem BBKL, Bd. I (1990), Sp. 100, Lemma: *Alexander I.*

nen.⁹⁴¹ Dem entgegen steht die Vermutung, dass schon die mittelalterlichen Glasmaler die beiden Fenster als Pendants geschaffen haben, weil sie nebeneinander im Chorumgang versetzt werden sollten.⁹⁴² Diese Annahme erhält einiges Gewicht durch die trotz aller Gemeinsamkeiten erkennbaren Unterscheidungsmerkmale in den ornamentalen Bereichen der zwei miteinander verwobenen Bilderserien. So gibt es Abweichungen in der Größe der mittleren, kreisförmigen Medaillons, die bei einer nachträglichen Umarbeitung der Scheiben wohl beseitigt worden wären. Ob das heutige Erscheinungsbild der figürlichen Szenen in allen Fällen dem ursprünglichen Entwurf entspricht bleibt aber fraglich. Möglicherweise könnten eine Reinigung und die genaue Analyse des verwendeten Glasmaterials in diesen Punkten mehr Klarheit schaffen. Virginia C. Raguin hat zumindest bei einigen Bildfeldern feststellen können, dass größere Veränderungen und Restaurierungen im Laufe der Jahrhunderte vorgenommen wurden, wobei offenbar altes Glas mit unterschiedlichen Motiven als Füllmaterial in beschädigte Felder eingesetzt wurde. Die Figuren der einzelnen Szenen scheinen aber dem originalen Bestand anzugehören.⁹⁴³ Aufgrund seiner äußeren Gestalt und seines Inhaltes lässt sich ein weiteres Medaillon, das links in dem untersten Register von Öffnung 22, dem Alexanderfenster zuordnen.⁹⁴⁴ An seinem heutigen Versatzort dient es nur als Flicker, der zusammen mit anderen Fragmenten ein Register füllt, damit die Gesamtzahl an Registern in diesem Fenster den Ausmaßen des benachbarten gleichkommt und so eine gewisse Symmetrie entsteht.

Da die Zahl an überlieferten Scheiben bei beiden Legenden nicht sehr groß ist, ist es kaum möglich zu sagen, wie die Bildfolgen der Glasmalereien nach ihrer Anfertigung im 13. Jahrhundert ausgesehen haben. Trotz dieses Problems soll hier der Versuch nicht unterbleiben, die Szenen der beiden Erzählungen voneinander zu scheiden und die zusammengehörigen Darstellungen in dem Kontext ihrer hagiographischen Berichte zu verorten. So sind anhand der Fragmente und der damit verbundenen Texte die mittelalterlichen Glasfenster zumindest zu errahnen. Alle darüber hinausreichenden Bestrebungen, eine mehr oder minder vollständige Rekonstruktion der ursprünglichen Glasmalereien zu erreichen, wären bei der derzeitigen Quellenlage völlig illusorisch.

Die Unterscheidung der Bildfelder wurde bereits von Abbé Fourrey vorgenommen und die späteren Arbeiten zu den Fenstern stützen sich im Wesentlichen auf ihn.⁹⁴⁵ Die Legende von der Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus, des Patrons der Kathedrale

⁹⁴¹ Zu den sichtbaren Restaurierungsspuren in den einzelnen Medaillons siehe RAGUIN 1974 B, S. 173ff.

⁹⁴² Ich halte die zuletzt vorgetragene These für plausibler, da noch 1885, als Abbé Bonneau die Fenster studierte, die betreffenden Medaillons über drei Öffnungen verstreut waren. Er ging zunächst davon aus, dass alle Bildfelder zur Legende der Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus gehören. Da er einige Szenen nicht mit der genannten Erzählung in Verbindung bringen konnte, zog er aber auch die Existenz von zwei verschiedenen Fenstern in Betracht. Bonneau beschrieb die Glasmalereien vor den großen Umstrukturierungsmaßnahmen in den 1920er Jahren, zu einem Zeitpunkt, bevor die meisten Änderungen an der Form oder dem Mosaikgrund der Bildmedaillons erfolgten, um die verbliebenen Glasscheiben zusammenfassen zu können und optisch vollständige Fensterbereiche zu schaffen. Siehe BONNEAU 1885, S. 347.

⁹⁴³ Vgl. beispielhaft die Ausführungen von RAGUIN 1974 B, S. 173ff zu den Medaillons 1a–c und S. 175f zu den Inschriften der Bildfelder 3c und 2a. Auffällig ist vor allem die linke Scheibe des unteren Registers. Der Mosaikgrund und der blaue Fond der Figurengruppe scheinen neuzeitlich zu sein, die Figuren haben kaum eine kompositorische Anbindung an diese Gläser. Insbesondere fehlt die sonst häufig zu findende Bodenlinie, auf der die Personen zu stehen kommen, weshalb die Gruppe vor dem Hintergrund zu schweben scheint.

⁹⁴⁴ Siehe auch CVMA FR. RES. III 1986, S. 119.

⁹⁴⁵ Vgl. FOURREY 1930, S. 59f.

von Auxerre, gibt sich dabei durch bestimmte Szenen eindeutig zu erkennen. Hier war sich bereits Abbé Bonneau sicher, der die Scheiben noch ungeordneter vorgefunden hatte, als sie es heute sind. Zu der genannten Geschichte gehören definitiv die beiden mittleren Medaillons 1b und 2b sowie das Bildfeld 1a aus dem Fenster 16. Umstritten ist die Zuordnung des dritten zentralen Medaillons 3b, welches in vielen Veröffentlichungen als Teil der Stephanuserzählung gelesen wird. Es gibt eine Reihe von Hinweisen, die diese These stützen, aber ebenso viele, die zum Widerspruch auffordern. Die verbleibenden Gläser gehören in jedem Fall zu einer anderen Heiligenvita. Bisher konnte allerdings für diese sechs Bildmedaillons keine absolut sichere Deutung gefunden werden. Die teilweise noch vorhandenen Inschriften sind nur fragmentarisch erhalten, nicht lesbar oder deutlich späteren Datums und bieten keine Hilfestellung zur Identifikation der Szenen.⁹⁴⁶ Abbé Fourrey, der in seiner Analyse von 1929 das Problem erkannte, schlug zunächst vor, hier die Geschichte des Hl. Vulfran repräsentiert zu sehen, eines kanonisierten Erzbischofs von Sens.⁹⁴⁷ Drei Jahre später – das Problem hatte ihm offensichtlich keine Ruhe gelassen – veröffentlichte er in einem kurzen Artikel eine neue Interpretation. Er meinte, in den fraglichen Bildern die Geschichte des heiligen Papstes Alexander I. erkennen zu können.⁹⁴⁸ Die Deutung erscheint plausibel, denn in einer lateinischen Quelle des 13. Jahrhunderts aus einem liturgischen Buch der Kathedrale wird ein Wunder beschrieben, das sich zum Fest des Hl. Alexander in der Bischofskirche von Auxerre ereignet haben soll.⁹⁴⁹ Dort wird von einem sehr jungen Kleriker namens Humbauld erzählt, der von dem Glockenturm der Kirche fiel, als er die Glocken zu Ehren des Festes des Hl. Alexander läuten wollte. Wundersamer Weise wurde sein Sturz durch einen Eisenbarren, der aus der Wand des Turms herausragte, aufgehalten. Er kam auf dem kleinen Vorsprung zum Stehen, ohne irgendeine Verletzung zu erleiden und konnte mit

⁹⁴⁶ Die als authentisch anzusehenden Teile der Inschriften hat RAGUIN 1982, S. 167f aufgeführt, wobei ihre Lesart in einigen Fällen von der FOURREYS 1930, S. 59ff abweicht. Weitere Einzelheiten zu den Inschriften und ihrem mutmaßlichen Alter finden sich bei RAGUIN 1974 B, S. 173ff. Darüber hinaus hat Abbé Fourrey in der genannten Veröffentlichung auf S. 62 die nicht dechiffrierten Inschriftenfragmente zeichnerisch wiedergegeben. Eine Deutung scheint nach wie vor nicht möglich.

⁹⁴⁷ Saint Vulfran (Wolfram, Wulframnus) lebte der Überlieferung nach im 7. und 8. Jahrhundert und war der Sohn eines Feldherrn der Merowingerkönige Dagobert I. und Chlodwig II. Er diente lange Zeit am Hof und wurde 690 zum Erzbischof von Sens geweiht. Nach drei Jahren ging er in das Benediktinerkloster Fontanelle (heute St-Wandrille) in der Diözese Rouen und wurde dort später Abt. Er wirkte als Missionar in Friesland und konnte den König der Friesen, Radbod, taufen. Darüber hinaus war er missionarisch aber nicht sehr erfolgreich und kehrte ins Frankenreich zurück. Seine Reliquien befinden sich seit 1058 in der Kollegiatskirche von Abbeville. Vgl. BBKL, Bd. XVII (2000), Sp. 1574ff, Lemma: *Wulfram* u. Bd. XXII (2003) Sp. 1564, Lemma: *Wolfram von Sens*. FOURREY 1930, S. 60f stellt die These auf, dass die nicht identifizierten Bilder zu der Lebensbeschreibung des Hl. Wolfram gehören könnten. Anhand der Legende des Heiligen erläutert er seine Zuschreibung. Er sagt aber auch deutlich, dass die Identifizierung sehr unsicher ist: „*Nous avons longuement cherché. Finalement nous ne pouvons dire de quel Saint cette verrière retrace la vie.*“ FOURREY 1930, S. 60.

⁹⁴⁸ Vgl. FOURREY 1932. Der Artikel ist die Wiedergabe eines Diskussionsbeitrages. Darin gibt Fourrey an, dass er die Legende des Hl. Alexander in den *Mémoires* des Abbé Lebeuf gefunden hätte. Eine ausführlichere Schilderung und Diskussion der Legende sowie eine genaue Zuordnung der noch erhaltenen Bildmedaillons dieses Fensters, hat Abbé Fourrey zwei Jahre später veröffentlicht; siehe dazu FOURREY 1934, S. 121ff.

⁹⁴⁹ Dieser Text ist als Dokument N^o 15. in LEBEUF 1978, Bd. IV, S. 27f aufgenommen worden und trägt die Überschrift: „*Ex legendario simul et antiphonario scripto, ut videtur, circa annum 1270, in festo exceptionis S. Alexandri, 14 Novemb.*“ Die ungefähre Datierung auf das Jahr 1270 lässt die Niederschrift der Wundererzählung zwar etwas jünger als das Glasfenster (um 1240) erscheinen, man kann aber davon ausgehen, dass die Legende bereits einige Zeit vorher in der Stadt und im Kathedralklerus verbreitet war.

einem Seil in Sicherheit gebracht werden.⁹⁵⁰ Einige der erhaltenen Bildfelder können sehr gut im Rahmen dieser Geschichte verortet werden. So erkennt man in dem einzeln versetzten Medaillon in Fenster 22 genau die beschriebene Szene. Der noch kindliche Kleriker steht auf der Eisenstange, zwei andere Personen machen sich daran, ihn mit einer Leiter aus seiner misslichen Lage zu befreien. Darüber hinaus könnte das Medaillon 2c in Fenster 16 den Aufstieg des Klerikers auf den Kirchturm zeigen, also zur gleichen Erzählung gehören.⁹⁵¹ Die anderen Bildfelder lassen sich zum Teil gut mit weiteren Stationen der angeführten Wundererzählung oder des Martyriums des Hl. Alexander in Verbindung bringen. Abbé Fourreys Interpretation der Medaillons wird auch durch die Tatsache gestützt, dass die Scheitelkapelle der Kathedrale ursprünglich dem heiligen Papst geweiht war und Saint-Étienne angeblich Reliquien Alexanders I. besaß.⁹⁵² Die Echtheit dieser Reliquien sollte durch das oben geschilderte Wunder belegt werden, so deutet Fourrey in der Nachfolge Lebeufs die oben genannte lateinische Quelle.⁹⁵³

Die meisten Forscher des letzten Jahrhunderts, auch die des damit befassten Überblickbandes des *Corpus Vitrearum*, haben sich unter Verweis auf Fourrey dieser Deutung angeschlossen.⁹⁵⁴ Trotz aller Unklarheiten erscheint doch eine Zuordnung der fraglichen sieben Scheiben zur Legende des Hl. Alexander als glaubhaft, zumal es keine Alternativen gibt, die überzeugender wären. So schließe ich mich ebenfalls in der Identifizierung der Bildfelder Fourrey an. Auf der Basis seiner Recherchen und der hagiographischen Überlieferungen können die Malereien in ihre inhaltlichen Kontexte eingebettet werden. Für die detaillierten Beschreibungen der einzelnen Bilder verweise ich auf die Ausführungen von Abbé Fourrey.⁹⁵⁵

Ähnlich stellt sich die Sachlage bei den drei Medaillons zur Auffindung der Stephanusreliquien dar. Hier existiert zwar eine klare Beziehung zwischen den Bildern und der Legende, so dass die Zuschreibung als sicher gelten kann, die geringe Zahl an figürlichen Szenen macht jedoch eine Rekonstruktion der gesamten Glasmalerei unmöglich. Die Auffindung der Reliquien wird unter anderem in der *Legenda Aurea*

⁹⁵⁰ Vgl. FOURREY 1934, S. 122ff.

⁹⁵¹ Die Positionen der Bildfelder 2c und 3c wurden offenbar zwischen 1982 und 1986 getauscht. In Raguins Dissertation von 1974 und der Publikation von 1982 nehmen die beiden Medaillons, verglichen mit dem heutigen Zustand, die jeweils anderen Plätze ein. In CVMA FR. RES. III 1986, S. 117 sind sie bereits entsprechend der aktuellen Reihenfolge aufgelistet. Warum und wann genau der Tausch der Scheiben durchgeführt wurde, ließ sich nicht ermitteln, eine größere Ordnung bezogen auf die beiden Bildgeschichten des Fensters entsteht dadurch jedenfalls nicht.

⁹⁵² Vgl. FOURREY 1932, S. XXXVII und FOURREY 1934, S. 121f.

⁹⁵³ Vgl. FOURREY 1934, S. 121 und siehe dazu auch LEBEUF 1978, Bd. IV, S. 27f.

⁹⁵⁴ Siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 117f. Die inhaltliche Deutung des Bildfeldes 3b weicht aber von Fourreys letztendlicher Interpretation der Glasmalereien in FOURREY 1934, S. 121ff ab, ebenso die Lesart des Medaillons 2b. Beide werden hier der Legende der Reliquienauffindung zugeordnet. In dem Literaturverzeichnis zu dem entsprechenden Artikel fehlt zudem die genannte Publikation Abbé Fourreys, lediglich die Veröffentlichung von 1932 ist dort aufgeführt. Auffällig ist, dass Virginia Raguin sowohl in ihrer Dissertation als auch in allen späteren Publikationen nur von einer einzigen Bilderzählung, nämlich von der Auffindung der Stephanusreliquien spricht. Die gravierenden Unstimmigkeiten im ikonographischen Programm der erhaltenen Bildfelder lässt sie nahezu unerwähnt und geht auch nicht auf Fourreys Thesen hinsichtlich der Alexanderlegende ein. Siehe vor allem RAGUIN 1974 B, S. 171ff; RAGUIN 1976 und RAGUIN 1982, S. 167f. Dieses führte zu gravierenden Fehlinterpretationen einiger Medaillons in ihren Abhandlungen.

⁹⁵⁵ Siehe FOURREY 1930, S. 59ff; FOURREY 1932 und FOURREY 1934, S. 121–127.

beschrieben.⁹⁵⁶ Mit einem Blick auf diesen Text will ich die Diskussion um die Ikonographie der erhaltenen Medaillons beginnen.

Die Auffindung der verschollenen Gebeine des Hl. Stephanus wird von Jacobus de Voragine auf das Jahr 417 datiert. Der Legende folgend erschien dem Presbyter Lucianus im Traum ein Mann namens Gamaliel, der den Hl. Stephanus nach der Steinigung in seinem eigenen Grab beigesetzt hatte. Er forderte den Presbyter auf, die Gräber des Hl. Stephanus und der mit ihm bestatteten Christen zu suchen. Lucianus sollte zu dem Bischof von Jerusalem gehen, mit ihm die Gräber öffnen und die Verstorbenen an einem würdigen Ort beisetzen. Zusammen mit dem Hl. Stephanus seien noch Gamaliel selbst, sein Neffe Nicodemus und sein Sohn Abibas, die allesamt vorbildliche Christen gewesen seien, begraben worden. Um die Gebeine der Verstorbenen auseinander halten zu können, gab Gamaliel dem Lucianus ein Gleichnis mit auf den Weg: Die vier Särge seien wie vier Körbe, von denen drei golden und einer silbern sei. Einer der goldenen enthielte rote Rosen, die anderen beiden weiße, der silberne aber Safran.

„[...] Der Korb mit den roten Rosen ist Sanct Stephani Sarg, der allein von uns mit dem Martyrium ward gekrönt; die anderen beiden voll weißer Rosen sind Nicodemi und mein Sarg, da wir mit lauterer Herzen verharreten im Bekenntnis des Herrn; der silberne mit dem Safran ist meines Sohnes Abibas Sarg, welcher mit jungfräulicher Keuschheit war gezieret und rein von dieser Welt ging.“⁹⁵⁷

Nachdem ihm dies zum dritten Mal verkündet worden war, begab sich Lucianus zu Johannes, dem Bischof von Jerusalem und zusammen mit anderen Bischöfen machten sie sich zu dem Ort auf, der dem Presbyter gezeigt worden war. Sie fanden die heiligen Gebeine und setzten sie in der Sion Kirche in Jerusalem bei, wo Stephanus Erzdiakon gewesen sein soll. Viele kranke Menschen, die bei der Auffindung anwesend waren, wurden auf wundersame Weise geheilt.

Doch damit waren die Reliquien des Heiligen noch nicht zu ihrer letzten Ruhestätte gelangt. Jacobus de Voragine berichtet mit Verweis auf Augustinus, dass sich der Ratsherr Alexander aus Konstantinopel mit seiner Frau in Jerusalem niedergelassen hatte.⁹⁵⁸ Er stiftete eine Kirche für den Protomärtyrer und ließ sich dort, direkt neben dem Hl. Stephanus bestatten. Als seine Frau Juliana wieder in ihre Heimatstadt zurückzukehren gedachte, wollte sie die Gebeine ihres Ehemannes dorthin überführen. Sie verwechselte allerdings die Särge und nahm statt ihres Mannes Leichnam, den des Heiligen mit in die Kaiserstadt. Bei der Überfahrt über das Mittelmeer geriet das Schiff in einen Sturm, welchen Dämonen gegen es trieben, um die sterblichen Überreste des Heiligen zu versenken. Doch der Märtyrer erschien, bannte die Dämonen und beruhigte das Meer. Daraufhin versuchte der Teufel das Schiff in Brand zu setzen, was durch einen Engel des Herrn verhindert wurde.

Unter den erhaltenen Medaillons in Saint-Étienne gibt es zwei, die sich sicher auf die Erzählung von der Auffindung der Gebeine des Hl. Stephanus beziehen. Das erste ist an Position 1a zu finden und zeigt Lucianus, wie er den Bischof von Jerusalem zu den

⁹⁵⁶ „Von Sanct Stephani des ersten Märtyrers Findung.“ erfährt man in DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 694ff.

⁹⁵⁷ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 696.

⁹⁵⁸ Am Anfang und am Ende dieser Erzählung verweist Jacobus darauf, dass er einen Text von Augustinus als Quelle verwendet habe. Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 698f.

Reliquien führt. Ihnen voran geht ein Messdiener, der ein Vortragekreuz in den Händen hält. Direkt rechts daneben ist ein Bildfeld zu sehen, welches die Öffnung des Grabes verdeutlicht. Drei bandagierte Leichname sind in drei Sarkophagen zu sehen, es handelt sich wohl um Gamaliel, Nicodemus und den Hl. Stephanus. Entgegen der in der Legendensammlung verzeichneten Geschichte ist der Sohn des Gamaliel, Abibas, nicht mit dabei. Hinter den Sarkophagen steht der Bischof in vollem Ornat und mit dem Krummstab in der Linken, neben ihm erkennt man Lucianus, der eine Geste in Richtung der heiligen Gebeine vollführt. Von der Geschichte der Juliana und dem Transport der Reliquien des Protomärtyrers nach Konstantinopel hat sich augenscheinlich kein Bild erhalten. Allerdings wird das Medaillon 3b in dem entsprechenden Band der *Recensement des Corpus Vitrearum*, und auch bei Virginia Raguin, als Teil dieser Legende gedeutet, wobei beide Quellen die Szene inhaltlich verschieden auslegen.⁹⁵⁹ Fourrey ordnet es dem entgegen der Alexandervita zu. Ich schließe mich seiner Position an, denn einige wichtige Details des Bildfeldes lassen sich nicht mit der Stephanuserzählung in Einklang bringen. Eine widerspruchsfreie Einordnung der Darstellung in die Lebensgeschichte des Hl. Alexander ist allerdings auch nicht möglich. Auf die entscheidenden Merkmale dieser strittigen Malerei werde ich bei der Analyse der Alexandervita kurz eingehen. Das letzte noch existierende Medaillon ist einer weiteren Erzählung gewidmet, die erläutert, wie der Leichnam des Erzdiakons schließlich von Konstantinopel nach Rom gelangte.⁹⁶⁰ Der Legende nach war Eudoxia, die Tochter des Kaisers Theodosius, von einem bösen Geist besessen und dieser verkündete durch sie, dass nur die Berührung der Gebeine des Hl. Stephanus sie gesunden ließe. Der Kaiser wollte seine Tochter deshalb nach Konstantinopel bringen lassen, aber der Dämon verweigerte es. So schlug Theodosius vor, die Gebeine des Heiligen zu ihr nach Rom zu überführen, Konstantinopel sollte dafür im Tausch die Reliquien des zweiten großen Protomärtyrers, des Hl. Laurentius erhalten. Der Papst und der Klerus von Rom waren mit diesem Vorschlag einverstanden und so begaben sich die Griechen mit den Reliquien des Stephanus nach Rom. Als die Träger den Leichnam in Rom in St. Peter ad Vincula beisetzen wollten, wurden sie von einer unsichtbaren Macht daran gehindert und der Geist, welcher die Kaisertochter befallen hatte verkündete, dass man die Gebeine des Stephanus zu dem Grab des Hl. Laurentius bringen müsse. Dies geschah und als Eudoxia die Reliquien des Hl. Laurentius berührte, wich der Dämon von ihr. *„Laurentius aber wollte gleichsam seine Freude erzeugen über die Ankunft seines Bruders und rückte auf die andere Seite des Grabes und gab ihm die Mitte frei.“*⁹⁶¹ Alle Versuche, die Knochen des Hl. Laurentius der Vereinbarung entsprechend aus dem Grab zu holen und nach Konstantinopel zu bringen scheiterten und die Griechen, die den Heiligen in Empfang nehmen sollten, starben kurz darauf. So wurden beide Erzdiakone Seite an Seite in Rom beigesetzt und zählen bis heute zu den bedeutendsten Heiligen, die in der Stadt Rom begraben sein sollen. Aus der Legende der Vereinigung der Protomärtyrer hat sich das Bildfeld 2b erhalten. Hier wird in einer sehr schönen Darstellung verdeutlicht, wie der Hl. Stephanus selbst den Ort seiner zukünftigen Ruhestätte ausgewählt hatte, als er in Rom anlangte. Man kann gut ein Fuhrwerk erkennen, beladen mit dem Sarg des Heiligen, vor das ein Pferd gespannt ist. Der

⁹⁵⁹ Siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 117 und RAGUIN 1982, S. 168.

⁹⁶⁰ Die folgenden Ausführungen basieren auf dem Bericht in DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 699f.

⁹⁶¹ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 700.

Wagenlenker sitzt auf dem Tier und bemüht sich, es mit einer Gerte anzutreiben, doch das Pferd ist offenbar unfähig, sich von der Stelle zu bewegen. Die Hufe sind in den Boden gestemmt und das Tier ist weit nach vorn gelehnt, doch eine unsichtbare Macht hindert es am Fortkommen. Zugleich wird die Heilung der Kaisertochter mit in dieser Szene gezeigt, denn hinter dem Wagen erkennt man eine bekrönte weibliche Gestalt, die sich über den Wagen beugt. Über ihr schwebt eine kleine teuflische Gestalt, es ist der Dämon, der aus Eudoxia ausgefahren ist, als sie die Gebeine des Stephanus berührte.⁹⁶² Da die folgenden Medaillons aus dem Fensterzyklus nicht mehr existieren, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob die Deutung der Szene richtig vorgenommen wurde. Alternativ zu der Austreibung des Dämons könnte an dieser Stelle auch illustriert sein, wie der böse Geist durch die Kaisertochter spricht, indem er ihr etwas einflüstert. Die Austreibung müsste dann in einem der folgenden Felder zu sehen gewesen sein.

Das Medaillon 3b, direkt über dem gerade beschriebenen Bild, wird im *Corpus Vitrearum* meiner Überzeugung nach zu Unrecht mit der Legende des Heiligen Stephanus in Verbindung gebracht und gehört zu der ornamental verwandten Bildfolge, die die Geschichte des Hl. Alexander ausführt. Das Martyrium des Hl. Alexander wird nur in wenigen Quellen detailliert dargelegt, für den Vergleich mit den Glasmalereien in Saint-Étienne ist die Zusammenfassung von Abbé Fourrey hilfreich.⁹⁶³ Demnach ist Alexander als Bischof von Rom gemeinsam mit zwei Priestern, Theodulus und Eventius hingerichtet worden. Verantwortlich für ihren Tod war Aurelianus, ein hoher Beamter und «Polizeikommandant», der eine Christin zur Frau hatte. Severina, seine Frau, trat für ihre Glaubensbrüder ein, erreichte jedoch nichts. Alexander und seine Begleiter wurden an Gerüste gebunden und mit glühenden Eisenhaken gefoltert. Die Szene 3a scheint die Fesselung des Bischofs zu illustrieren und damit das Martyrium einzuleiten. Später ließ Aurelianus den Bischof von Rom und seinen Gefährten Eventius in einen brennenden Ofen werfen, doch beide gingen durch ein Wunder unbeschadet wieder daraus hervor. Schließlich wurden die drei Priester mit Eisenstangen durchbohrt und gefoltert, bis sie starben. Aurelianus wählte sich als Sieger und verhöhnnte die Leichname, doch eine Stimme aus dem Himmel verwandelte seinen Triumph in Furcht: „*Ces morts que tu outrages sont maintenant dans un lieu d'éternelles délices, mais toi tu vas descendre en enfer!*“⁹⁶⁴ Die göttliche Drohung könnte in Medaillon 1c zu sehen sein, verkörpert durch einen Engel mit blankem Schwert, der vor einer herrscherlich gekleideten Person erscheint, die unter einer Arkade steht. Der Engel deutet in Richtung der nicht mehr erhaltenen Szene in der Mitte des Registers und scheint so den Frevel des Aurelianus und die Ursache für den Zorn Gottes anzuzeigen. In seiner Angst vor der angedrohten Höllenstrafe bat Aurelianus seine Gemahlin, bei ihrem Gott um Vergebung für seine

⁹⁶² In vergleichbarer Weise hat FOURREY 1930, S. 59f das Medaillon gedeutet und beschrieben. Damit weicht die Interpretation von dem ab, was in CVMA FR. RES. III 1986, S. 117 zu dem Bildfeld geschrieben wurde. Dort wird es als die Überführung der Gebeine des Heiligen nach Konstantinopel, durch die Witwe Juliana gesehen. Offenbar sind den Autoren die ausdrucksstarke Gestaltung des bewegungsunfähigen Pferdes und die Figur der Eudoxia völlig entgangen.

⁹⁶³ Siehe FOURREY 1934, S. 124ff. Die *Legenda Aurea* enthält eine kurze Passage zu Papst Alexander I., die im Zusammenhang mit den Ketten des Hl. Petrus geschildert wird. Der Tod dieses Papstes ist aber nicht Gegenstand des Textes, siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 685 u. 687ff. Alle anderen Heiligen des gleichen Namens, die von Jacobus de Voragine erwähnt werden, weisen keine unmittelbare Verbindung zu der in Auxerre dargestellten Erzählung auf.

⁹⁶⁴ FOURREY 1934, S. 124.

Sünden zu bitten. Severina nahm daraufhin die Leichen der Märtyrer und bettete Alexander und Eventius in ein gemeinsames Grab, Theodulus wurde in einem eigenen Grab daneben bestattet. Der Römer starb wenig später qualvoll, Severina legte ein Büssergewand an und blieb am Grabmal des Bischofs sitzen. Das fragliche Medaillon beinhaltet eine weibliche Figur, die eine Krone oder eine Haube auf dem Kopf trägt und sich über einen geöffneten Sarkophag beugt. In dem Grab ruht der Leichnam eines Heiligen, klar gekennzeichnet durch den Nimbus, gekleidet in ein bischöfliches Ornat. Unter dem Leib des Bischofs scheint ein weiterer Körper zu liegen, nackt oder in Binden gehüllt. Der Sarkophag steht zweifelsfrei auf kleinen Säulen, so dass die Beine der Frau hinter dem Grabmal erkennbar werden. Das dunkelgrüne Glas der Innenseite des Sarkophags deutet eindrucksvoll seine räumliche Tiefe an, die nicht aus der Perspektive hervorgeht. Vieles spricht dafür, die Frau in der Malerei als Severina zu deuten, die die Leichname von Alexander und Eventius für die Grablegung vorbereitet, beziehungsweise deren gemeinsame Bestattung vornimmt. In dem Burgunder Band der *Recensement* wird das Bild als die Einbalsamierung eines Bischofs und des Hl. Stephanus durch Juliana beschrieben.⁹⁶⁵ Diese Lesart wirft aber mehr Fragen auf, als sie Antworten liefern kann. In der Legende der Reliquienfindung wird nicht von einer Einbalsamierung gesprochen – die bei den Skeletten der bereits seit langer Zeit verstorbenen Personen wenig Sinn ergeben würde – sondern von der Verwechslung der Särge durch die Witwe des Ratsmanns. Zudem ist der in dem Medaillon prominent ins Bild gesetzte Heilige in die liturgischen Gewänder eines Bischofs gekleidet und kein Diakon, wie es für Stephanus überliefert ist. Ein formales Gestaltungsmerkmal, welches das Bildfeld 3b von den zentralen Feldern der unteren beiden Register abhebt, unterstützt seine Zuordnung zum Alexanderfenster. Das Medaillon ist ein Stück größer als die anderen beiden, die kreisförmige Rahmung der Figurengruppe tangiert die quadratischen Windeisen der Fensterarmierung. Bei den Szenen 1b und 2b ist das nicht der Fall, der Kreis ist geringfügig kleiner und es bleibt noch etwas von dem Mosaikgrund zwischen den Rahmen und den Windeisen sichtbar. Die Unterschiede sind zwar nicht groß, aber doch sehr auffällig, wenn die Glaspaneele direkt übereinander versetzt sind.⁹⁶⁶ Eine derartige Abweichung innerhalb eines Fensters war von den Glasmalern des 13. Jahrhunderts mit Sicherheit nicht gewünscht. Der Befund erhärtet somit die These, dass die Medaillons aus zwei unterschiedlichen Fensteröffnungen stammen. Für einen Zusammenhang mit der Stephanusgeschichte könnten indessen die Fragmente sprechen, die von der Inschrift des fraglichen Medaillons noch lesbar sind. Raguin meint unter den Figuren die Buchstaben­gruppe «ANA» erkennen zu können und ergänzt diese zu «JULIANA». Fourrey liest an gleicher Stelle «ARA CORPA», wobei er «ARA» als unvollständig beschreibt und das zweite Wort als Verkürzung von «CORPORA» deutet.⁹⁶⁷ Letztlich können diese stark

⁹⁶⁵ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 117. Warum die Szene falsch interpretiert wurde ist mir nicht ganz klar, zumal auf der gleichen Seite dieses Buches in Fig. 100 genau das betreffende Medaillon abgebildet ist. Die Präsenz eines heiligen Bischofs wird in keiner Form in der Legende erwähnt und die Deutung des zweiten, fast völlig von dem oberen Körper verdeckten Leichnams als den des Hl. Stephanus erscheint mehr als fraglich. In der Glasmalerei ist diese Figur kaum zu erkennen und sie ist auch nicht durch einen Nimbus ausgezeichnet.

⁹⁶⁶ Virginia C. RAGUIN 1974 B, S. 177f bemerkt in ihrer Dissertation die Größenunterschiede der zentralen Medaillons ebenfalls, macht aber keine Vorschläge, wie diese Abweichungen sinnvoll gedeutet werden können.

⁹⁶⁷ Vgl. RAGUIN 1974 B, S. 177 und FOURREY 1930, S. 60.

differierenden Beobachtungen auch nicht zu einer Klärung der Sachlage führen und man wird wohl bei der Feststellung verbleiben müssen, dass eine sichere Interpretation der Glasmalerei nicht möglich ist. Die Unklarheiten in der bildlichen Darstellung sind dabei nicht auf die diversen Restaurierungskampagnen zurückzuführen, denn gerade das ikonographisch fragwürdigste Medaillon enthält nach Raguins Einschätzung noch viele originale Gläser. Mit dem Verlust der angrenzenden Bildfelder ist schlicht der für die Lesbarkeit unverzichtbare Kontext des Medaillons verloren gegangen.

Ausgehend von der Erzählung zur Auffindung der Stephanusreliquien und dem Martyrium des Hl. Alexander lassen sich einige Vermutungen anstellen, welche Bilder einstmals in den unzerstörten Fenstern den Besuchern der Kathedrale vorgeführt wurden.⁹⁶⁸ So müsste im Falle des Stephanusfensters eine Darstellung mit dem Traum des Lucianus die Episode der Auffindung des Leichnams eingeleitet haben, des Weiteren wären Darstellungen der Beisetzung des Erzdiakons in Jerusalem oder für die späteren Ereignisse in Konstantinopel und zuletzt in Rom denkbar. Ob die Ereignisse um Juliana und die Verwechslung der Gebeine in dem Fenster illustriert waren, ist unklar. Zu der Translation der Reliquien nach Rom und den Wundern, die dabei stattfanden, sollte es aber noch weitere Bilder gegeben haben. Hier wäre vor allem an eine Darstellung des Kaisers Theodosius in einem der randständigen Register zu denken, an den vergeblichen Versuch, die Gebeine des Hl. Laurentius aus dem Grab zu entfernen und an die Beisetzung der beiden Märtyrer, Seite an Seite. Schaut man auf die vergleichbaren Glasmalereien in den Kathedralen von Chartres, Tours und Bourges, von denen die letztgenannte Metropolitankirche ebenfalls dem Hl. Stephanus geweiht ist, so finden sich dort vor allem Bilder zu dem Traum des Lucianus und der damit eingeleiteten Auffindung der Reliquien. Die Überführungen der Gebeine nach Konstantinopel und später nach Rom werden ebenfalls illustriert, allerdings in wechselnden Zusammenstellungen und unterschiedlicher Ausführlichkeit.⁹⁶⁹ Weitere Glasfenster zu der Reliquienfindung existieren in den Kathedralen von Le Mans (Fenster XIX) und Châlons-en-Champagne.⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ Zu der gleichen Problemstellung siehe auch RAGUIN 1974 B, S. 178f.

⁹⁶⁹ Entsprechend ihrem Patrozinium ist in der Kathedrale Saint-Étienne in Bourges dem Hl. Stephanus eine große Zahl an Glasmalereien gewidmet. Das Fenster 10 verdeutlicht die Ereignisse seines Martyriums vor den Toren von Jerusalem, die Glasmalerei 15 führt die Auffindung seines Leichnams aus und in dem Obergadenfenster 102 des inneren Seitenschiffs ist der Hl. Stephanus als großformatige Figur in der linken Lanzette zu sehen. Im zentralen Fenster des Hochchores (200 r. Lanz.) schließlich erscheint Stephanus ein weiteres Mal, in monumentaler Gestalt, mit dem Modell der Kathedrale in seiner Hand. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 172f, 175f u. 178. Die Fig. 145 zeigt eines der Medaillons aus Fenster 15. Es handelt sich um die Szene, in welcher der Wagen mit den Gebeinen des Heiligen in Rom plötzlich stehen bleibt und die Pferde nicht mehr weitergehen können. Das Bildfeld ähnelt inhaltlich sehr dem Medaillon 2b in Auxerre.

In Notre-Dame in Chartres ist das Fenster 13 als umfassende Bildfolge angelegt, welche sowohl die Vita, als auch die Translation der Gebeine des Hl. Stephanus dem Betrachter vor Augen führt. Die Auffindung der Gebeine durch Lucianus ist allerdings nicht Teil des Bilderzyklus und auch nicht die Vereinigung der beiden Protomärtyrer in Rom. Dafür sind die Geschichte der Juliana und die Verwechslung der Särge in der Glasmalerei dargestellt. Vgl. CVMA FR. RES. II 1981, S. 30 und DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 200ff.

In der Kathedrale Saint-Gatien in Tours sind in Fenster 213 (die beiden rechten Lanz.) das Martyrium des Diakons und die Auffindung seiner Reliquien dargestellt. Den Schwerpunkt im zweiten Teil der Bildfolge bilden die Ereignisse um Lucianus. Die beiden Lanzetten der linken Fensterhälfte zeigen die Lebensgeschichte des Hl. Thomas. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 129f.

⁹⁷⁰ Zu den Resten des Stephanusfensters in der Kathedrale von Le Mans siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 245. Die Medaillons befinden sich in dem romanischen Langhaus der Bischofskirche und entstanden bereits um 1155, womit sie zu den ältesten erhaltenen Glasmalereien der Kathedrale gehören. Das Fenster mit den Geschichten der Heiligen Stephanus und Vincentius (15) in der Kathedrale Saint-Étienne in Châlons-en-

Vor diesem Hintergrund ist es relativ klar, in welchem Rahmen sich die Bildgestaltung in Auxerre bewegt haben muss, die Einzelheiten bleiben aber im Dunkeln.

Noch schwieriger gestaltet sich die Ausgangslage für das Alexanderfenster, denn die Bischofskirche von Auxerre scheint die einzige Kirche in Frankreich zu sein, in welcher eine Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert zu diesem Heiligen erhalten ist. Die Präsenz dieses offenbar wenig populären Heiligen in Auxerre mag vor allem auf den Reliquienschatz der Kathedrale zurückzuführen sein, der Gebeine des heiligen Bischofs – die Alexanderreliquien wurde zunächst nicht mit dem gleichnamigen Papst in Verbindung gebracht, schreibt Fourrey⁹⁷¹ – beinhaltete. Für die Glasmaler dürfte daher thematisch die geschilderte örtliche Legende sowie der Tod des Märtyrers im Vordergrund gestanden haben. Betrachtet man Form und Inhalt der erhaltenen Medaillons wird deutlich, dass die Bildfolge zu dem Kleriker Humbauld mindestens zwei Register umfasst haben muss, wobei vor allem die beiden zentralen Szenen fehlen. Das Martyrium müsste aus wenigsten drei Reihen Glaspaneelen bestanden haben, denn die überlieferten seitlichen Medaillons und das zentrale Feld 3b lassen sich ikonographisch nicht in einem Register zusammenbringen. Weitere Scheiben könnten Wundergeschichten beinhaltet haben und in der Spitze der Lanzette war möglicherweise eine Abbildung Gottvaters oder Jesu zu sehen, wie es bei der Mehrzahl der Märtyrerviten der Fall ist. In der *Legenda Aurea* wird ein Ereignis der Vita des Hl. Alexander mit den Ketten des Petrus in Zusammenhang gebracht. Ob diese Episode Gegenstand der Glasmalerei war, ist ungewiss. Die Tatsache, dass eine derartige Erzählung nur innerhalb ihres Gesamtkontextes verständlich wäre spricht aber dagegen. Konkretere Aussagen zur Gestalt des Alexanderfensters lässt, wie in vielen Fällen, die Überlieferungslage leider nicht zu.

Das Apostelfenster und der Hl. Vincentius

Die Glasmalereien mit der Geschichte des Hl. Vincentius, den sitzenden Aposteln und der Himmelfahrt Christi haben im Laufe der Jahrhunderte viele ihrer Bildmedaillons verloren und sind nur fragmentarisch überliefert. Meiner Überzeugung nach bildeten sie im 13. Jahrhundert zwei Fenster, die nebeneinander versetzt waren und sich in den Öffnungen 32 und 34 auf der Südseite des Chores befanden. Das eine von beiden präsentierte die Vita des Hl. Vincentius, das andere enthielt eine Bildfolge mit der Himmelfahrt und den Aposteln, die vermutlich während der pfingstlichen Aussendung des Heiligen Geistes gezeigt wurden. Trotz des schlechten Zustandes der Gläser können der Aufbau der Fenster und ihr ornamentaler Schmuck recht zuverlässig rekonstruiert werden. Die geometrische Grundstruktur und die Platzierung der figürlichen Szenen unterscheiden sich nur wenig von dem bereits besprochenen Martinsfenster, welches vermutlich eine der beiden gegenüberliegenden Öffnungen im nördlichen Seitenschiff des Chores einnahm. Allerdings weisen die Detailformen eine Reihe von Unterschieden auf. Die horizontalen Blätter der Vierblattonamente laufen hier nicht spitz zu, sondern sind abgerundet, so dass sie nicht die Bordüre überschneiden. Zudem besitzen die Szenen in den Zentren der Vierblätter keine

Champagne (bis 1998 Châlons-sur-Marne) enthält nur noch wenige Gläser aus dem 13. Jahrhundert, die meisten Scheiben wurden im 19. Jahrhundert erneuert. Siehe CVMA FR. RES. IV 1992, S. 333f.

⁹⁷¹ Vgl. insbesondere die Ausführungen der zweiten Fußnote in FOURREY 1934, S. 121f.

eigene, kreisförmige Rahmung. Der Mosaikgrund ist ebenfalls nicht mit dem der Martinslegende identisch und differiert darüber hinaus zwischen dem Vincentius- und dem Apostelfenster. In der Bildfolge mit den zwölf Aposteln wird er aus einem Netz von roten Stäben gebildet, welches horizontal und vertikal verläuft, kreisförmige blaue Scheiben umfassen die Schnittpunkte des Gitters. Diese Form des Mosaikgrundes ist bereits aus anderen Fenstern des Chorumgangs bekannt, so zum Beispiel aus den beiden Glasmalereien mit den Erzaposteln Petrus und Paulus. Bei den Scheiben mit der Geschichte des Hl. Vincentius findet sich ein schlichterer blauer Grund mit roten Kreisen darauf. Insgesamt betrachtet wirkt das Martinsfenster im Vergleich mit den beiden anderen harmonischer, die Aufteilung der Fensterfläche ist klarer und eleganter. Eine sehr schöne Glasmalerei, die in ihrer geometrischen Grundgestalt den beiden hier betrachteten Werken nahesteht, ist in Notre-Dame in Chartres erhalten. Das Apostelfenster in der Achse der mittleren Kranzkapelle, an der prominentesten Position im gesamten Chorumgang, zeigt eine beinahe identische Aufteilung der Glasfläche.⁹⁷² Auch das rechtwinklige System der Windeisen ist gleich, ebenso die kleinen Vierpassornamente, die um die Schnittpunkte der Eisen herum angeordnet sind. Allerdings ist das Fenster in Chartres noch komplexer gestaltet als die beiden in Auxerre, denn die seitlichen Medaillons zwischen den großen Vierpässen sind dort nicht halbkreisförmig, sondern als halbierte Vierpässe angelegt.

Im Gegensatz zu den formalen Aspekten ist die Ikonographie der beiden Bilderzählungen in Auxerre nicht mehr im Detail nachvollziehbar. Die Thematik des jeweiligen Fensters geht zwar aus den erhaltenen Scheiben klar hervor, die Inhalte der zerstörten Medaillons können aber nur in wenigen Fällen anhand der überlieferten Szenen und vergleichbarer Arbeiten erschlossen werden. Da nicht zu klären ist, welches der beiden Buntglasfenster die östlichere der zwei in Frage kommenden Öffnungen eingenommen hat, soll die Analyse mit dem Apostelfenster beginnen, von welchem mehr Gläser die Jahrhunderte überdauert haben als bei der Vita des Hl. Vincentius.

Die überlieferten Teile der Glasmalerei mit den Aposteln und der Himmelfahrt Christi sind heute über die Fensteröffnungen 9 und 20 verteilt. Jeweils sechs Paneele sind in unteren Registern der genannten Öffnungen zu sehen. Acht dieser Scheiben enthalten die Darstellung eines sitzenden Apostels, drei Medaillons zeigen adorierende Engel und die Spitze eines Vierblattes ist mit der Himmelfahrt Christi versehen. Geht man von der gleichen geometrischen Grundordnung wie bei dem Fenster des Hl. Martin aus, so besaß die vollständige Malerei drei große, übereinander angeordnete Vierblattornamente. Mit den dazwischen versetzten halbkreisförmigen Medaillons, die sich zur Bordüre hin öffnen, ergab sich eine Gesamtzahl von fünfundzwanzig Bildfeldern, genau wie bei den meisten anderen Glasfenstern des Chorumgangs auch.

Was die Ikonographie des Apostelfensters angeht, so deuten die erhaltenen Fragmente darauf hin, dass hier dem Betrachter das Apostelkollegium präsentiert wurde, wie es den Heiligen Geist in Form von Feuerstrahlen empfängt. Ergänzt wurde die Darstellung des Pfingstwunders durch eine oder mehrere biblische Szenen mit christologischen

⁹⁷² Eine Abbildung des Chartreser Apostelfensters (0) mit der genauen Bestimmung aller Bildfelder findet sich in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 298f. In demselben Band ist auf S. 58ff eine ikonographische Analyse des Fensters und seiner Stellung innerhalb des Verglasungsprogrammes der Kathedrale vorgenommen worden.

Inhalten. Von den letztgenannten ist die Himmelfahrt Christi in Feld 2b der Öffnung 20 verblieben sowie eine Reihe von Engeln, die paarweise gruppiert in den randständigen Medaillons zu sehen sind. Die Engel sind immer den zentralen Bildfeldern der Register zugewandt, einige schwenken Weihrauchfässer, andere zeigen die traditionelle Haltung eines Oranten. Rechnet man die Medaillons zusammen, deren Inhalt bekannt oder sicher bestimmbar ist, so ergibt sich eine Zahl von achtzehn Bildfeldern. Neben den acht erhaltenen Aposteln dürften auch die vier fehlenden zum Bildbestand gehört haben. Zudem müsste ergänzend zu den drei überlieferten Medaillons mit Engeln mindestens ein weiterer Viertelkreis mit zwei von ihnen existiert haben, um mit dem Feld 2a des Fensters 20 eine symmetrische Formation zu erzeugen. Hinzukommen noch das Bild mit der Himmelfahrt Christi sowie eine verlorene Szene mit der Geisttaube und der Aussendung des Heiligen Geistes. Ohne eine derartige Darstellung wären die Strahlen, die die Häupter der Apostel treffen, nicht sinnvoll interpretierbar. Nimmt man an, dass – wie bei thematisch gleichgelagerten Glasmalereien des Hochmittelalters – die Apostel die unteren Bereiche der Fensteröffnung eingenommen haben, müssten vier Register mit Apostelbildnissen besetzt gewesen sein. Darüber, im ehemals fünften Register, dürfte sich eine Verbildlichung des Heiligen Geistes oder seiner Aussendung befunden haben. Da die Himmelfahrt mit den flankierenden Engeln ein weiteres Register für sich beansprucht, bleiben zwei Register sowie die Spitze der Lanzette übrig, deren Inhalte unbekannt sind. Neben der Himmelfahrt könnte es demnach noch weitere Motive in dem mittelalterlichen Fenster gegeben haben, die Episoden aus dem Wirken Jesu illustrierten. Angesichts der erhaltenen Engelgruppen für die seitlichen Scheiben kann es sich aber nur um einzelne Schlüsselszenen und nicht um fortlaufende Bildfolgen gehandelt haben. Ob dies nun nachösterliche Begegnungen mit Jüngern oder gar eschatologische Themen waren, ist völlig offen. Das Medaillon mit der Himmelfahrt Christi scheint jedenfalls nicht den oberen Abschluss des Bibelfensters gebildet zu haben. Nach Virginia Raguins Einschätzung ist gerade dieses Glaspaneel stark restauriert, so dass die Form des Figurengrundes nicht unbedingt einen sicheren Hinweis für die Positionierung des Feldes liefert.⁹⁷³ Eine vollkommene Neugestaltung des Fonds ist aber ebenso wenig aus dem Glasbestand ablesbar, die unbekanntem Restauratoren könnten durchaus mit Rücksicht auf die ursprüngliche Komposition gearbeitet haben. Die Formgebung zeigt die obere Spitze eines Vierpasses, was dem Medaillon einen Platz in der Mitte des sechsten Registers zuweisen würde. Für eine Platzierung im obersten Register, also in der Spitze der Fensterlanzette, ist die Christusfigur definitiv zu hoch, selbst wenn man den seitlich an das Bildfeld anschließenden Mosaikgrund als spätere Zugabe ansieht.

Die inhaltliche Verbindung der beiden Themen Himmelfahrt und Pfingsten liegt durchaus nahe, denn beide Ereignisse geschahen der Apostelgeschichte zufolge kurz nacheinander. Unmittelbar vor seiner Himmelfahrt verkündet Christus den Jüngern die Ankunft des Heiligen Geistes:

„Er aber sprach zu ihnen: Es gebührt euch nicht, Zeit oder Stunde zu wissen, die der Vater in seiner Macht bestimmt hat; aber ihr werdet die Kraft des heiligen Geistes empfangen, der auf euch kommen wird, und werdet meine Zeugen sein in Jerusalem und in ganz Judäa und Sa-

⁹⁷³ Siehe RAGUIN 1982, S. 135.

marien und bis an das Ende der Erde. Und als er das gesagt hatte, wurde er zusehends aufgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg.“⁹⁷⁴

Genau dieser Moment ist in dem Bildfeld in Auxerre dargestellt und man erkennt gut, wie der Glasmaler bemüht war, die Textpassage mit der verhüllenden Wolke umzusetzen. Unterstützung erfährt diese Beobachtung wieder durch das zentrale Fenster des Chorumgangs von Notre-Dame in Chartres. Die Glasmalerei ist nicht nur ornamental verwandt, sie beschäftigt sich auch mit der gleichen Thematik: den zwölf Aposteln und ihrem Missionsauftrag durch die Gabe des Geistes. Die Inhalte der Bildfelder sind hier zwar wesentlich umfassender, denn es wird auch die Berufung der einzelnen Apostel geschildert, aber das ikonographische Programm ist durchaus vergleichbar angelegt. Auch in Chartres finden sich die Himmelfahrt Christi und das Pfingstereignis.⁹⁷⁵ Die Verbindung dieser beiden bedeutendsten nachösterlichen Ereignisse lässt sich in vielen mittelalterlichen Glasfenstern aus unterschiedlichen Jahrhunderten nachweisen. Um 1160 entstand ein schönes Fenster mit dieser Thematik in der Pfarrkirche Notre-Dame in Le Champ-Près-Forges⁹⁷⁶, aus der gleichen Zeit wie das Apostelfenster in Auxerre stammen die Gläser in der Kathedrale Saint-Julien in Le Mans (104)⁹⁷⁷ und etwas jünger ist das um 1305–1315 entstandene christologische Fenster in Saint-Père (Saint-Pierre) in Chartres.⁹⁷⁸ Bei allen diesen Arbeiten wird das Pfingstwunder allerdings auf ein oder zwei Bildfelder beschränkt und die Apostel erscheinen nicht einzeln, sondern als zusammengerückte Personengruppe, über welcher sich der Geist Gottes in Strahlenform ergießt. Die Darstellung eines jeden Apostels in einem eigenen Bildfeld, auf einer verzierten Bank unter einer Arkade sitzend, ist ein Alleinstellungsmerkmal des Glasfensters in Auxerre. In keinem anderen erhaltenen Werk erscheinen die Apostel derart hoheitlich und würdevoll. Sie tragen Bücher in den Händen und vollziehen Sprechgesten, die auf die Gabe der Sprachen durch den Heiligen Geist verweisen. So werden alle zwölf zu Lehrern und Missionaren der Menschheit.

Allerdings gilt es zu bedenken, dass die überlieferten Medaillons in Auxerre zum Teil stark restauriert sind. Neben den bereits erwähnten Eingriffen an der Himmelfahrtsszene sind vor allem die zwei Apostelfiguren des Fensters 20 davon betroffen. Bei den Paneelen 1b und 2c scheinen nur noch die Figuren oder einzelne Glasscheiben dem mittelalterlichen Bestand anzugehören. Die Medaillons selbst und die Mosaikgründe sind vielfach neueren Datums oder zumindest nachträglich mit den heute dort sichtbaren Aposteln kombiniert worden. Die Vermutung liegt nahe, dass die verantwortlichen Glasmaler auf diese Weise die noch erhaltenen figürlichen Fragmente und das vorhandene Glasmaterial nutzen und bewahren wollten. Zu welcher Zeit diese Arbeiten

⁹⁷⁴ Apg 1,7–9. *„dixit autem eis non est vestrum nosse tempora vel momenta quae Pater posuit in sua potestate sed accipietis virtutem supervenientis Spiritus Sancti in vos et eritis mihi testes in Hierusalem et in omni Iudaea et Samaria et usque ad ultimum terrae et cum haec dixisset videntibus illis elevatus est et nubes suscepit eum ab oculis eorum“* Vulgata, Act. 1,7–9.

⁹⁷⁵ Zu den Bildinhalten des Apostelfensters in Chartres siehe DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 84f; CVMA FR. RES. II 1981, S. 27 und CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 58ff u. 298f.

⁹⁷⁶ Das Glasfenster in Le Champ-Près-Forges stammt ursprünglich aus der Cluniazenserpriorei in Domène und wurde nach dem Verfall der Klosterkirche in die Pfarrkirche gebracht. Siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 263f u. Planche XIV.

⁹⁷⁷ Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 249.

⁹⁷⁸ Das Fenster 217 veranschaulicht wichtige Stationen aus der Passion Christi sowie den nachösterlichen Ereignissen und endet mit einer Weltgerichtsdarstellung. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 52.

durchgeführt wurden, ist nicht bekannt, wahrscheinlich bereits nach den Religionskriegen im 16. Jahrhundert. Der Eindruck einer nachträglichen Montage erwächst aus den Sitzpositionen der beiden genannten Apostelfiguren, die nicht in das Kompositionsschema der Malerei passen. Die in der Mitte eines Registers platzierten Apostel sind gewöhnlich zentral auf den Betrachter hin orientiert, die außen platzierten Figuren hingegen zur Mitte hin gewendet. Die sechs Bildfelder im Fenster 9 zeigen sehr deutlich dieses Arrangement. In dem zentral angeordneten Medaillon 1b der Öffnung 20 ist der Apostel jedoch nach links orientiert, in dem rechten Feld 2c wendet er sich nach rechts, der Bordüre zu. Beides ist offensichtlich nicht im Sinne der ursprünglichen Bildkomposition und Teil der durch die wechselvolle Geschichte der Verglasung bedingten ikonographischen Unstimmigkeiten.

Die einzelnen Apostel sind heute nicht mehr identifizierbar, bis auf zwei Ausnahmen, die sich durch charakteristische Darstellungskonventionen von allen anderen abheben. Das Bildfeld 3a des Fensters 9 könnte Petrus zeigen, der etwas in seiner rechten Hand hält, das wie ein großer Schlüssel anmutet. Johannes gibt sich in Feld 2c der Öffnung 20 durch sein jugendliches, bartloses Gesicht zu erkennen.⁹⁷⁹

Das Fenster mit der Geschichte des Hl. Vincentius existiert zu großen Teilen leider nicht mehr. Nur wenige Bildfelder, neun an der Zahl, haben sich in der Öffnung 24 erhalten. Hinzu kommt ein weiteres, sehr stark modifiziertes Medaillon, welches sich heute in dem untersten Register des Fensters 22 befindet. Um es an dieser Stelle zur Auffüllung des Registers verwenden zu können, wurde die Form des Bildfeldes verändert, der Inhalt und auch die noch erkennbaren Teile der Ornamentik sprechen aber eindeutig dafür, dass es aus dem Vincentiusfenster stammt. Bedauerlicherweise sind auch die anderen Medaillons dieser Erzählung in keinem guten Zustand. Teilweise ist die Schwarzlotbemalung abgeplatzt, sie sind stark restauriert oder beschnitten und zudem inhaltlich ungeordnet in die Fensteröffnung 24 versetzt worden.⁹⁸⁰ Dies macht die Rekonstruktion des ursprünglichen Legendenfensters sehr schwierig. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden anhand der Vita des Heiligen die noch erhaltenen Bildfelder zu ordnen und ihnen passende Plätze in der Fensteröffnung zuzuweisen.

Das Martyrium des Hl. Vincentius wird in der *Legenda Aurea* beschrieben.⁹⁸¹ Wie in den meisten anderen Quellen zu seiner Person wird dort über sein Leben sehr wenig gesagt, die Erzählungen beschäftigen sich zum überwiegenden Teil nur mit dem Leidensweg, den er für seinen Glauben beschritt. Jacobus de Voragine berichtet von der Abstammung des Heiligen aus einem edlen Geschlecht und seiner großen Begabung, frei zu sprechen und zu predigen. Vincentius wuchs vermutlich im heutigen Spanien auf und wurde als junger Mann von Valerius, dem Bischof von Saragossa, zum Diakon geweiht.⁹⁸² Da der Bischof erkannte, dass die Predigt seines Diakons mehr Macht und

⁹⁷⁹ Vgl. RAGUIN 1982, S. 135.

⁹⁸⁰ Zum konservatorischen Zustand der Gläser siehe RAGUIN 1982, S. 170f und die Hinweise in FOURREY 1930, S. 79.

⁹⁸¹ Die Legende des Heiligen Vincentius (oder Vinzenz) kann man bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 178ff nachlesen. Seine Jugendgeschichte ist mit der des Hl. Laurentius verbunden und wird bei der Lebensbeschreibung dieses Heiligen angesprochen. Siehe DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 737.

⁹⁸² Die historisch gesicherten Kenntnisse zum Leben des Hl. Vinzenz sind nicht sehr umfangreich. In der Passio S. Vincentii levitae wird Huesca in Spanien als sein Geburtsort genannt, das Jahr der Geburt bleibt unbekannt. Gestorben ist der heilige Erzdiakon um 304 in Valencia. Sein Kult ist bereits früh in der

Wirkung hatte als seine eigene, übertrug er dem Heiligen diese Aufgabe und zog sich in die Kontemplation zurück. Die Verbreitung der christlichen Lehren missfiel aber Dacianus, dem Statthalter von Valencia und er ließ den Bischof und seinen Erzdiakon inhaftieren. Als Dacianus sicher war, Valerius und Vincentius stünden kurz vor dem Hungertod, wollte er sie zur Rede stellen und von ihrem Glauben abbringen. Doch er musste feststellen, dass die beiden Kleriker bei bester Gesundheit waren. Der Statthalter verhörte sie und Vincentius antwortete im Auftrag des Bischofs. Er bekundete standhaft ihren christlichen Glauben, woraufhin der Hl. Vincentius den Folterknechten übergeben und Bischof Valerius in die Verbannung geschickt wurde. Die Beschreibungen setzen sich mit einer ganzen Reihe von brutalsten Folterungen fort, die der Diakon erleiden musste. Die wesentliche Intention dieser Passage der Vita liegt wohl darin, für den Leser zu bezeugen, dass Vincentius durch keine Qual von seinem festen Glauben abzubringen war. Denn gleichgültig was ihm angetan wurde, der Heilige blieb standhaft und trieb die Knechte des Dacianus sogar noch an. Nach etlichen Martern ließ der Statthalter den Diakon zurück in seine dunkle Zelle bringen und auf spitze Scherben legen, damit er dort in Einsamkeit sterbe. Doch Engel besuchten den Heiligen im Kerker, ein strahlendes Licht umgab ihn und die Scherben verwandelten sich in Blumen. Viele der Wachen des Gefängnisses, die Zeugen dieser Ereignisse wurden, bekannten sich daraufhin zum christlichen Glauben. Als Dacianus davon erfuhr fürchtete er, der Diakon würde sich als überlegen erweisen. Vincentius hatte ihm immer wieder gesagt, dass die Marter für ihn möglichst grausam sein solle, den je schlimmer er gefoltert würde, desto größer wäre sein Lohn im Himmel. Um Vincentius diese Hoffnung zu nehmen, ließ ihn der Statthalter auf ein weiches Bett legen, um ihn gesunden zu lassen und anschließend die Folter fortzusetzen. Doch kurz darauf verstarb der Diakon und die Engel nahmen seine Seele in den Himmel auf. Selbst mit dem Tod des Diakons waren der Zorn und der Wahn des Dacianus nicht erloschen. „*Mochte ich ihn nicht überwinden dieweil er lebte, so will ich ihn doch peinigen nun er tot ist; ward mir auch nicht der Sieg, so will ich doch meine Rache an ihm ersättigen.*“⁹⁸³ Auch dieser Plan sollte sich letztlich nicht erfüllen, denn als der heidnische Statthalter den Leichnam auf ein Feld werfen ließ, damit ihn die wilden Tiere fräßen, bewachten Engel den Toten und kein Tier rührte den Körper an. Daraufhin befahl Dacianus, den Heiligen im Meer zu versenken: „*[...] da war er schneller wieder am Strand denn die Schifflente.*“⁹⁸⁴ Schließlich wurde Vincentius Leichnam von herbeigekommenen Christen ehrenvoll bestattet.

Einige Momente des geschilderten Martyriums lassen sich in den erhaltenen Bildfeldern identifizieren. Zum einen gibt es an Position 1b ein Medaillon aus der Mitte eines Vierblattornamentes, welches den Hl. Vincentius vor dem Statthalter von Valencia zeigt. Der Erzdiakon ist nur mit einem Lententuch bekleidet und wird von einem Wächter vor den Thron des Dacianus geführt. Dieses Bild erweckt den Eindruck, dass es inhaltlich vor dem Beginn der Martern einzuordnen ist und könnte deshalb das Zentrum des untersten

lateinischen Christenheit weit verbreitet gewesen, insbesondere wurde der Märtyrer in Frankreich, dem Elsaß, in Süddeutschland und in Österreich verehrt. Vincentius gilt als der Schutzpatron der Weber und Weinbauern, in Österreich wird er vor allem als Schutzheiliger der Holzknechte angerufen. Vgl. BBKL, Bd. XIV (1998), Sp. 1584ff, Lemma: *Vinzenz v. Saragossa*. Zur Verehrung des Heiligen in Frankreich siehe auch CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 132f.

⁹⁸³ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 182.

⁹⁸⁴ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 182.

Vierblattes gebildet haben, also die Mitte des ehemals zweiten Registers. Bilder von früheren Ereignissen existieren nicht mehr, so dass sich dem untersten Register keine Medaillons zuordnen lassen. In den darüberliegenden Ebenen müssten Darstellungen der diversen Foltern zu sehen gewesen sein, vorausgesetzt, das Fenster war von unten nach oben zu lesen. Für die linke Seite des dritten Registers ist kein Medaillon vorhanden, das diese Position ikonographisch sinnvoll ausfüllen könnte. Die aktuell an dieser Stelle platzierte Scheibe ist sicher nicht richtig verortet, da sie Vincentius bereits als Verstorbene zeigt. Dem entgegen scheint das benachbarte Feld 2b an der richtigen Stelle versetzt zu sein – bezogen auf das unter ihm befindliche Fensterelement – und die Spitze des ersten Vierblattes gebildet zu haben. Hier ist zu sehen, wie dem Hl. Vincentius, der an eine Säule gefesselt ist, mit Eisenkrallen das Fleisch aufgerissen wird. Auch das linke Bildfeld (2c) dieses Registers könnte sich durchaus an seiner angestammten Position innerhalb der Bilderzählung befinden, wenngleich alle Felder ein Register zu tief angeordnet sind, da die unterste Fensterebene vollständig verloren gegangen ist. Man erkennt den heiligen Diakon, wie er bereits blutend und von Wunden bedeckt, vor dem thronenden Dacianus steht. Dieser macht eine entsprechende Geste und lässt den Heiligen fortschaffen. Offenbar ist hier einer der erfolglosen Versuche ins Bild gesetzt, den Hl. Vincentius von seinem Glauben abzubringen, woraufhin der Statthalter ihn neuen Martern überlässt. Weitere Folterdarstellungen finden sich in den Bildfeldern 3a und 3b. Diese beiden Paneele könnten im mittelalterlichen Glasfenster in der gleichen Weise wie heute nebeneinander versetzt gewesen sein, im ehemals vierten Register der Öffnung. Als rechtes Feld dieses Registers bliebe dann nur die Darstellung des Heiligen, der im Gefängnis umgeben von einem überirdischen Lichtschein schläft. Die entsprechenden Gläser befinden sich heute an Position 1c und können aufgrund ihrer ornamentalen Gestalt nur an der vorgeschlagenen Stelle sinnvoll verortet werden. Die beiden anderen Positionen innerhalb des Fensters, die von der Geometrie des Medaillons her passend wären, kommen aus inhaltlichen Gründen nicht in Frage.

In der oberen Hälfte des Glasfensters sind offenbar die Verluste an Medaillons größer gewesen als in der Mitte, denn den Registern fünf bis neun lassen sich nur vier Bilder zuordnen. Die wundersamen Ereignisse im Gefängnis, heute zu sehen in Feld 1a, gehören auf die linke Seite des zweiten Vierblattornamentes, wie Form und Inhalt des Bildmedaillons übereinstimmend vermitteln. Möglicherweise war in der Mitte des Vierblattes dieses Wunder weiter ausgeführt worden oder es wurde die daraus resultierende Bekehrung der Wachen gezeigt. Auf der Basis der bisher zugeordneten Scheiben ließe sich die zerstörte Sterbeszene des Hl. Vincentius nur in der Spitze des zweiten Vierblattes sinnvoll verorten.⁹⁸⁵ Der geometrischen Gestaltung der Medaillongründe folgend, müsste sich links davon das Feld 2a befunden haben, welches den Statthalter Dacianus und drei seiner Folterknechte beinhaltet, die den Tod des Märtyrers entdecken.⁹⁸⁶ Im siebenten Register,

⁹⁸⁵ Es wäre der Bedeutung der Sterbeszene angemessen, sie in einem mittleren Bildfeld zu positionieren, so wie es auch bei fast allen anderen Legendenfenstern in Auxerre der Fall ist. Dafür käme nach der bisherigen Rekonstruktion der Bildfolge am ehesten das sechste Register in Frage.

⁹⁸⁶ Das Bildfeld ist nur sehr schlecht lesbar und der Kopf des Hl. Vincentius ist modern, weshalb es inhaltlich unterschiedlich interpretiert wird. RAGUIN 1982, S. 171 sieht darin Dacianus Befehl an seine Knechte, den Körper des toten Märtyrers in das Meer zu werfen. Die gleiche Deutung findet sich auch in CVMA FR. RES. III 1986, S. 120. Dem widerspricht die Lesart Abbé FOURREYS 1930, S. 79 u. 100, der in der Szene die Entdeckung des Todes des Heiligen durch den Statthalter sieht, der doch eigentlich beabsichtigt

in dem oberen Viertel des rechten Halbkreises war zu sehen, wie die Seele des Heiligen durch zwei Engel zum Himmel emporgetragen wird (3c). Die Form dieses Bildfeldes, sofern sie noch original ist, lässt keine andere Positionierung zu. Drei bedeutende Ereignisse der Vita des Hl. Vincentius – der Tod des Märtyrers, die Entdeckung seines Todes sowie die Aufnahme seiner Seele in den Himmel – folgen damit direkt aufeinander, wenn man die Register nicht nacheinander von links nach rechts, sondern als Boustrophedon liest. Eine derartige, wechselnde Leserichtung ist auch bei einigen anderen Fenstern des Chorumgangs nachweisbar, beispielsweise bei der Josephsgeschichte. Das heute einzeln versetzte Medaillon in Öffnung 22 ist zwar verändert worden, doch lässt sich klar erkennen, dass es die Spitze des Vincentiusfensters bildete. Direkt über dem Medaillon sieht man ein Stück der Bordüre, die genau den richtigen Krümmungswinkel besitzt um in die Spitze eines Lanzettfensters zu passen. Die Zwickel außerhalb der Bordüre, die notwendig waren, um die Scheibe in ein rechteckiges Format zu überführen, wurden später ergänzt. Die in das Medaillon eingeschriebene Szene zeigt eine Gruppe von drei Personen, die den toten Vincentius tragen. Es handelt sich dabei offensichtlich um die Christen, die den angespülten Leichnam forttragen, um ihn würdevoll zu bestatten.⁹⁸⁷

Unter den mittelalterlichen Glasmalereien der Kathedralen von Chartres und Bourges haben sich ebenfalls solche erhalten, die dem Hl. Vincentius gewidmet sind. Vor allem das Fenster 9 in Chartres zeigt eine sehr ähnliche geometrische Aufteilung wie die Bilderzählung in Auxerre.⁹⁸⁸ Es ist aber nicht nur diesem einen Heiligen gewidmet, sondern thematisiert in den unteren drei Registern die Geschichte des Hl. Theodorus, von welchem Notre-Dame den Schädel als Reliquie besaß.⁹⁸⁹ Dem Leben und Sterben des Hl. Vincentius ist der gesamte Rest der Glasmalerei gewidmet, so dass sein Martyrium sehr detailliert in achtundzwanzig Bildern ausgeführt werden konnte. Es sind praktisch alle bedeutenden Momente seiner Vita in dem Fenster illustriert, angefangen bei der Weihe des Vincentius zum Diakon, bis hin zu seiner Bestattung durch die Gläubigen, nachdem er vom Meer zurück an den Strand getragen worden war.⁹⁹⁰ Damit umfasst die Malerei in Chartres drei Medaillons mehr, als das Fenster in Auxerre in seiner intakten Form besessen hat. Die Szenenfolge in Notre-Dame ermöglicht deshalb Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestalt des Chorfensters in Saint-Étienne. So beginnt die Erzählung im Chartreser Fenster mit der Weihe des Heiligen zum Diakon, die in einem Bildmedaillon gezeigt wird. Es liegt nahe, dass es eine Darstellung gleichen Inhalts im untersten Register in Auxerre gegeben hat, vielleicht begleitet von einer Abbildung, die den Heiligen bei der Predigt zeigt. Der Szene mit dem Verhör des Hl. Vincentius vor Dacianus

hatte, den schwer gefolterten Heiligen ausruhen zu lassen, um ihn zu einem späteren Zeitpunkt weiter quälen zu können. Aus inhaltlicher wie formaler Sicht schließe ich mich der Interpretation Fourreys an.

⁹⁸⁷ Bereits Abbé BONNEAU 1885, S. 344 hat das Medaillon, damals noch in Öffnung 34 (LXXIX) platziert, in dieser Weise gedeutet und richtig zugeordnet.

⁹⁸⁸ Zu dem Legendenfenster der Heiligen Theodorus und Vincentius (9) in Notre-Dame in Chartres siehe die Ausführungen in DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 207, CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 61 und die Kurzbeschreibung in CVMA FR. RES. II 1981, S. 28.

⁹⁸⁹ Die Vita des Hl. Theodorus wird unter anderem bei DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 364f kurz wiedergegeben.

⁹⁹⁰ Einen guten Überblick über die einzelnen Medaillons und deren Ikonographie gibt die Abbildung in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 312f. Das Fenster zeigt die Szenen nur teilweise in der richtigen chronologischen Abfolge, einige Bildfelder sind im Laufe der Zeit miteinander vertauscht worden.

könnte zudem die Verhaftung des Bischofs Valerius und seines Erzdiakons vorausgegangen sein. Eines der beiden vakanten Felder im zweiten Register könnte ergänzend dazu die Verbannung des Bischofs illustriert haben, so wie es auch in Chartres, allerdings in einem höheren Register, der Fall ist. Die großen Lücken im Bildbestand des siebenten und achten Registers dürften ursprünglich mit einer Reihe von Bildern gefüllt gewesen sein, die den vergeblichen Versuch Dacians illustrierten, den Körper des toten Märtyrers von wilden Tieren vernichten zu lassen, beziehungsweise im Meer zu versenken.⁹⁹¹ Die Bischofskirche von Chartres führt diese Episode in vier Bildfeldern aus. Das Glasfenster des Hl. Vincentius in Saint-Étienne in Bourges ist leider nicht vollständig aus dem 13. Jahrhundert überliefert, die unteren sechs Bildmedaillons stammen aus dem 19. Jahrhundert.⁹⁹² Die übrigen Figurenszenen weisen die bereits bekannte Handlungsabfolge auf, wobei auch in diesem Fall – den Quellentexten folgend – dem Martyrium des Heiligen besonders viel Raum gegeben wurde. Weitere Glasmalereien, die sich mit dem heiligen Diakon und seinem Leidensweg befassen, gibt es in einer großen Zahl von französischen Kirchen. Genannt seien hier die älteren Malereien in Saint-Denis, Angers und Rouen. Die letztgenannten Zyklen weisen jeweils nur sechs Bilder auf und ermöglichen daher keine weiterführenden Erkenntnisse. Von der Glasmalerei in Saint-Denis aus dem 12. Jahrhundert hat sich nur ein einziges Bildmedaillon erhalten. Es zeigt den Heiligen, der im Beisein Dacians auf einem Rost gegrillt wird, vier Folterknechte schlagen dabei den Diakon, streuen Salz in seine Wunden oder schüren das Feuer.⁹⁹³

Der Hl. Eligius von Noyon

Die Glasmalerei, die sich nach der hier vorgestellten Rekonstruktion des Verglasungsprogramms ehemals in Öffnung 36 befand, war dem Hl. Eligius gewidmet.⁹⁹⁴ Das Legendenfenster, von dem nur neun Medaillons erhalten sind – versetzt in Fensteröffnung 18 – besaß in seiner ursprünglichen Konzeption lediglich zwei Bildfelder pro Register und war damit auf einen sehr schmalen Wanddurchbruch hin ausgelegt. In dieser Form kann es nur für eines der vier westlichen Fenster der Chorseitenschiffe gefertigt worden sein, genau wie die letzte Malerei des Zyklus, mit der Apokalypse des Johannes. Die geometrische Komposition der Medaillons und des Mosaikgrundes sah offenbar die Bildung von registerübergreifenden Gruppen vor, so

⁹⁹¹ Eine Darstellung des toten Märtyrers, auf einem Feld liegend und von Vögeln umkreist, die seinen Leichnam aber nicht anrühren, ist in fast jeder erhaltenen Glasmalerei zum Hl. Vincentius vertreten. Es ist eine Schlüsselszene zur Identifikation des heiligen Erzdiakons, die wahrscheinlich auch in Auxerre zu sehen war.

⁹⁹² Zu dem Fenster 12 mit dem Martyrium des Hl. Vincentius in der Kathedrale von Bourges siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 172.

⁹⁹³ Vgl. die Beschreibung dieses herausragenden Glasgemäldes in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 132 und die Abbildung in CVMA FR. ÉT. III 1995, Planche VIII. Zu den genannten und weiteren überlieferten Glasfenstern mit der Vita des Hl. Vincentius siehe CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 132f und RAGUIN 1982, S. 171.

⁹⁹⁴ Ferdinand de Lasteyrie nimmt an, dass die Präsenz der Legende des Hl. Eligius in den Chorungangsfenstern mit der Person des Bischofs Henri de Villeneuve verknüpft ist, der die Verglasung in Auftrag gegeben hatte. Der Bischof stammte aus Villeneuve, in der Umgebung um Paris, wo der Hl. Eligius besonders verehrt wurde. In dem Geburtsort soll es zudem eine Kirche gegeben haben, die diesem Heiligen geweiht war. Dies würde die Darstellung eines in der Diözese von Auxerre kaum bekannten Heiligen in einem der Chorfenster erklären. Siehe DE LASTEYRIE 1841, S. 44; LEBEUF 1978, Bd. I, S. 401f und RAGUIN 1982, S. 141.

dass sich je vier Figurenszenen zu einem großen Vierpass zusammenschlossen, in dessen Mitte ein spitzbogiges Vierblattnament die Bildflächen voneinander trennte.⁹⁹⁵ Da die Fenster die gleiche Höhe wie die breiteren Öffnungen erreichen, besaßen sie vermutlich ebenfalls neun Register. Dies würde zwei unterschiedliche Anordnungen der Medaillongruppen innerhalb der Glasfläche ermöglichen. Zum einen könnten vier Gruppen übereinander versetzt gewesen sein. In der Fensterspitze, dem neunten Register, wäre in diesem Fall nur Raum für eine weitere Darstellung in einem einzelnen, kleineren Bildfeld oder für ornamentalen Schmuck verblieben. Eine derartige, unsymmetrische Gestaltung würde allerdings nur schlecht zu den anderen erhaltenen Glasmalereien des Chores von Saint-Étienne passen. Zum anderen könnte das Eligiusfenster aus viereinhalb Medaillongruppen gebildet worden sein, wobei die Bildfolge mit einem halben Vierpass im untersten Register eröffnet worden wäre. Bei dieser Konstellation gäbe es in den Medaillons der obersten Ebene nur wenig Raum für Figuren, da der Fensterbogen und die Bordüre für eine starke Beschneidung der zur Verfügung stehenden Fläche gesorgt hätten. Für beide Modelle lassen sich Vorbilder in der mittelalterlichen Glasmalerei finden. Das zuerst beschriebene Kompositionsschema bestimmt in eindrucksvoller Weise die Gestalt der beiden äußeren Lanzetten der Chorwand der Kathedrale Notre-Dame in Laon, die zweite Möglichkeit wurde in dem Legendenfenster der Heiligen Simon und Judas in der Scheitelkapelle der Kathedrale von Chartres realisiert.⁹⁹⁶ Eine definitive Festlegung auf eines der beiden Schemata ist für Auxerre aufgrund der zu geringen Menge an überliefertem Glasmaterial kaum möglich. Die angeführten Bedenken hinsichtlich der stilistischen Kongruenz des ersten Modells mit der restlichen Chorverglasung lassen jedoch die zweite Variante etwas passender erscheinen. In jedem Fall befand sich in dem Bleirutenfenster in Auxerre zwischen den Vierergruppen der Medaillons immer ein kleines Vierblatt, auf der Mittelachse des Fensters, der Rest der Fläche war mit rotem Glas ohne weiteren Schmuck gefüllt. Welche Form und Farbe die Bordüre hatte kann man nicht mehr sagen, denn von ihr hat kein Stück die Jahrhunderte überdauert. Um die überlieferten Bildfelder innerhalb dieses skizzierten geometrischen Rahmens verorten zu können und Vorschläge für die Inhalte der zerstörten Szenen zu entwickeln, muss zunächst die Lebensgeschichte des Hl. Eligius studiert werden.

Die *Legenda Aurea* berichtet nichts über den Hl. Eligius und auch andere Quellen offenbaren nur wenig über diesen Goldschmied und Bischof aus der Zeit der frühmittelalterlichen Frankenkönige. Damit teilt Eligius das Schicksal der Bekenner und Märtyrer – wie dem Hl. Bris – denen nur regional in größerem Umfang Verehrung entgegengebracht wurde. Einige Informationen zu der Vita des Hl. Eligius liefern das *Lexikon des*

⁹⁹⁵ Von einer derartigen Anordnung der Bildmedaillons gehen auch GRODECKI/BRISAC 1984, S. 242 aus, bei der Betrachtung des analog aufgebauten Fensters, das dem Hl. Johannes und seiner Apokalypse gewidmet ist. Ebenso RAGUIN 1974 B, S. 286.

⁹⁹⁶ Zu den Fenstern 1 und 2 in der Chorwand von Notre-Dame in Laon vergleiche die Abbildung in SAINT-DENIS/PLOUVIER 2002, Abb. 23–25 u. 27 sowie GRODECKI/BRISAC 1984, S. 35, Abb. 23. Da die Öffnungen in Laon wesentlich größer sind und eine gerade Anzahl an Register aufweisen, gibt es dort nur vollständige Medaillongruppen. Auf Saint-Étienne übertragen würde dies bedeuten, dass die Spitze der Fensterlanzette, das neunte Register, keine figürlichen Darstellungen enthielt. Angesichts des relativ begrenzten Platzes an dieser Stelle der Glasmalerei – man muss die Bordüre in die Überlegungen einbeziehen – ist diese Variante nicht auszuschließen. Das Fenster 1 von Notre-Dame in Chartres wird bei DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 86f beschrieben; siehe dazu auch die gute Abbildung und ikonographische Analyse in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 58f, 181ff u. 300f.

Mittelalters und das *Biographisch-Bibliographische Kirchenlexikon*, auf die hier in erster Linie zurückgegriffen werden soll.⁹⁹⁷ Die genannten Quellen sagen übereinstimmend aus, dass Eligius Goldschmied und Münzmeister in den Diensten der Merowinger Chlothar II. (584–629) und Dagobert I. (um 608–638/639) war und kurz nach dem Tode Dagoberts I. sein Hofamt zugunsten einer geistlichen Laufbahn aufgab.⁹⁹⁸ Geboren wurde er um 588 in Chaptelat bei Limoges im Limousin. Aufgrund seines herausragenden Talents ließ ihn sein Vater zum Goldschmied ausbilden. Später wurde er in die Dienste des Frankenkönigs genommen und gelangte dort zu hohem Ansehen und zu erheblichem politischem Einfluss. Diesen nutzte Eligius, um die Christianisierung des Reiches voranzutreiben. Er stiftete mehrere Kirchen und setzte sich mit seinem Vermögen für Arme und Kriegsgefangene ein. Darüber hinaus war er ein großer Anhänger des irisch geprägten Mönchtums und gründete mehrere Klöster, unter anderem Solignac im Limousin und Saint-Loup in Noyon, welches auch seine Grablege wurde. Nachdem König Dagobert I. gestorben war, verließ er seine Stellung am Hof und empfing die Priesterweihe. Im Jahre 640 schließlich erfolgte seine Berufung auf den bischöflichen Stuhl in Noyon-Tournai, die Weihe fand im folgenden Jahr statt. In diesem Amt stellte er sich den Herausforderungen des Auf- und Ausbaus der kirchlichen Organisation in seiner Diözese und setzte sich mit großem Engagement für die Missionierung Flanderns ein, wo er heute noch eine besondere Verehrung genießt. Gestorben ist der Hl. Eligius am 1. Dezember 660 in seiner Bischofsstadt Noyon.

Neben diesen historisch recht gut belegten Eckpunkten der Vita werden dem Hl. Eligius eine Reihe von Begebenheiten und Wundern zugeschrieben, die natürlich für seine Erhebung zur Ehre der Altäre entscheidend waren. Diese Erzählungen sind es auch, die die Glasmaler des Mittelalters vor allem interessierten und die Eingang in das Glasfenster in Auxerre hatten. Eine der Geschichten berichtet davon, wie der Goldschmied Eligius das Vertrauen Chlothars II. gewann. Auf die Empfehlungen seines Schatzmeisters hin beauftragte der Frankenkönig den jungen Handwerker, ihm einen mit Gold und Edelsteinen verzierten Sattel anzufertigen.⁹⁹⁹ Der Schmied erhielt eine ausreichende Menge an Gold und kostbaren Steinen.

⁹⁹⁷ Der Artikel des BBKL, Bd. I (1990), Sp. 1490f Lemma: *Eligius von Noyon*, ist recht knapp gehalten und fasst die wesentlichen historischen Informationen zur Person des Hl. Eligius zusammen. Deutlich ausführlicher wird das politische, kirchliche und künstlerische Wirken des Heiligen im Artikel des *Lexikon des Mittelalters* beleuchtet, siehe LEX MA 2009, Bd. III, Sp. 1829ff, Lemma: *Eligius*. Ebenso informativ ist Martina HARTMANN 2011, S. 26ff, 136f, 145f u. 182f, die auch die Wunder, welche dem Heiligen zugeschrieben werden, an verschiedenen Stellen anklingen lässt. Die CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1907–1914, Lemma: *Eligius, Saint* berichtet nur in ihrer älteren Fassung umfassender über den Heiligen, die revidierte NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 2003, Bd. 5, S. 157f, Lemma: *Eligius of Noyon, St.* liefert nur wenige biographische Daten. Der Hl. Eligius ist der Schutzpatron der Goldschmiede und anderer metallverarbeitender Berufe, sein Kult ist vor allem in Nordfrankreich und Flandern verbreitet.

⁹⁹⁸ Die Lebensdaten der Merowingerkönige sind aus HARTMANN 2011 entnommen.

⁹⁹⁹ In einigen Quellen wird nicht von einem Sattel, sondern von einem Thron gesprochen, den der Heilige für den König zu fertigen hatte – siehe zum Beispiel FOURREY 1930, S. 66 und RAGUIN 1974 B, S. 283. Nach Ansicht der Autoren des LEX MA 2009, Bd. III, Sp. 1829ff, Lemma: *Eligius* geht diese Deutung auf eine falsche Interpretation des Wortes «sellae» in der *Vita Eligii* des Audoin von Rouen zurück. In dem Medaillon 1b in Auxerre ist der Gegenstand nicht klar zu erkennen, es scheint sich aber um einen Sattel zu handeln. Die entsprechende Szene des Eligiusfensters in der Kathedrale von Angers zeigt eindeutig zwei Sättel. Siehe CVMA FR. III 2010, S. 388, Abb. 264.

„Schleunigst machte sich dieser (Eligius) an die Arbeit und führte sie rasch mit aller Sorgfalt aus. Aus dem Gold aber, welches er bekommen hatte, machte er zwei Stücke, sodass es ganz unglaublich erschien, dass aus diesem Gewicht so viel sich machen ließ. Aber er verarbeitete das Gold ohne alle arge List und schob nicht, wie die übrigen betrügerischen Arbeiter, die Schuld auf die Feile oder den Verlust im Ofen. Das fertige Werk brachte er dem König, das zweite aber behielt er bei sich.“¹⁰⁰⁰

Als der Herrscher sich mit der Arbeit zufrieden erklärte und den Goldschmied entlohnen wollte, holte dieser auch den anderen Sattel hervor. Chlothar II. war erstaunt, dass die Goldmenge für zwei Stücke gereicht hatte und Eligius nichts von dem Edelmetall unter vorgeschobenen Gründen veruntreut hatte. So gewann der Heilige das Vertrauen des Merowingers und bahnte sich damit die Wege zu einer glänzenden Karriere am Hof. Bei einer anderen Gelegenheit sollte Eligius ein Pferd beschlagen, doch das Tier wehrte sich heftig. Daraufhin trennte er ein Bein des Pferdes ab, beschlug den Huf in aller Ruhe und fügte das Bein anschließend wieder an, ohne dass bei dem Tier eine Verletzung zurückblieb. Aufgrund dieser Geschichte wird der Heilige gelegentlich auch mit einem Pferdefuß als Attribut versehen, häufiger sind jedoch die Bischofsinsignien oder ein Kirchenmodell aus Gold. Die recht archaische Mirakelerzählung zur Hufbeschlagung hat erst seit dem 14. Jahrhundert Verbreitung erlangt, so dass sie als Inspirationsquelle für die Glasmalerei in Auxerre wohl nicht in Frage kommt.¹⁰⁰¹ Eine weitere, im christlichen Kontext bedeutsamere Legende, berichtet von der besonderen Fürsorge, die der Hl. Eligius Sklaven, Gefangenen und verurteilten Personen zuteilwerden ließ. So erlangte er vom König die Erlaubnis, alle hingerichteten Straftäter würdig bestatten zu dürfen und schickte zu diesem Zweck seine Diener durchs Land. Als sie vor die Stadt „Stratoburga“ (Straßburg) kamen, fanden sie einen Gehängten und nahmen ihn ab. Der Mann aber lebte wieder auf, was dem Wirken des Hl. Eligius zugeschrieben wurde. Überhaupt gibt es zahlreiche Berichte in seiner Vita, die die karitativen Einsätze des Eligius – vor allem nach der Ordination zum Bischof – hervorheben.¹⁰⁰² In diese Phase seines Lebens fällt auch eine Begebenheit, die Parallelen zu einigen Wundern des Hl. Nikolaus aufweist, wie sie beispielsweise in dem Glasfenster 18 zu sehen sind. Eine Person schließt einen Vertrag mit dem Heiligen und zwingt ihn durch Drohungen zu dessen Einhaltung. Ähnlich soll Bischof Eligius mit der Hl. Columba verfahren sein. Nach dem Diebstahl von wertvollem Altarschmuck aus der Kirche der Heiligen fordert Eligius die Kirchenpatronin ultimativ zum Eingreifen auf:

„Höre, heilige Columba, was ich sage. Mein Erlöser weiß, dass ich, wenn du nicht schnell den geraubten Schmuck dieses Altars wiederbringst, diese Türe so mit Nägeln verschließen werde, dass dir von heute an niemals mehr Verehrung zuteil werden wird.“¹⁰⁰³

Offenbar beeindruckt von dieser Drohung schaffte die Hl. Columba den Altarschmuck wieder herbei. Martina Hartmann unterstreicht zu Recht die Bedeutung dieser Passage der Eligiusvita, denn sie veranschaulicht, welches Verständnis von der Gegenwart heiliger Personen im frühen und hohen Mittelalter vorherrschend war. Die Heiligen sind

¹⁰⁰⁰ HARTMANN 2011, S. 182. Die Autorin übersetzt hier eine Passage aus der *Vita Eligii episcopi Noviomagensis*.

¹⁰⁰¹ Siehe dazu RAGUIN 1974 B, S. 283 und LEX MA 2009, Bd. III, Sp. 1830, Lemma: *Eligius*.

¹⁰⁰² Vgl. dazu die Übersetzungen aus der *Vita Eligii* von Martina HARTMANN 2011, S. 136f.

¹⁰⁰³ HARTMANN 2011, S. 29, übersetzt aus der *Vita Eligii*.

durch ihre Reliquien, aber auch in ihren Bildnissen präsent und im juristischen Sinn rechtsfähige Personen, unabhängig von der Tatsache, dass sie bereits verstorben sind.¹⁰⁰⁴

In der Kathedrale von Auxerre sind neun Bildfelder des Eligiusfensters erhalten, von denen sich zumindest einige Episoden konkret der Vita zuordnen lassen. So erkennt man den König, der das Gold wiegen lässt und den Auftrag zur Herstellung des Prunksattels erteilt (1a). Die benachbarte Szene 1b zeigt den Heiligen bei der Arbeit, unter den Augen des Herrschers. Zudem gibt es eine Darstellung, in welcher Eligius vom Teufel in Versuchung geführt wird (2c). Statt auf die Verlockungen einzugehen, verdeutlichen die mittelalterlichen Glasmaler die Zurückweisung des Versuchers auf eine sehr humorvolle Art. Der Hl. Eligius kneift in Medaillon 2c den Teufel mit einer langen Zange in die Nase. Im Medaillon 2a tritt der Goldschmied erneut vor den König, während eine weitere Person einen goldenen Gegenstand abwägt.¹⁰⁰⁵ Entgegen der im *Corpus Vitrearum* vorgenommenen Deutung, die in der Darstellung die Goldabwägung und in der ähnlich gestalteten Szene 1a nur die Beauftragung des Heiligen zur Herstellung des Goldsattels sieht, möchte ich das Medaillon an das Ende der Wundererzählungen setzen.¹⁰⁰⁶ In dem Bild ist viel eher die Kontrolle der Goldmenge nach Beendigung der Arbeiten zu sehen, denn der Waagebalken ist leicht geneigt und lässt ein Übergewicht des Goldes erkennen, was in Feld 1a nicht der Fall ist. Auf dieses Wunder hinweisend deutet der Mann, der die Waage hält, auf die Waagschale mit dem goldenen Kunstwerk.¹⁰⁰⁷ Aus der weiteren Lebensgeschichte des Heiligen findet sich ein Bild mit seiner Inthronisation zum Bischof von Noyon (2b) und die Glasscheibe 3c, mit dem Tod des Hl. Eligius. In dem stark restaurierten Medaillon liegt der Prälat in vollem Ornat und mit dem Stab in der Hand auf einem Bett, seine Seele wird von Engeln zum Himmel emporgetragen. Der Inthronisation dürfte die Bischofsweihe in Medaillon 3a vorausgegangen sein, die Eligius gemeinsam mit seinem Vertrauten und Weggefährten Audoin (franz. Ouen) empfing, der Bischof von Rouen wurde. Beide knien vereint vor einem Bischof, der auf seinem Thron sitzend die Rechte zum Segen erhoben hat.¹⁰⁰⁸ Neben diesen Szenen, die sich relativ leicht in die Vita einordnen lassen, finden sich zwei weitere Medaillons, deren Inhalte für sich betrachtet keine sichere Zuschreibung zu einer bestimmten Geschichte ermöglichen. In dem Paneel 1c führt ein Mann zwei Pferde am Zügel zu einer Stadt oder einer Kirche, beziehungsweise einem Kloster. Eine andere, umfänglich restaurierte Figurengruppe zeigt einen Bischof und zwei Akolyten bei einer Prozession (3b). Der Bischof trägt aber keinen Heiligenschein, zumindest nicht in dem heute überlieferten Zustand der Glasma-

¹⁰⁰⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von HARTMANN 2011, S. 29.

¹⁰⁰⁵ In dem Medaillon ist der König mit einem Namenszug überschrieben: «REX CLODOVEVS» was mit dem Namen «Chlodwig» zu übersetzen wäre. Vgl. die Abgaben bei FOURREY 1930, S. 67 u. 97. Offenbar haben die Glasmaler hier aus Unkenntnis der genauen historischen Ereignisse den falschen Merowinger mit dem Heiligen in Verbindung gebracht, denn Chlodwig II. war der Sohn Dagobert I. und trat erst die Thronfolge an, als Eligius den Hof bereits verlassen hatte.

¹⁰⁰⁶ Vgl. die Angaben im CVMA FR. RES. III 1986, S. 118.

¹⁰⁰⁷ Auch FOURREY 1930, S. 67 interpretiert das Bildfeld 1b als die Kontrolle der fertigen Preziose durch den König. Siehe dazu ebenfalls RAGUIN 1974 B, S. 283f, die das Problem anhand der entsprechenden Medaillons des Eligiusfensters der Kathedrale von Angers diskutiert.

¹⁰⁰⁸ Saint Ouen, unter dem Namen Owen oder Dado (fränk.), lat. Audoenus, geboren, war ein enger Freund des Eligius und zusammen mit diesem am Hofe Dagoberts I. tätig. Nach seiner Weihe zum Priester wurde er 640 zum Bischof von Rouen berufen, während Eligius Bischof in Noyon-Tourai wurde. Die Weihe der beiden erfolgte am 13. Mai 641. Vgl. LEX MA 2009, Bd. I, Sp. 1196f, Lemma: *Audoenus* und BBKL, Bd. VI (1993), Sp. 1386f, Lemma: *Ouen*.

lerei, so dass es sich vielleicht nicht um den Hl. Eligius selbst handelt. Es könnte daher eine Prozession sein, die mit dem Leichenzug oder der Verehrung des heiligen Bischofs im Zusammenhang steht.

Die ursprüngliche Anordnung der einzelnen Bildfelder innerhalb des Fensters ist nur noch vage bestimmbar. Das erste identifizierbare Ereignis der Vita, die Herstellung der Sättel, müsste in den unteren Registern platziert gewesen sein, wenn das Fenster, wie üblich, von unten nach oben zu lesen war. Auf Basis ihrer chronologischen Ordnung könnten die anderen Episoden in den mittleren und oberen Registern folgen. Die konkrete Positionierung gestaltet sich jedoch schwierig, da die Medaillons aufgrund ihrer Form nur an bestimmten Stellen im Fenster eingeordnet werden können. Allerdings ist nicht sicher, ob die Bildfelder bei den letzten Restaurierungsarbeiten Anfang des 20. Jahrhunderts oder in früheren Zeiten, größere Änderungen in den dekorativen Glasteilen erfahren haben.¹⁰⁰⁹ Es ist nicht auszuschließen, dass bei manchen Scheiben die Form der Medaillons dem heutigen Versatzort angepasst wurde. Diese Frage müsste zunächst im Detail an den Gläsern selbst geprüft werden, bevor weiterreichende Schlussfolgerungen möglich sind. Ein Beispiel bietet das Medaillon 1c, welches in seiner aktuellen Gestalt an keiner Ecke den sonst obligatorischen Teil des zentralen Vierblattes aufweist. Entspricht das heutige Erscheinungsbild dem mittelalterlichen Zustand, ist es äußerst fraglich, wie die Scheibe in das Eligiusfenster eingeordnet werden könnte und ob sie überhaupt zu diesem Glasgemälde gehört. Leider geht Virginia Raguin, die die Gläser stilistisch genau untersucht hat, nicht auf diese Ungereimtheit ein.¹⁰¹⁰ Trotz all der Unwägbarkeiten wurde eine Neuordnung der Bildmedaillons in der Abbildung 248 des zweiten Bandes dieser Arbeit vorgenommen. Dabei wurde die heutige Form der Medaillons als dem ursprünglichen Entwurf entsprechend angesehen. Die Fotomontage dient damit mehr der Veranschaulichung des lückenhaften Überlieferungszustandes als einer definitiven Klärung der ursprünglichen Bildfolge. Eine exaktere Positionierung der einzelnen Szenen wird auch durch den Umstand erschwert, dass es in den großen mittelalterlichen Bilderzyklen Frankreichs kaum vergleichbare Fenster mit der Legende des Hl. Eligius gibt. Lediglich in den Kathedralen von Angers und Le Mans haben sich Glasmalereien erhalten, die die Lebensgeschichte des Goldschmieds und Bischofs thematisieren.¹⁰¹¹ In Saint-Julien in Le Mans sind im Umgangsfenster 24 noch acht stark restaurierte Medaillons des 13. Jahrhunderts erhalten. Da es sich um die oberen Teile des Fensters handelt, zeigen sie vor allem Begebenheiten aus Eligius klerikalem Leben, so seine Teilnahme an einem Konzil, eine Wunderheilung, die Heilung eines Besessenen und die Abnahme eines Hingerichteten vom Galgen. Dem entgegen enthält die Lanzette in der Kathedrale Saint-Maurice in Angers nur Bilder, die mit dem handwerklichen Schaffen des Heiligen zu tun haben. Markant ist in diesem Ensemble die Darstellung des Hl. Eligius, der analog zu dem Bildnis in Auxerre dem Teufel mit einer Zange eine

¹⁰⁰⁹ Zu den erkennbaren Restaurierungsspuren in den Medaillons des Eligiusfensters siehe RAGUIN 1974 B, S. 283ff.

¹⁰¹⁰ Siehe unter anderem RAGUIN 1974 B, S. 283.

¹⁰¹¹ Das Eligiusfenster (24) in der Kathedrale von Le Mans wird in CVMA FR. RES. II 1981, S. 247 und in GRODECKI 1961 B, S. 77f kurz beschrieben; zu dem Fenster 107 (r. Lanz.) in Saint-Maurice in Angers siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 290 u. Abb. 266; HAYWARD/GRODECKI 1966, S. 35f und vor allem CVMA FR. III 2010, S. 386ff.

brennende Kohle in die Nase steckt.¹⁰¹² Aus beiden Lebensphasen werden vergleichbare Malereien die Lücken in der Bildfolge in Saint-Étienne ergänzt haben, konkrete Inhalte und Kompositionen lassen sich aus den anderen Werken aber nicht ableiten.

Der Hl. Johannes und die Apokalypse

Stilistisch und ornamental ist die Glasmalerei mit der Vision des Hl. Johannes von den endzeitlichen Ereignissen der Eligiuslegende eng verwandt. Alle zu der letztgenannten Malerei getätigten Aussagen hinsichtlich des originären Entwurfs und der Komposition des Fensters lassen sich auf das finale Werk im Verglasungsprogramm des Chorumgangs übertragen. Die im 13. Jahrhundert vermutlich in Öffnung 38 platzierte Lebensbeschreibung des Hl. Johannes und der Apokalypse kann inhaltlich im Wesentlichen aus zwei Quellen rekonstruiert werden: Der Apokalypse des Johannes in der Bibel und der Vita des Hl. Johannes in der *Legenda Aurea*.¹⁰¹³ Seit den Restaurierungsmaßnahmen der 1920er Jahre durch Albert David sind die erhaltenen neun Bildfelder dieses Glasfensters in den unteren Registern der Öffnung 12 zu sehen. Ein weiteres Medaillon, eindeutig der Apokalypse zugehörig, wurde zur Auffüllung des untersten Registers des Fensters 21 verwendet.

Die enorme Bedeutung, die das letzte Buch der Bibel in der mittelalterlichen Theologie hatte, wird durch die große Zahl an Kommentaren deutlich, die zu der Apokalypse verfasst wurden.¹⁰¹⁴ Es lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren, welche dieser Kommentare in der Bibliothek des Domkapitels oder des bischöflichen Palastes in Auxerre vorhanden waren und ob theologische Gedanken aus diesen Schriften in die betreffende Glasmalerei eingeflossen sind. Allerdings führen Spekulationen über etwaige Sekundärquellen sehr schnell ins Leere, denn die bisherigen Analysen zu den Chorfenstern haben ergeben, dass sich die Bildfolgen in der Regel an den weit verbreiteten Quellen zu den jeweiligen Themen und deutlich sichtbar auch an der Darstellungstradition der Zeit orientierten, naheliegender Weise vor allem an Werken der Glasmalerei. Es gehörte offenbar nicht zu den Intentionen des Kathedralklerus, ein besonders ausgefallenes Programm mit subtilen theologischen Inhalten in Bilder zu übertragen, wie es beispielsweise Abt Suger in Saint-Denis getan hat.¹⁰¹⁵ Nimmt man die überlieferten Malereien als Indizien für die Absichten der Glasmaler, sollten alle Fenster ikonographisch klar und allgemein verständlich sein – wohl auch für ausreichend gebildete Laien. Diesem Zweck dienen nicht zuletzt die zahlreichen Inschriften in den Medaillons der Heiligenviten.¹⁰¹⁶ Zudem bot das Fenster in Auxerre nur einer limitierten Zahl von etwa

¹⁰¹² Zu den Parallelen der beiden Medaillons in Auxerre und Angers siehe RAGUIN 1974 B, S. 285.

¹⁰¹³ Zu der Apokalypse siehe Offb 1–22. Zu der Vita des Apostels Johannes siehe unter anderem DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 84ff, 466ff, 627, 635f, Bd. II, Sp. 2ff, 22ff und die mit ihm verbundenen Passagen des Neuen Testaments.

¹⁰¹⁴ Berühmt sind vor allem die Apokalypsekommentare des Beatus de Liébana aus dem 8. Jahrhundert, von welchen zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert viele illustrierte Handschriften angefertigt wurden.

¹⁰¹⁵ Die Gläser, die in der Abteikirche von Saint-Denis aus der Zeit Sugers überliefert sind, werden in CVMA FR. ÉT. III 1995 ausführlich untersucht und erläutert.

¹⁰¹⁶ Man sollte also nicht vorrangig nach sekundären Textquellen Ausschau halten, um die Ikonographie des Fensters zu entschlüsseln. Den bisher gewonnenen Erkenntnissen zufolge dienten in Auxerre zumeist die «Primärtexte», das heißt die Bibel und die weithin bekannten Legenden zu den einzelnen Heiligen, als

18 Bildfeldern Raum, was eine Konzentration auf prägnante Handlungsmomente in den einzelnen Bildern erforderte, um die sehr umfangreiche Thematik in dem Glasfenster unterbringen zu können.

Um dem mittelalterlichen Erscheinungsbild des Johannesfensters auf die Spur zu kommen, muss zunächst das Augenmerk auf die darin behandelten Themen gelegt werden. Die Ereignisse des Weltgerichtes, die in der Offenbarung des Johannes niedergeschrieben wurden, sollen hier nicht referiert werden, da dies zu viel Raum in Anspruch nehmen würde und die entsprechenden Texte sehr leicht zugänglich und gut bekannt sind. Dem entgegen werden einige Episoden aus dem Leben des Hl. Johannes, die für die Betrachtung des Legendenfensters in Auxerre bedeutsam sind, etwas genauer vorgestellt. Verschiedene Bausteine der Vita basieren dabei auf den Texten des Johannesevangeliums, welches seit Irenäus von Lyon († ca. 202) in der kirchlichen Tradition als Werk des gleichnamigen Apostels gesehen wird.¹⁰¹⁷ Der Apostel Johannes, der Jünger, den Christus am meisten geliebt hatte, wurde darüber hinaus oft mit dem Autor der Apokalypse und der johanneischen Briefe identifiziert.¹⁰¹⁸ Diese Vorstellung ist in der modernen Exegese vielfach verworfen worden, auch wenn stilistische Ähnlichkeiten zwischen den genannten Schriften darauf hindeuten, dass die Verfasser in enger Kooperation tätig waren.¹⁰¹⁹ Neuere Forschungen haben andererseits historische Informationen zusammengetragen, die eine Autorenschaft des Lieblingsjüngers für das Evangelium plausibel erscheinen lassen.¹⁰²⁰ Doch ist diese Frage für die hier betrachtete Glasmalerei nicht von Bedeutung, denn für die ausführenden Künstler und die sie beratenden Theologen des 13. Jahrhunderts, stellten alle angesprochenen Texte potentielle Quellen dar, wenn es um die Person des Hl. Johannes ging.

In der *Legenda Aurea* wird berichtet, dass der Apostel Johannes nach dem Pfingstereignis insbesondere in Kleinasien missionarisch aktiv war. In der damaligen Metropole Ephesus predigte er und veranlasste den Bau vieler Kirchen. Dies erzürnte den römischen Kaiser Domitian und er ließ den Apostel gefangen nehmen und nach Rom bringen. Als dieser sich weigerte, die Predigt von Christi Tod und Auferstehung zu unterlassen, wurde

Grundlagen für die Gestaltung der Bildmedaillons. Dabei dürften auch viele Heiligenmirakel oral tradiert worden sein.

Beispiele für theologisch sehr feinsinnige und komplexe Bildprogramme finden sich in dem Skulpturenschmuck der Westfassaden einiger Kathedralen, so in Reims, Amiens und auch in Auxerre sowie in vielen Kreuzgängen und Klosterkirchen des 12. Jahrhunderts. Ein sehr schönes Beispiel für die Verwendung von sonst wenig bekannten Schriftquellen als Gestaltungsgrundlage bietet die Sockelzone der Westfassade von Saint-Étienne in Bourges. Siehe hierzu BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 210ff. Generell scheinen die ikonographisch vielschichtigeren Programme eher in den Bildhauerarbeiten als in den Glasmalereien verwirklicht worden zu sein.

¹⁰¹⁷ Für diese und die folgenden Aussagen sei auf die zusammenfassende Erörterung der „*Johanneischen Frage*“ bei RATZINGER 2007, S. 260ff verwiesen.

¹⁰¹⁸ Von der besonderen Liebe, die Christus mit Johannes verband, berichtet auch Jacobus de Voragine. Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 85. Zu der Identifizierung des Apostels mit dem Evangelisten siehe auch DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. II, Sp. 294, der sich in dieser Frage auf Augustinus stützt.

¹⁰¹⁹ Heute wird vielfach die Auffassung vertreten, dass es sich bei den Schriften um die Arbeit des sogenannten johanneischen Kreises handelt, einer Gruppe von Personen um einen Presbyter Johannes, die als Schüler des Apostels und deren Nachfolger gelten. Verortet wird diese «Johannes-Schule» nach Ephesus.

¹⁰²⁰ Vgl. dazu die Ausführungen in RATZINGER 2007, S. 266ff. Joseph Ratzinger unterstützt die Schlussfolgerungen Peter Stuhlmachers und anderer Forscher, die in dem Presbyter Johannes den maßgeblichen Verfasser des Evangeliums erblicken, der den Apostel persönlich kannte und dessen Berichte in den Worten des heute vorliegenden Textes tradierte.

er vor dem Lateinischen Tor in einen Kessel mit siedendem Öl getaucht. *„Doch fühlte er keinen Schmerz und ging unversehrt wieder daraus.“*¹⁰²¹ Da der Heilige diese Folter, die ihn eigentlich umbringen sollte, überstand, verbannte ihn der Imperator auf die Insel Pathmos, wo ihm schließlich die himmlische Offenbarung von dem endzeitlichen Gericht zuteilwurde. Nach dem gewaltsamen Tod Domitians wurden dessen Urteile vom Senat aufgehoben und Johannes konnte in großen Ehren, wie es heißt, in die Stadt Ephesus zurückkehren. Anschließend bewirkte der Apostel eine Reihe von Wundern, darunter auch mehrere Auferweckungen von Verstorbenen. Das vielleicht wichtigste Wunder, welches dem Hl. Johannes zugesprochen wird, ist das sogenannte Kelchwunder.¹⁰²² Wie Jacobus de Voragine schreibt, schlug der Apostel in einer Auseinandersetzung mit den Priestern der Diana einen Wettstreit vor, um zu erweisen, welche Gottheit die mächtigere sei. Jeder sollte seine Gottheit anrufen und dafür beten, dass sie als Zeichen ihrer Macht die heiligen Häuser der anderen zerstöre. Die Priester willigten ein und auf das Gebet des Apostels hin stürzte der Tempel der Diana in sich zusammen. Doch der oberste Priester Aristodemus ließ sich davon nicht zum christlichen Glauben bekehren. Er schlug eine weitere Gottesprobe vor: *„Ich will dir Gift zu trinken geben, bringt dir das keinen Schaden, so will ich glauben, dass dein Gott der wahre Gott ist.“*¹⁰²³ Vor Johannes sollten auch noch zwei zum Tode verurteilte Männer von dem Gift trinken. Der Apostel ließ sich auf diese Probe ein und er sah mit an, wie die beiden Männer an der Wirkung des Giftes starben. Danach nahm der Hl. Johannes den Kelch, machte das Kreuzzeichen und leerte ihn, ohne dass das Gift bei ihm Wirkung zeigte. Doch Aristodemus zweifelte noch immer: *„Noch zweifle ich; doch machst du diese Beiden lebendig, die von dem Gifte tot sind, so will ich ohn allen Zweifel glauben.“*¹⁰²⁴ Um diese Forderung sogar noch zu übertreffen, übergab Johannes dem Priester seinen Mantel und fordert ihn auf, die Toten selbst zu erwecken, indem er den Mantel über sie breite und sie in Christi Namen zur Auferstehung rufe. So geschah es, woraufhin Aristodemus den christlichen Glauben annahm und sich taufen ließ. Der Wunderbericht zu der bestandenen Giftprobe gehört mit Sicherheit zu den bekanntesten und am stärksten verbreiteten Erzählungen zur Person des Hl. Johannes. Die Legende hat die Ikonographie seiner Person nachhaltig geprägt, denn in vielen Werken der Malerei, vor allem aber in der Bildhauerkunst wird der Apostel mit einem Kelch – häufig mit Nattern in der Cuppa – als Erkennungsmerkmal versehen.¹⁰²⁵

Zumindest diese letzte Erzählung hat Eingang in das Bildprogramm des Fensters in Saint-Étienne gefunden. Denn es existieren in Auxerre drei Bildfelder, die eindeutig zu der referierten Legende gehören. In dem dritten Register des Fensters 12 finden sich nebeneinander drei Bildmedaillons, die das Wunder mit dem Giftkelch illustrieren. Auf der linken Seite des Feldes 3a wird der Kaiser gezeigt, wie er Gift mischen lässt. Im gleichen Medaillon ist noch die Verabreichung des Giftes an die zum Tode verurteilten Männer zu sehen, die nach dessen Probe tot zu Boden sinken.¹⁰²⁶ Im mittleren Medaillon

¹⁰²¹ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 467.

¹⁰²² Die Wiedergabe der Erzählung basiert auf den Ausführungen von DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 89ff.

¹⁰²³ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 90.

¹⁰²⁴ DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 90.

¹⁰²⁵ Siehe dazu auch RAGUIN 1974 B, S. 280f.

¹⁰²⁶ Die in Auxerre erhaltenen Darstellungen weichen etwas von dem Text der *Legenda Aurea* ab, denn hier finden sich nicht zwei, sondern drei Personen, die vor Johannes vergiftet werden und später auferstehen. Initiator der Giftprobe ist in Auxerre nicht der Priester Aristodemus, sondern der Kaiser selbst. Auch bei

des Registers steht der Imperator vor dem Apostel, während dieser aus dem Giftkelch trinkt und 3c beinhaltet schließlich die Auferweckung der drei vergifteten Männer, durch den Hl. Johannes. Virginia Raguin hat die These aufgestellt, dass die Figurengruppen des mittleren und des linken Bildfeldes aus einem Medaillon entnommen und auf zwei Scheiben verteilt worden sind.¹⁰²⁷ In ihrer heutigen Anordnung wirken die Figuren vor dem modernen, blauen Fond in der Tat verloren, die rahmenden Säulenpaare dienen als Füllwerk und haben keinerlei inhaltliche Bedeutung. Dennoch gelingt es nicht, die offensichtliche Leere der Bildfelder zu überdecken, die vor allem im Vergleich mit dem linken Medaillon des Registers und seiner dichten Handlungsfolge zu Tage tritt. Vermutlich hat der ab 1925 mit der Restaurierung betraute Glasmaler David ein weiteres Medaillon zur Komplettierung des Registers benötigt und deshalb die ursprüngliche Figurenkomposition demontiert.¹⁰²⁸ Allerdings hat Raguin nicht ausreichend berücksichtigt, dass aus Platzmangel nicht alle in den beiden Szenen zu sehenden Figuren in ein Medaillon integriert werden können. Die Darstellung des Kaisers in Bildfeld 3b könnte folglich aus einem anderen Medaillon entnommen und als Ergänzung in die neu komponierten zwei Paneele eingefügt worden sein. Grundsätzlich zeigt das Beispiel der beiden fraglichen Scheiben wieder einmal, welche tiefgreifenden Veränderungen im Laufe der Zeit an Teilen der Glasmalereien von Auxerre vorgenommen worden sind. Vollständige Klarheit über den mittelalterlichen Zustand ist daher wohl nicht mehr erreichbar. Von den in Saint-Étienne erhaltenen Scheiben sind die diskutierten Medaillons die einzigen, welche eine Episode aus der Vita des Apostels Johannes ausführen, die übrigen sieben Felder sind eindeutig der Apokalypse zuzuordnen.

Die Darstellungen des Weltgerichts zeigen jeweils an einer Seite der Bildfläche eine kleine Figur des Hl. Johannes, der gleich dem Betrachter des Fensters die Ereignisse des Weltgerichts vorgeführt bekommt. Versucht man diese Szenen in die richtige Reihenfolge innerhalb des Fensters zu bringen, muss – wie im Eligiusfenster – neben den Inhalten auch die Form der Medaillons berücksichtigt werden. Wie schon bei den Glasmalereien mit dem Pfingstwunder und dem Hl. Eligius von Noyon ergibt sich dabei das Problem, dass aus der Entfernung oft nicht zu erkennen ist, ob Teile der Medaillons nachträglich entscheidend modifiziert wurden. Dies wird zwar nicht die Regel gewesen sein, der Umgang mit dem einzeln versetzten Bildfeld in Fenster 21 und der Fall der aufgeteilten Figurengruppe des Kelchwunders zeigen aber, welche gravierenden Veränderungen manche Restauratoren herbeigeführt haben. Der Anteil an mittelalterlichen Gläsern ist für die sieben Medaillons zur Apokalypse von Virginia Raguin näher untersucht worden. Für eine detaillierte Betrachtung dieser Glasmalereien sei auf ihre Ausführungen

der Auferstehungsszene unterscheiden sich die Inhalte der Legendensammlung und des Bildmedaillons. In Auxerre ist es der Heilige selbst, der das Wunder bewirkt und nicht sein Kontrahent. Die Unterschiede im Detail deuten darauf hin, dass die Quelle, die für das Fenster herangezogen wurde, eine andere war als die, auf welche sich Jacobus de Voragine stützte. Vgl. DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 85. Die voneinander abweichenden Erzählweisen lassen die weiträumige Verbreitung der Legende erahnen.

¹⁰²⁷ Vgl. RAGUIN 1974 B, S. 279ff.

¹⁰²⁸ Wie RAGUIN 1974 B, S. 280 richtig bemerkt, hat BONNEAU 1885, S. 339, Medaillon C noch beide Handlungsschritte in einem Bildfeld vorgefunden. Die Scheiben mit der Apokalypse waren zu seiner Zeit noch mit denen des Eligiusfensters durchmischt und in den Öffnungen 16 (LXX) und 18 (LXXI) platziert. Dabei hat Abbé Bonneau fälschlicherweise die Scheibe mit der Präparierung des Gifttranks als Wunder des Hl. Eligius gedeutet, bei welchem er Wein vermehrt und an Kranke verteilen lässt. Siehe BONNEAU 1885, S. 339, Medaillon A und RAGUIN 1974 B, S. 282f.

verwiesen.¹⁰²⁹ Chronologisch nach den Ereignissen der Vision geordnet, stellt die erste Szene in Feld 2c den segnenden Christus und das Lamm dar, welches sein rechtes Vorderbein auf das Buch mit den sieben Siegeln gestellt hat.¹⁰³⁰ Durch das Brechen des ersten Siegels erfolgt die Ankunft des ersten Reiters der Apokalypse, auf einem weißen Pferd galoppierend, einen Kriegsbogen in der Hand (1c).¹⁰³¹ Ihm schließt sich in dem einzelnen Bildfeld in Öffnung 21 ein weiterer Reiter an, der Tod, der einen Menschen niederreitend, auf einem grauen Pferd voranstürmt. Hinter dem zweiten apokalyptischen Reiter erscheint der weit aufgerissene Rachen der Hölle, der den gefallenen Menschen verschlingt.¹⁰³² In Paneel 2a wechselt der Abschnitt der Vision. Der thronende Christus wird gezeigt, umgeben von den sieben Engeln mit ihren Posaunen und im Feld darunter (1a) die Verheerungen, die die erste Posaune auslöst.¹⁰³³ „*Und der erste blies seine Posaune; und es kam Hagel und Feuer, mit Blut vermengt, und fiel auf die Erde; und der dritte Teil der Erde verbrannte, und der dritte Teil der Bäume verbrannte, und alles grüne Gras verbrannte.*“¹⁰³⁴ Es folgt in der Mitte des zweiten Registers die Erscheinung der mit der Sonne bekleideten Frau, die Mondsichel unter ihren Füßen und mit zwölf Sternen bekrönt. Auch diese Malerei zeigt eine wortgetreue Übernahme des biblischen Textes.¹⁰³⁵ Den Abschluss bildet eine Darstellung des auf der Wolke thronenden Menschensohnes, der gemäß der Passage in Offb 14,14 eine scharfe Sichel schwingt, um die Erde abzuernten (1b).

Wie diese Bilder der Endzeit in der Fensteröffnung angeordnet waren, ist nicht mehr mit hinreichender Sicherheit feststellbar.¹⁰³⁶ Die Abbildung 252, im zweiten Teil dieser Arbeit, zeigt eine mögliche Platzierung der überlieferten Medaillons, ausgehend von ihrer heutigen Gestalt und der Chronologie der Ereignisse. Die angebotene Rekonstruktion soll als Denkanstoß verstanden werden und ist ein Versuch, dem Fenster des 13. Jahrhunderts näher zu kommen. Der Vergleich mit thematisch verwandten Glasmalereien anderer Sakralbauten kann dabei nur bedingt weiterhelfen, denn ikonographisch nimmt das Fenster in Auxerre in dieser Technik eine Sonderstellung ein. So gibt es zwar in vielen Kirchen des 12. und 13. Jahrhunderts Bildfolgen zur Lebensgeschichte des Hl. Johannes, die endzeitlichen Visionen werden dort aber nicht behandelt. Die Offenbarung hingegen ist selten Gegenstand der Glasmalerei dieser Zeit geworden, nur in den Kathedralen von Chartres und Bourges sowie in der Sainte-Chapelle finden sich derartige

¹⁰²⁹ Siehe RAGUIN 1974 B, S. 277ff.

¹⁰³⁰ Die Schlussfolgerungen von RAGUIN 1974 B, S. 278f hinsichtlich der Ikonographie dieser Szene müssen meiner Auffassung nach etwas erweitert werden. Das Bild illustriert nicht wie die meisten anderen Medaillons des Apokalypfensters eine konkrete Textstelle, sondern fasst das gesamte fünfte Kapitel der Offenbarung zusammen, siehe Offb 5.

¹⁰³¹ Siehe Offb 6,2.

¹⁰³² Die Glasmalerei veranschaulicht mit dem Höllenrachen – als personifizierte Hölle – fast wörtlich den Bibeltext in Offb 6,8: „*Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd. Und der darauf saß, dessen Name war: Der Tod, und die Hölle folgte ihm nach. [...]*“; „*et ecce equus pallidus et qui sedebat desuper nomen illi Mors et inferus sequebatur eum [...]*“ Vulgata, Apoc. 6,8.

¹⁰³³ Siehe Offb 8,2 und Offb 8,7.

¹⁰³⁴ Offb 8,7. „*et primus tuba cecinit et facta est grandio et ignis mixta in sanguine et missum est in terram et tertia pars terrae combusta est et tertia pars arborum combusta est et omne faenum viride combustum est*“ Vulgata, Apoc. 8,7.

¹⁰³⁵ Siehe Offb 12,1.

¹⁰³⁶ So ist beispielsweise unklar, in welcher Richtung die Bilder des Fensters zu lesen waren. Vermutlich entsprach die Anordnung der klassischen Leserichtung, von den unteren Registern hin zur Spitze der Lanzette. In diesem Fall würde es Sinn machen, die Darstellung des Weltgerichts in den oberen Teilen und die Lebensgeschichte des Hl. Johannes in den unteren Bereichen des Fensters zu platzieren. Angesichts der wenigen Informationen, die zu dieser Malerei überliefert sind, bleiben die Überlegungen aber spekulativ.

Werke, wobei das Fenster der ehemaligen Metropolitankirche die meisten Ähnlichkeiten mit Auxerre aufweist. Eine Kombination beider Themenfelder ist nirgends sonst überliefert.¹⁰³⁷ In Notre-Dame in Chartres veranschaulicht das dortige Fenster 48 Ereignisse aus dem Leben des Apostels und Evangelisten Johannes. Die große Rose der südlichen Querhausfassade (122) ist inhaltlich der Apokalypse gewidmet.¹⁰³⁸ Weitere Johannesfenster existieren in den Bischofskirchen von Bourges, Troyes, Angers und Tours sowie in der Sainte-Chapelle in Paris.¹⁰³⁹ Hinzu kommt noch ein Zyklus in der ehemaligen Kollegiatskirche Saint-Pierre in Saint-Julien-du-Sault, in der Nähe von Auxerre.¹⁰⁴⁰ Exemplarisch sei an dieser Stelle das Chartreser Johannesfenster betrachtet, das einige Gemeinsamkeiten mit dem Bleirutenfenster in Saint-Étienne besitzt. Die oben skizzierten Wunder aus der Vita des Heiligen sind allesamt in Chartres zu finden. Zumindest einige dieser Ereignisse, wie zum Beispiel die Verbannung des Johannes auf die Insel Pathmos, wo ihm die himmlische Vision zuteilwurde oder sein von wunderbaren Ereignissen begleiteter Tod, könnten auch Teil des Bilderzyklus in Auxerre gewesen sein.¹⁰⁴¹ Setzt man aber den hier für die Malereien zur Verfügung stehenden Raum mit den erhaltenen Teilen des mittelalterlichen Fensters in Beziehung, so erscheint es fraglich, ob neben dem Wunder mit dem Giftkelch weitere Begebenheiten aus der Vita des Hl. Johannes in Auxerre zu sehen waren. Es wird an Raum gemangelt haben, die Lebensgeschichte des Apostels detailliert auszuführen, denn noch heute nehmen die erhaltenen Scheiben mit der Apokalypse fast die Hälfte des Fensters ein, wobei mit Sicherheit einige Medaillons zu dieser Thematik fehlen. Zu denken ist dabei unter anderem an eine Darstellung des Drachen, der die sonnenbekleidete Frau mit dem Kind verschlingen will, an eine Repräsentation der sieben Schalen des Zorns, den Untergang Babylons, an das Weltgericht mit der Scheidung der auferweckten Toten in die Erlösten und Verdammten und an das neue Jerusalem, welches vom Himmel herabkommt. Wie die fehlenden Episoden der apokalyptischen Schau ausgeführt waren und welche Akzente die Glasmaler dabei setzten, indem sie Ereignisse ausließen oder einbezogen, lässt sich nicht sagen. Das einzige vergleichba-

¹⁰³⁷ Die Einzigartigkeit des Apokalypfensters von Auxerre wird auch in GRODECKI/BRISAC 1984, S. 242 deutlich.

¹⁰³⁸ Einzelheiten zu diesen beiden Bildensembles kann man bei DEREMBLE/DEREMBLE 2003, S. 224ff u. 232ff nachlesen. Siehe auch die sehr gute Abbildung und ikonographische Analyse des Johannesfensters in CVMA FR. ÉT. II 1993, S. 182ff, 205ff u. 372f. Die Kurzbeschreibung beider Glasfenster findet sich in CVMA FR. RES. II 1981, S. 34 u. 40. Eine gute Fotografie der Verglasung der südlichen Querhausfassade ist bei COWEN 2005, S. 85 abgedruckt.

¹⁰³⁹ Vgl. die Angaben von RAGUIN 1982, S. 134. Zu dem Glasfenster mit der Vita des Hl. Johannes (22) in Saint-Étienne in Bourges siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 174. Die Glasmalerei 202 zum gleichen Thema in Troyes wird in CVMA FR. RES. IV 1992, S. 208 aufgelistet. Die Malerei mit dem Evangelisten in Öffnung 3 der Kathedrale von Tours stammt aus der Basilika Saint-Martin, das zweite Johannesfenster (212) der Kirche weist eine ähnliche Bildfolge wie diese auf. Siehe CVMA FR. RES. II 1981, S. 123 u. 129. Die entsprechende Glasmalerei in Angers (116) wird in dem gleichen Band, S. 292, kurz beschrieben, ausführlicher in CVMA FR. III 2010, S. 450ff. Die linke Lanzette des ersten Fensters auf der Nordseite der Sainte-Chapelle (1, bzw. I) widmet sich ausführlich den oben geschilderten Wundern des Heiligen. Marcel Aubert, Louis Grodecki u.a. haben die Gläser für den *Corpus vitrearum* eingehend untersucht, siehe CVMA FR. I-1 1959, S. 185ff, Planche 45, 46, 47 u. 48. und dort angegebene Stellen.

¹⁰⁴⁰ Zu dem Johannesfenster (3) in Saint-Pierre siehe CVMA FR. RES. III 1986, S. 168 u. 169. Erwähnt werden sollte zudem das interessante Bildfenster (1) in der Kapelle Saint-Alpin du Foyer de Charité in Baye, siehe CVMA FR. RES. IV 1992, S. 325f.

¹⁰⁴¹ Die Verbannung des Evangelisten nach Pathmos oder ein Bild, das ihn dort bei der Niederschrift seiner Visionen zeigt, findet sich in vielen der genannten Glasfenster. In allen aufgeführten Legendendenstern zum Hl. Johannes ist, wie in Auxerre, eine Bildgruppe zur bestandenen Giftprobe vorhanden. Siehe dazu auch RAGUIN 1974 B, S. 280f.

re Fenster aus dem 13. Jahrhundert in der erzbischöflichen Kathedrale von Bourges bietet nur unzureichende Anhaltspunkte. Zwar zeigen dort die Scheiben in der Fensteröffnung 14 formal einen recht ähnlichen Aufbau – wobei in der Mitte der Medaillongruppen jeweils ein zentrales Bildfeld die Vierergruppe erweitert – die Ikonographie der Malereien weicht jedoch deutlich von der in Auxerre ab. Drei große Vierpässe vereinen Momente der Offenbarung mit apostolischen und ekklesiologischen Themen. Im Zentrum eines jeden erscheint Christus in majestätischer Haltung, alle umgebenden Medaillons sind inhaltlich auf diese Figur ausgerichtet.¹⁰⁴² Das Fenster gewinnt dadurch einen sehr monumentalen Charakter und offenbart eine Reihe von symbolischen Bezügen zwischen den gewählten Inhalten. Dem entgegen besitzt die Glasmalerei in Auxerre einen mehr erzählenden Charakter, denn die Visionen des Sehers werden mitunter wortgetreu illustriert. Diese Eigenart macht eine wesentliche Besonderheit des Burgunder Fensters aus. Noch stärker als in Bourges ist die Fokussierung auf einzelne symbolische Darstellungen in den prachtvollen Fensterrosen zur Apokalypse, beispielsweise in den Kathedralen von Chartres und Angers sowie in der Sainte-Chapelle von Paris. Man beschränkte sich in Chartres auf die Figur der Majestas Domini, umgeben von den vier Wesen, den Engeln und den Ältesten der Apokalypse.¹⁰⁴³

Da es für die Apokalypse in Auxerre offenbar keine Vorbilder in der Glaskunst des 12. und 13. Jahrhunderts gab, muss die Inspiration für die Malereien aus anderen Feldern der Kunstproduktion stammen. Virginia Raguin hat dabei vor allem auf die Buchillustrationen zur Offenbarung verwiesen, die in analoger Form einzelne narrative Szenen der Vision mit Ereignissen aus dem Leben des Hl. Johannes verbinden. Insbesondere eine Gruppe von Miniaturen um die «Pariser Apokalypse» hat sie als Vorbilder ausgemacht.¹⁰⁴⁴ So ist dieses einzigartige Fenster in der Bischofskirche von Auxerre vielleicht auch das eigenständigste Werk innerhalb der Chorverglasung, da es nicht vorrangig aus der Glasmalereitradition schöpft, sondern neue Wege geht. Damit hebt es sich auch von den Malereien ab, die zwar selten repräsentierte Heilige zum Thema haben, in der Komposition der Viten aber den zahlreichen Vorbildern in der Glasmalerei treu bleiben.

¹⁰⁴² Nur einige Szenen sind wirklich der Johannesvision zugehörig. In der Mitte des untersten Vierpasses ist Christus entsprechend der Textstelle in Offb 1,12–16 dargestellt. Die ihn umgebenden Bilder zeigen die sieben Engel der sieben Gemeinden, die Apostel mit Maria in ihrer Mitte und den taufenden Petrus. Das zentrale Medaillon der mittleren Bildergruppe zeigt den Christus des Pfingstwunders, wie er die Flammen des göttlichen Geistes aussendet sowie deren Empfänger. Die oberste Bildergruppe ist um den am Ende der Zeiten wiederkehrenden Christus herum angeordnet und enthält unter anderem das Lamm der Apokalypse und einer allegorischen Darstellung der Kirche. Die Interpretationen der einzelnen Figurenszenen in CVMA FR. RES. II 1981, S. 172f weichen zum Teil in nicht nachvollziehbarer Weise von den hier vorgenommenen Deutungen ab. Vgl. vor allem RAGUIN 1982, S. 102 u. 134.

¹⁰⁴³ Die Südrose (114) in der Kathedrale von Angers ist ikonographisch ähnlich aufgebaut, vgl. CVMA FR. RES. II 1981, S. 276, 288 u. 292 und CVMA FR. III 2010, S. 429ff. Ihre Gläser stammen von dem Glasmaler André Robin aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sie geben aber die gleichen Inhalte wieder wie die originale Verglasung des 13. Jahrhunderts. Die Westrose der Sainte-Chapelle in Paris stammt ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert. König Karl VIII. hatte das etwa einhundertfünfzig Jahre alte Rosenfenster, das vermutlich bereits die apokalyptische Vision des Hl. Johannes zum Thema hatte, um 1485 ersetzen lassen. Vgl. CVMA FR. I-1 1959, S. 72ff u. 310ff.

¹⁰⁴⁴ Vgl. RAGUIN 1982, S. 102 u. 135 und RAGUIN 1974 B, S. 281f. Nach den bisherigen Erkenntnissen der Autorin stehen dem Fenster neben der Pariser Apokalypse (Bibl. Nat. fr. 403) vor allem die Handschriften in Oxford (Bodleian Auct. D4. 17) und New York (Morgan 524) nahe.

Unter den erhaltenen Medaillons der Chorfenster befindet sich noch eine weitere Bilderzählung, die bisher nicht im Detail besprochen wurde, da ihr auf der Basis der verfügbaren Informationen keine Fensteröffnung innerhalb des Verglasungsprogramms zugewiesen werden konnte. Die Rede ist von einer Szenenfolge zu den ersten beiden Büchern des Pentateuchs. Die Scheiben gehören zweifelsfrei zum Bilderschmuck des Chores aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts und haben sich in einem der Fenster des Chorungangs befunden. Diese Tatsache allein schon verlangt eine ikonographische Untersuchung der Genesis- & Exodus-Bilder, auch wenn ihr ursprünglicher Versatzort unbekannt bleibt.

Das Glasfenster zu den Büchern Genesis & Exodus

In den Fensteröffnungen 11 und 21 haben sich insgesamt zehn Medaillons einer weiteren alttestamentarischen Bildfolge erhalten. Sie zeigen, wie die Malereien in den Fenstern 21, 19 und 17, Ereignisse aus den ersten beiden Büchern Mose. Die einzelnen Szenen sind recht gut zu erkennen und eindeutig identifizierbar.¹⁰⁴⁵

Dem Betrachter der Glasmalereien bietet sich ein Bildprogramm dar, das mit den Anfängen der Welt sowie dem Sündenfall des Menschen beginnt und bis hin zu dem Exodus der Israeliten aus Ägypten reicht. Möglicherweise war auch noch die Ankunft des Gottesvolkes in Erez Israel dort zu sehen. Damit weisen die Scheiben inhaltliche Überschneidungen mit dem Schöpfungsfenster in Öffnung 21 auf, im Unterschied zu diesem sind hier aber die Ereignisse der Genesis auf wenige Bilder beschränkt. Es muss sogar offenbleiben, ob die eigentliche Schöpfung in der Folge enthalten war, denn das chronologisch früheste der überlieferten Medaillons zeigt, wie Gott dem ersten Menschenpaar verbietet, von den Früchten des Baumes der Erkenntnis zu essen. Die Szene findet sich in Fensteröffnung 11, an Position 3a. Von diesem Feld ausgehend können die weiteren Bilder in der richtigen Reihenfolge gelesen werden, wenn man das Fenster von links nach rechts und von oben nach unten betrachtet. Auf das Verbot folgt der Sündenfall (3b), der Tadel durch Gott (3c), die Vertreibung aus dem Paradies (2a) und schließlich in den beiden Bildmedaillons 2b und 2c die Verdammung zur Arbeit sowie die Arbeit der Protoplasten. Das unterste Register zeigt Begebenheiten, die dem Buch Exodus entnommen sind. Auf der rechten Seite des Registers steht Mose vor dem brennenden Dornbusch und in der Mitte erhält er von Gott auf dem Berg Sinai die Gesetzestafeln, während auf der linken Seite die Israeliten beten.¹⁰⁴⁶ In dem einzeln versetzten Paneel in Fenster 21 erkennt man zudem Mose, wie er mit den Gesetzestafeln im Arm vom Berg Sinai

¹⁰⁴⁵ Abbé BONNEAU 1885, S. 335 (Felder A–I, L) u. 347 benennt die einzelnen Bildinhalte, schreibt über das Fenster als Ganzes aber nur, dass die Medaillons sehr gut gearbeitet seien. FOURREY 1930, S. 29f beschreibt ebenfalls die Bilder im Detail, doch auch er kann zu der ursprünglichen Anlage des Fensters keine Informationen liefern. Im zweiten Teil dieser Arbeit habe ich die Medaillons der Genesis & Exodus Erzählung in der Fensteröffnung 27 platziert, da diese keine in situ erhaltenen Gläser aufweist. Die Zuordnung ließ sich leider nicht durch eindeutige Indizien belegen und bleibt deshalb fraglich. ABB. 231 u. 232

¹⁰⁴⁶ Der Bibel folgend könnten die drei in dem Medaillon dargestellten Personen als Aaron, Nadab und Abihu identifiziert werden. Siehe Ex 24,1.

herabgekommen ist und die Israeliten bei der Anbetung des goldenen Kalbes vorfindet.¹⁰⁴⁷

Der Versatz der Glasscheiben weist keine größeren Unstimmigkeiten auf, die Mosaikgründe, die Abschnitte der Bordüre und die dekorativen Vierpassmedaillons passen gut aneinander. Dennoch ist anzunehmen, dass Szenen oder Register verloren gegangen sind, die eigentlich zwischen den heute vorhandenen Bildern platziert waren.¹⁰⁴⁸ Um diese Frage definitiv beantworten zu können, müsste man ergründen, wie der Anfang und das Ende der Bilderzählung ausgesehen haben, das heißt, wie weit sich das Programm inhaltlich ausdehnte. Da eine schlüssige Abfolge von Szenen aus dem Buch Genesis erhalten ist, aber nur wenige Bilder den Texten des zweiten Buches Mose folgen, sind möglicherweise eine Reihe von Scheiben zum Auszug der Israeliten aus Ägypten verloren gegangen. Denn mit der Darstellung des brennenden Dornbuschs wird nicht nur eine der theologisch prägnantesten Passagen des Alten Testaments gezeigt, sondern auch der Beginn der Geschichte des Exodus. Aus dem Feuer, welches brannte ohne den Dornbusch zu verbrennen, sprach Gott zu Mose und gab sich damit den Israeliten als ihr Gott zu erkennen. „[...] *Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs.*“¹⁰⁴⁹ Und er erteilte Mose den Auftrag, das Volk Israel aus der Gefangenschaft Ägyptens heraus in das Land der Verheißung führen.¹⁰⁵⁰ Das nächste erhaltene Bild zeigt bereits Ereignisse, die sich nach dem Auszug aus Ägypten in der Wüste Sinai zugetragen haben sollen. Die dazwischenliegenden Begebenheiten finden sich nicht oder nicht mehr, im Glasfenster von Saint-Étienne. Die Vermutung liegt nahe, dass ursprünglich auch der Auszug selbst in dem Fenster illustriert war und die entsprechenden Scheiben zerstört wurden. Denkbar sind hier Medaillons mit der Auseinandersetzung zwischen dem Pharao und Mose – vielleicht mit einer verkürzten

¹⁰⁴⁷ In CVMA FR. RES. III 1986, S. 119 wird die Szene als die Aufrichtung der ehernen Schlange gedeutet. Nach eingehender Betrachtung der Glasscheiben und dem Studium der damit befassten Stellen bei FOURREY 1930, S. 17 und BONNEAU 1885, S. 335 (Feld E) kann ich dieser Interpretation nicht folgen. Auch WAHLEN [2004] A, S. 43 sieht hier die Anbetung des goldenen Kalbes repräsentiert. Ein Vergleich mit der Darstellung der ehernen Schlange in dem Obergadenfenster 105 des Chores, welches nur wenige Jahrzehnte später angefertigt wurde, macht die Unterschiede deutlich, selbst wenn keine direkte Beziehung zwischen beiden Fenstern besteht.

¹⁰⁴⁸ Inhaltliche Lücken zwischen den überlieferten Medaillons legen diese Vermutung nahe. Die ursprünglich vorgesehene Leserichtung des Fensters ist nicht eindeutig bestimmbar. Die erhaltenen Fragmente sowie der Vergleich mit dem Genesisfenster (21) lassen einen Szenenverlauf von oben nach unten und von links nach rechts am plausibelsten erscheinen. Dies würde zudem bedeuten, dass die erhaltenen Gläser mehrheitlich in den oberen Registern der Fensteröffnung versetzt waren, was mit dem Zerstörungsmuster der Verglasung während der Religionskriege korrespondiert. Der vorgeschlagenen Abfolge entsprechend sind die erhaltenen Medaillons in der Abbildung 231 geordnet worden.

¹⁰⁴⁹ Ex 3,6. „[...] *ego sum Deus patris tui Deus Abraham Deus Isaac Deus Iacob [...]*“ Vulgata, Exod. 3,6.

¹⁰⁵⁰ Die Beauftragung des Mose, der sich zunächst der Aufgabe zu entziehen versucht und die Zusagen Gottes an sein Volk, die er übermitteln soll, werden in dem Dialog zwischen Gott und Mose ausgeführt. Die Bedeutsamkeit dieser Passage beruht auch darin, dass hier Gott erklärt, wie er von den Menschen genannt werden will. „*Mose sprach zu Gott: Siehe, wenn ich zu den Israeliten komme und spreche zu ihnen: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt! und sie mir sagen werden: Wie ist sein Name?, was soll ich ihnen sagen? Gott sprach zu Mose: Ich werde sein, der ich sein werde. Und sprach: So sollst du zu den Israeliten sagen: »Ich werde sein«, der hat mich zu euch gesandt.*“ Ex 3,13f. „*ait Moses ad Deum ecce ego vadam ad filios Israhel et dicam eis Deus patrum vestrorum misit me ad vos si dixerint mihi quod est nomen eius quid dicam eis; dixit Deus ad Mosen ego sum qui sum ait sic dices filiis Israhel qui est misit me ad vos*“ Vulgata, Exod. 3,13f. In dem folgenden Vers taucht in der hebräischen Fassung dann die Bezeichnung „JHWH“ als Gottesnahmen auf, die in der Lutherbibel einer alten christlichen Tradition folgend mit „HERR“ wiedergegeben wird. Vgl. dazu Ex 3,15 und die entsprechenden Erläuterungen in den „*Sach-und Worterklärungen*“ der Lutherbibel in der revidierten Fassung von 1984, Lemma: *HERR*.

Ausführung der zehn Plagen, die über Ägypten hereinbrachen – und mit dem Zug der Israeliten durch das Rote Meer.¹⁰⁵¹

Inhaltlich würde die Bilderzählung damit gut an die anderen Bibelfenster des Alten Testaments auf der Nordseite des Chores anschließen, an das Schöpfungs- (21), das Patriarchen- (19) und das Josephsfenster (17). Die Exoduserzählung folgt in der Bibel unmittelbar der Geschichte des Patriarchen Joseph, der einige Generationen vor Mose die Israeliten nach Ägypten geführt hat, um sie vor dem Hungertod zu bewahren. Allerdings ist kein nahtloser Übergang zwischen beiden Glasmalereien möglich, da in dem Genesis- & Exodus-Fenster einige Textpassagen erneut aufgegriffen werden, die bereits in den anderen Malereien behandelt wurden. So erscheint der Sündenfall sowohl in dem Schöpfungsfenster als auch in dem hier behandelten Werk. Die drei Medaillons, die das Gebot Gottes, dessen Übertretung durch Adam und Eva sowie den Tadel Gottes veranschaulichen, sind in beiden Fenstern vorhanden und kompositorisch sogar fast identisch. Die Strafe für den Sündenfall wird dem entgegen in dem Genesis- & Exodus-Fenster ausführlicher illustriert als in der anderen Bildfolge, wo die Vertreibung aus dem Paradies und die Strafankündigung Gottes nicht gezeigt werden. Die Dopplungen in den Erzählsträngen sind meiner Auffassung nach nur vordergründig auf eine wenig stringente Bildauswahl bei der Erstellung des Verglasungsprogramms zurückzuführen. Bei eingehender Betrachtung der einzelnen Bibelfenster wird klar, dass die Bilder in unterschiedlichen Kontexten auftreten und sich daraus jeweils andere Konnotationen für die Szenen generieren. In den Glasmalereien in Saint-Étienne werden nicht einfach die Geschichten der ersten Bücher der Bibel als Bilderzählungen wiedergegeben, sondern jedes Fenster besitzt eine eigene inhaltliche Ausrichtung und Botschaft. Das Schöpfungsfenster stellt, wie erläutert, die Interaktion zwischen Gott und den Menschen in den Vordergrund, das Patriarchenfenster zeigt die Geschichte des alten Bundes und das Genesis- & Exodus-Fenster verdeutlicht die Geschichte des von Gott auserwählten Volkes, in dessen Nachfolge sich die Christen als neues Volk Gottes sehen.¹⁰⁵² Die verschiedenen Bedeutungen des Patriarchen Joseph, der als historische Figur, als Typus für die Person Christi und als Vorbild für das bischöfliche Amt gelten kann, wurden bereits erörtert. Ist diese These zutreffend, würde sich das Fenster mit der Genesis und dem Exodus innerhalb dieses weitgespannten und inhaltlich reichen Bildprogramms zu den Schriften des Alten Testament positionieren. Die Vielschichtigkeit der möglichen Lesarten, von der reinen inhaltlichen Wiedergabe der alttestamentarischen Überlieferungen, bis hin zu den symbolischen und typologischen Deutungen der Texte anhand der Bilder, ist dabei von den «Architekten» des ikonographischen Programms bewusst angelegt worden.

¹⁰⁵¹ Vergleichbare Zyklen mit der Geschichte des Mose und dem Exodus der Israeliten sind in der französischen Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts selten. Einzig die Sainte-Chapelle in Paris, die Kathedrale von Poitiers und die Abteikirche von Saint-Denis besitzen entsprechende Gläser. Vgl. RAGUIN 1982, S. 158. Zu dem sehr umfangreichen Fenster 11 (N) in der Sainte-Chapelle siehe CVMA FR. I-1 1959, S. 107ff u. Planches 19–24.

¹⁰⁵² Das Volk Israel wird in der mittelalterlichen Lehre auch als Typus für die Gemeinde der Christen, also für die Ecclesia gesehen.

Einzelnes Medaillon

Einigen letzten, rätselhaften Baustein der mittelalterlichen Chorverglasung stellt das Medaillon 1b in Fensteröffnung 22 dar. Die Figurengruppe umfasst einen jungen Diakon (?) mit Nimbus und zwei Männer, die betend ein Gebäude betreten.¹⁰⁵³ Die vordere der beiden Personen scheint einen Mönchshabit zu tragen. Weder von der Form, noch von dem Inhalt her lässt sich das Bildfeld einem der bekannten Legendenster im Chorungang zuordnen. Vermutlich stellt es die letzte erhaltene Scheibe eines weiteren Bleirutenfensters des Umgangs dar. Leider stellt die Ikonographie des Fragmentes nicht genügend Anhaltspunkte bereit, um den Heiligen identifizieren zu können, der im 13. Jahrhundert mit einem Bilderzyklus in der Kathedrale von Auxerre geehrt worden war.

6.5 Zusammenfassung zu den Glasmalereien des Chorungangs

Die Glasmalereien des Chorungangs der Kathedrale Saint-Étienne stellen, das hat die eingehende Betrachtung gezeigt, trotz aller Schäden und Verluste ein kunsthistorisch herausragendes Ensemble mittelalterlicher Glaskunst dar. Ein inhaltlich weit gespanntes Programm an biblischen Erzählungen des Alten und Neuen Testaments und eine große Zahl an Heiligenviten werden den Betrachtern vor Augen geführt. Außergewöhnlich ist vor allem die große Zahl an Glasmalereien zum Alten Testament, die eine klar aufeinander abgestimmte Ikonographie aufweisen. Die ersten beiden Fenster zeigen mit der Schöpfung und dem Sündenfall (21) sowie den Patriarchen Noah, Abraham und Loth (19), den Beginn der Menschheitsgeschichte aus biblischer Perspektive. Es folgt, ebenfalls auf dem ersten Buch Mose aufbauend, das Josephsfenster (17), welches mit Jakob und seinen Söhnen die Stammväter der zwölf israelitischen Stämme in den Blick nimmt. Hieran schließt sich das Genesis- & Exodus-Fenster an, mit Mose als herausragendem Protagonisten und der Offenbarung Gottes am Horeb und am Sinai. Über die Malerei mit der Vita des Simson (11), einem der israelitischen Helden aus der Zeit der Richter, setzen sich die historischen Berichte mit dem Davidsfenster (25) fort, dem bedeutendsten der Könige Israels. Damit behandeln die sechs Glasmalereien in eindrucksvoller Weise die zentralen Ereignisse von der Erschaffung der Welt und der Bildung des Alten Bundes, bis hin zu dem König, der als Vorfahre Jesu bereits typologisch auf den Neuen Bund durch Christi Tod und Auferstehung verweist. Auch die anderen alttestamentarischen Figuren lassen sich, der Lehre der Typologie folgend, auf Jesus und die Ereignisse des Neuen Testaments beziehen: Mose, Jakob, Simson und auch Adam wurden als Typen für Christus gesehen, Maria wurde als die neue Eva bezeichnet, die Sintflut steht für die Taufe und die zwölf Stämme nehmen sinnbildlich die zwölf Apostel vorweg. Den Übergang vom Alten zum Neuen Bund symbolisiert das Wurzel-Jesse-Fenster (1), welches die genealogische Abstammung Mariens und Jesu aus dem Hause Davids aufzeigt. Es schließt damit nahtlos an die Vita Davids an und lässt die Geschichten der Könige und Propheten Israels durch die Präsentation ihrer Bildnisse anklingen. Das Marienleben (0) – das heutige Fenster ersetzt vermutlich eine mittelalter-

¹⁰⁵³ Vgl. CVMA FR. RES. III 1986, S. 119.

liche Glasmalerei mit demselben Thema – welches zugleich auch wichtige Stationen aus dem Leben Jesu enthält, leitet dann die Erzählungen des Neuen Testaments ein, die sich über die Himmelfahrt und das Pfingstwunder (34) bis zu den Ereignissen des Weltgerichtes (38) erstrecken. Auf diese Weise beinhalten die Glasmalereien des Chorumgangs eine bildliche Vergegenwärtigung der gesamten Heilsgeschichte. Hinzukommen die Viten einiger Apostel, Märtyrer und Bekenner, die als Zeugen und Vorbilder fungieren, um durch ihre Handlungen und Glaubenszeugnisse die historischen Ereignisse an die Gegenwart des Betrachters zu binden. Die Gläubigen werden mit in das Heilsgeschehen einbezogen und zu einem gottgefälligen Lebenswandel aufgerufen. Damit tritt die Intention der Schöpfer des ikonographischen Programms deutlich hervor: Der Bilderzyklus stellt einen umfassenden heilsgeschichtlichen Überblick dar, der die Grundlagen christlicher Theologie nachbildet und dadurch universale Gültigkeit für alle Menschen und Zeiten besitzen soll. Diese Deutung basiert auf den in den Glasfenstern gezeigten Themen und ist unabhängig davon, ob die hier vorgelegte These von der Zuordnung der einzelnen Fenster zu bestimmten Öffnungen des Chores zutreffend ist. Angesichts dieser inhaltlich ambitionierten Ausrichtung der Verglasung kommt man nicht umhin, die Geschicklichkeit zu bewundern, mit welcher ein derart komplexes Programm in einer begrenzten Anzahl von Glasfenstern realisiert wurde.

Auftraggeber der Verglasung war vermutlich Bischof Henri de Villeneuve, doch wird das Domkapitel bei der Erarbeitung des ikonographischen Programms und sicher auch an der Finanzierung beteiligt gewesen sein. Ob Laien als einzelne Stifter oder Korporationen bei der Übernahme der Kosten behilflich waren und dabei Einflüsse auf die Bildthemen nahmen, ist nicht bekannt. In den Fenstern selbst haben sich jedenfalls keine Hinweise auf derartige Vorgänge erhalten.¹⁰⁵⁴

Wer waren die Adressaten dieses aufwendigen Verglasungsprogramms? In erster Linie der Kathedralklerus selbst, denn er war es, der uneingeschränkten Zugang zum Chorumgang hatte. Darüber hinaus scheinen sich die Bilder, insbesondere die vielen Heiligenviten, auch an Laien gerichtet zu haben. Die zumeist klar strukturierten Folgen narrativer Szenen in den Fenstern, die häufig beigefügten Namensinschriften als Identifikationshilfen und der Verzicht auf komplexe allegorische Bilder in den Bibelfenstern legen diese Vermutung nahe. Sicherlich werden nicht alle Laien zu jeder Zeit die gleichen Zugangsmöglichkeiten zum Chor der Kathedrale gehabt haben und es bedurfte einer grundlegenden Bildung, um die Legendenfenster – auch in direktem Wortsinn – lesen zu können.¹⁰⁵⁵ Aus größerer Entfernung, beispielsweise aus dem Langhaus oder der Vierung heraus müssen die Fenster lediglich als vielfarbig-leuchtende Flächen erschienen sein, die dem Chor eine einzigartige Lichtstimmung und Wertigkeit verliehen haben. Diese Wirkung erzielen die Buntglasfenster noch heute. Sicher darf man darin eine der Ursachen für die große Beliebtheit derartiger Verglasungen im hohen Mittelalter sehen. In den Bischofskirchen und königlichen Kapellen, zunehmend aber auch in anderen Sakralbauten, sollten die Glasmalereien durch ihre Schönheit und Kostbarkeit die

¹⁰⁵⁴ Eine Ausnahme stellen die beiden Fenster mit der Madonna (5) und dem Hl. Germanus (6) dar, welche sich in der Scheitelkapelle befinden. Hier werden die Stifter mit Namen und Bildnis vorgestellt. Zumindest einer von beiden war aber Geistlicher (Presbyter) und dem Kathedralklerus angehörig.

¹⁰⁵⁵ Es ist leider nicht bekannt, ob und wie der Einlass in den Chorumgang reglementiert war. Da die Chorseitenschiffe spätestens ab dem 15. Jahrhundert mit Türen verschließbar waren, wird dieser Bereich wenigstens zeitweilig nicht für die Öffentlichkeit zugänglich gewesen sein. Siehe S. 68 dieser Arbeit.

Gotteshäuser auszeichnen. So dienten die enorm kostspieligen Kunstwerke der höheren Ehre Gottes und der Mehrung des irdischen Ruhms der Diözese. Diejenigen, die derartige Fensterzyklen zu Gesicht bekamen, werden nicht unbeeindruckt geblieben sein und viele mögen sich auch schlicht an der Leuchtkraft der Gläser erfreut haben. Neben der Ausschmückung der Kirche und der Steigerung des eigenen Ansehens könnten die Domkapitulare auch den Wunsch gehegt haben, die Gläubigen mit Hilfe der Bilder zu belehren, indem sie ihnen das vorbildliche Leben der Apostel, Märtyrer und Bekenner der Christenheit präsentierten. Dies würde aber einen relativ freien Zugang der Laien zu den entsprechenden Fenstern erfordern. Zudem bin ich der Überzeugung, dass die Gläubigen die Geschichten der Heiligen und der Bibel nicht anhand der Bilder kennenlernten, sondern diese vorwiegend mündlich tradiert wurden.¹⁰⁵⁶ Dennoch wird das direkte «vor Augen führen» der heiligen Personen deren Vorbildcharakter enorm gesteigert haben. Für alle, die weitestgehend ungestörten Zutritt zu den Glasmalereien hatten, boten diese auch die Möglichkeit, sich in die abgebildeten Handlungen hinein zu versenken und auf meditative Art, wie Abt Suger es ausdrückte, vom «Materiellen» zum «Immateriellen» zu gelangen.¹⁰⁵⁷ Kurz nach der Fertigstellung der Fenster wird es wesentlich leichter gewesen sein als heute, die einzelnen Bildmedaillons zu entziffern, denn mehr als siebenhundert Jahre sind seit ihrer Anfertigung vergangen und haben deutliche Spuren hinterlassen. Trotz der Einbußen vermögen die Fenster noch immer mit ihrer Leuchtkraft und der Ausdruckstärke der Malereien zu faszinieren. In der Transluzidität der Gläser bestand schon im Mittelalter ihr größter Vorzug gegenüber den restlichen sakralen Bildwerken. Die Suggestivkraft der vom Sonnenlicht, vom «Licht der Welt», durchdrungenen Bilder, die aus sich selbst heraus zu leuchten scheinen, übertrifft die aller anderen Arbeiten.

Mit der Verwendung von kleinfigurigen Legendenfenstern in der unteren Ebene des Gotteshauses knüpft Saint-Étienne an die Bildtradition des ausgehenden 12. Jahrhunderts an, die unter anderem in den Bischofskirchen von Bourges, Chartres und Troyes, in dem Chor von Le Mans und vor allem in der Sainte-Chapelle Ausdruck gefunden hat. An all diesen Orten werden die Glasmalereien, die den Betrachtern am nächsten sind, von aneinandergereihten, narrativen Szenen beherrscht. Häufig entfalten sich die Themen über mehrere Medaillons oder Medaillongruppen, manchmal auch, wie in Auxerre, über eine Reihe von Fenstern. Ikonographisch hoch komplexe, allegorische Bildnisse, wie sie noch Mitte des 12. Jahrhunderts in einigen Sakralbauten installiert wurden, finden sich im Chorumgang von Auxerre nicht.¹⁰⁵⁸ Kennt man – egal, aus

¹⁰⁵⁶ Mit Blick auf die Präsenz der biblischen Texte im Volk vertritt auch Arnold Angenendt in seiner umfassenden *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* diese Auffassung, siehe ANGENENDT 2005, S. 181. Dabei liegt es in der Natur der Sache, dass durch die mündliche Weitergabe Inhalte verändert oder ausgeschmückt wurden, vor allem, wenn es sich um Wunderberichte zu örtlich besonders verehrten Heiligen gehandelt hat. Wolfgang KEMP 1987, S. 161ff hat die These vertreten, dass viele biblische und hagiographische Erzählungen in volkssprachlichen Fassungen von Spielleuten und „Jongleuren“ verbreitet wurden. Teilweise dienten die christlichen Stoffe, wie beispielsweise die Parabel des verlorenen Sohnes, dabei auch lediglich als Vorlagen für satirische oder parodistische Geschichten.

¹⁰⁵⁷ Siehe SPEER/BINDING 2005, S. 342ff u. 358f und SCHULZ 2010, S. 113.

¹⁰⁵⁸ Derartige Glasmalereien sind in der Abteikirche von Saint-Denis erhalten, siehe CVMA FR. ÉT. III 1995, S. 19f u. 47ff. Möglicherweise hängt die Existenz dieser komplexen Bildnisse auch mit den unterschiedlichen Funktionen der Kirchen zusammen. Im Unterschied zu den auch öffentlich genutzten Bischofskirchen waren Abteikirchen in der Regel nur den Mönchen des Konvents zugänglich, die zudem einen wesentlichen Teil ihres Lebens mit dem Studium geistlicher Texte zubrachten.

welcher Quelle – die biblischen und hagiographischen Berichte, auf denen die Legendenfenster in Saint-Étienne basieren, sind alle dargebotenen Geschichten gut lesbar und ohne tiefergehendes theologisches Wissen verständlich.

Soweit man das heute noch beurteilen kann, hat es in jeder gotischen Kathedrale Frankreichs aufwendige Glasmalereien gegeben. Bereits in der Romanik war dies häufig der Fall, wie die erhaltenen Scheiben aus Le Mans, Poitiers, Chartres oder Beauvais beweisen.¹⁰⁵⁹ Hinzukommen noch eine Reihe von Stifts- und Ordenskirchen, allen voran die großen Benediktinerabteien wie Saint-Remi in Reims und im späteren Mittelalter auch immer mehr Pfarrkirchen.¹⁰⁶⁰ Doch trotz dieser Fülle an Glasmalereiensembles vermag jedes einzelne von ihnen zu beindrucken und seine Wirkung auf den Betrachter zu entfalten. Die Entstehung der zahlreichen Zyklen ist dabei meiner Auffassung nach nicht in erster Linie der Konkurrenz zwischen den Bischofssitzen zu verdanken, sondern den genannten Ausdrucksmöglichkeiten, die ausschließlich dieser Technik innewohnen. Zudem konnte keine andere künstlerische Technik die architektonischen Gestaltungsprinzipien der sich entwickelnden und rasant verbreitenden Gotik besser für sich nutzen. Diese beiden Gründe könnten dazu beigetragen haben, dass gläserne Bildprogramme seit dem 12. Jahrhundert an so vielen Orten, in immer größeren Dimensionen und aufwendigeren Techniken hergestellt wurden.

Die Untersuchung der Chorverglasung von Auxerre wurde mit dem Ziel unternommen, die ursprüngliche Abfolge der Glasmalereien in den Wandöffnungen des Umgangs zu rekonstruieren und die Bildfolge jedes einzelnen Fensters genauer zu bestimmen. Auf der Basis der verfügbaren Informationen konnten einige Malereien recht sicher verortet werden, an anderen Stellen sind größere Ungewissheiten geblieben. Einerseits war bei fünf Öffnungen keine Zuordnung eines Legendenfensters möglich, andererseits konnte den Gläsern mit den Bildern zur Genesis und zum Exodus kein konkreter Platz zugewiesen werden. Auch wenn damit Lücken in dem Rekonstruktionsmodell existieren, schafft es dennoch an zahlreichen Stellen mehr Klarheit über die Struktur und Gestaltung der ursprünglichen Verglasung. Viele der Bleirutenfenster sind durch den Vergleich ihrer erhaltenen Medaillons mit den Textquellen sowie thematisch gleichartigen Werken greifbarer geworden. Auf diesem Weg konnte die hier vorgenommene Untersuchung

¹⁰⁵⁹ Zu den Glasfenstern der Kathedrale Saint-Julien in Le Mans finden sich zusammengefasst die wichtigsten Daten und die Bildinhalte der einzelnen Fenster in CVMA FR. RES. II 1981, S. 241ff. Ausführlicher ist GRODECKI 1961 B, S. 60f u. 64ff. Die romanischen Scheiben, welche vermutlich die frühesten Glasmalereien aus dem 12. Jahrhunderts in Frankreich sind, befinden sich in dem ebenfalls romanischen Langhaus der Kathedrale, welches nicht wie der Chor durch einen gotischen Neubau ersetzt wurde. Siehe auch GRODECKI 1977, S. 57ff u. 278. In Saint-Pierre in Beauvais ist die Situation ähnlich, hier stammt das Langhaus sogar noch aus karolingischer Zeit. Nach zwei Zusammenbrüchen und den anschließenden Wiedererrichtungen des sehr ambitionierten, hochgotischen Chor Neubaus, fehlten die finanziellen Mittel, um auch das Langhaus in gotischen Formen neu zu bauen. Zu den Fenstern siehe CVMA Fr. Res. I 1978, S. 177ff und GRODECKI 1977, S. 44f. Die ältesten Glasmalereien der Kathedrale von Poitiers stammen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und zeigen unter anderem eine monumentale Kreuzigung im Scheitelfenster des Chores. Siehe GRODECKI 1977, S. 70ff u. 280f.

¹⁰⁶⁰ Die Verglasung der Abteikirche Saint-Remi vermag noch heute zu beeindrucken, auch wenn nicht alle Fenster des ursprünglichen Bildprogramms erhalten sind. Trotz einiger bedauerlicher Verluste bewahrte die Klosterkirche das größte Ensemble von Glasfenstern des 12. Jahrhunderts in ganz Frankreich. In den anderen europäischen Ländern gibt es aus dieser Zeit nur noch den Fensterzyklus der Kathedrale von Canterbury, der umfangreicher ist. Zu den Glasmalereien in Saint-Remi siehe CVMA FR. RES. IV 1992, S. 392ff und GRODECKI 1977, S. 130ff.

hoffentlich zu einem besseren Verständnis der mittelalterlichen Glasmalereien in Saint-Étienne beitragen. Abschließend muss noch einmal betont werden, dass die Analyse des Fensterzyklus damit noch lange nicht abgeschlossen ist und manches noch zu klären wäre. Abbé Bonneau, dem dies in Bezug auf seine eigenen Untersuchungen der Glasmalereien bewusst war, hat dafür passende Worte gefunden:

*„Nous ne prétendons pas cependant avoir dit le dernier mot sur ces remarquables verrières. D'autres auraient pu faire ressortir davantage l'harmonie des couleurs, la richesse de la décoration, la variété de dessin que l'on trouve dans les mosaïques; d'autres auraient pu montrer le talent qui se révèle jusque dans les moindres détails.“*¹⁰⁶¹

¹⁰⁶¹ BONNEAU 1885, S. 298.