

7. Konklusion zur Ikonographie der Kathedrale

Die Glasmalereien des Chorumgangs stellen nur einen Teil der Bildwerke der Kathedrale dar, die sich an vielen Stellen, außen wie innen, finden lassen. Neben den Skulpturen und Reliefs bilden die Fenster aber die größte und bedeutendste Gruppe innerhalb des figürlichen Schmucks der Bischofskirche. So wie die Bildhauerarbeiten den Außenbau dominieren, bestimmen die Glasmalereien die Wirkung des Innenraumes von Saint-Étienne. Durch die kunstvollen Fenster des Obergadens und des Chorumgangs treten die bemerkenswerten Kopfkonsolen der Blendbogen und die meisterhaft gearbeiteten Kapitelle fast in den Hintergrund. Und doch ergänzen sich die verschiedenen Arbeiten und konkurrieren nicht um die Gunst des Betrachters. Sie bilden künstlerisch und ikonographisch ein Gesamtensemble, das mal engere und mal losere Bezüge zwischen den unterschiedlichen Bildwerken offenbart. Wolfgang Kemp hat dieses Beziehungsgeflecht mittelalterlicher Bildsysteme auf der strukturellen Ebene analysiert und beschrieben:

„Denken wir schließlich an die Bildwerke, vor allem der mittelalterlichen Zeit, an denen uns als erstes ihr Aggregatcharakter auffallen muß, die Tendenz, komplexe Werke und Ensembles aus vielen Bildern und aus Bildern von ganz unterschiedlichem Aussagecharakter zu schaffen; ferner der Drang zur Totalität, zum System, zur Struktur, zum Ideogramm, der oft in erkennbarem Gegensatz zu den Gestaltungsprinzipien einer Zeit steht, aber wie zwanghaft perpetuiert wird. Beide Fälle – Aggregat und System – die sich durchdringen können, aber nicht müssen, sind die materielle und formale Antwort auf die Frage nach der thematischen Ordnung, welche die [einzelne] Erzählung nicht geben kann [...].“¹⁰⁶²

Damit wäre die am Anfang dieser Untersuchung stehende Frage, ob es ein Gesamtkonzept oder einen Leitgedanken gab, der für die bildliche Ausstattung der Kathedrale festgelegt wurde, erst einmal positiv zu beantworten. Allerdings muss nun genauer spezifiziert werden, was man unter diesem Gesamtplan versteht und worin er sich äußert. Sicherlich kann damit kein detailliert ausgearbeitetes Programm gemeint sein, das jede Figurengruppe und jedes Fenster bereits lange vor ihrer Ausführung ikonographisch festgelegt hat. Einer solchen Behauptung stünden allein schon die späteren Teile der Verglasung, das heißt die Fenster des Langhauses und des Querschiffs, entgegen. Die hier gewählten Themen, ausgeführt erst im 15. und 16. Jahrhundert, lassen keine klare inhaltliche Ordnung erkennen und passen nur zum Teil in das bisher entworfene Gefüge, soweit der fragmentarische Erhaltungszustand der Langhausfenster einen Schluss zulässt. Ähnlich wie bei den Glasmalereien des Chores, bei welchen jede einzelne ihr Thema hat und doch die Zusammenschau der Themen neue inhaltliche Dimensionen eröffnet, mag es mit der ganzen Bischofskirche gewesen sein. Innerhalb eines thematischen Rahmens wurden dabei im Laufe der Zeit durchaus auch neue Aspekte mit eingebracht, wie die Archivoltfiguren des Mittelportals der Westfassade vermuten lassen. Man kann also vielleicht treffender von einem «gewachsenen» Konzept sprechen, welches stetig, mit dem Voranschreiten des Bauprozesses, weiterentwickelt wurde.

Auf den ersten Blick erscheint es wenig wahrscheinlich, dass ein ikonographisches Programm, welches die Bauherren zu Beginn des Kathedralneubaus entwickelt haben,

¹⁰⁶² KEMP 1989, S. 126.

über den sehr langen Zeitraum bis zur Fertigstellung der Kirche Bestand gehabt haben soll. Auf den zweiten Blick sind gerade Korporationen wie die Domkapitel, die als Hausherren der Bischofskirche auch für die Leitung der Baustelle zuständig waren, prädestiniert dafür, Ideen über einen langen Zeitraum zu bewahren und zu verfolgen. Da sich das Kollegium stetig erneuert und nicht abrupt ausgetauscht wird, ist das Wissen von einer Generation zur nächsten weitergegeben worden. Die Voraussetzungen zur langfristigen Koordinierung eines komplexen ikonographischen Programms wären also vorhanden gewesen. Bevor ich in meiner These auf die Einzelheiten zu Auxerre eingehe, sollen zunächst einmal einige andere Bischofskirchen betrachtet werden, die nach Auffassung verschiedener Experten klare Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Bild- und Werkgruppen erkennen lassen.

Die erzbischöfliche Kathedrale von Bourges, die wie die Kathedrale von Auxerre dem Protomärtyrer Stephanus geweiht ist, führt noch heute dem kundigen Betrachter auf eindrucksvolle Weise ein theologisch hoch komplexes Bildprogramm vor Augen. Eine detaillierte und anschauliche Analyse dieser Kathedrale und ihrer Kunstwerke bietet die Monographie *Bourges. La cathédrale* von Laurence Brugger und Yves Christe.¹⁰⁶³ Bei der Entschlüsselung der Bildinhalte fällt zum einen auf, dass das Spektrum an Quellen, die für die Themenfindungen herangezogenen wurden, weit größer war als allgemein angenommen. Insbesondere bei den Relieffriesen, die um die Gewände aller fünf Westportale herumgeführt werden, sind neben den zu erwartenden christlichen Texten auch viele jüdische Schriften in die szenischen Darstellungen eingeflossen. Zudem gibt es zahlreiche Verschränkungen zwischen den Steinmetzarbeiten der Portale und den Glasmalereien des Chores. Die beiden unterschiedlichen Medien nehmen aufeinander Bezug und zitieren einander. Zu diesen zwei Gruppen von Bildwerken sollte noch der Lettner des 13. Jahrhunderts gerechnet werden, dessen Fragmente im 19. Jahrhundert unter den Bodenplatten des Presbyteriums gefunden wurden. Wie sich aus den erhaltenen Bildteilen schließen lässt, zeigte der Lettner eine Folge von christologischen Szenen in Form von farbig gefassten Hochreliefs.¹⁰⁶⁴ Der inhaltliche Schwerpunkt lag dabei auf der Passion und der Auferstehung, wobei die Kreuzigungsdarstellung das Zentrum der Tribüne bildete. Ergänzt wurden die Reliefs durch Figuren der Apostel und der großen Propheten. Bilder zur Passion und Auferstehung Christi finden sich auch in den Bleirutenfenstern des Chorumgangs.¹⁰⁶⁵

Derartige Verflechtungen zwischen den Glasmalereien und den Skulpturenprogrammen werden auch für andere Kirchenbauten angenommen. So vermutet Rüdiger Becksmann, dass die Verglasung des Langhauses des Freiburger Münsters und der umfangreiche Skulpturenzyklus an den Innenwänden der Turmvorhalle aufeinander Bezug nehmen. Anders als die Glasmalereien des Langhauses, welche einzelne Szenen aus der Passion Christi oder aus den Viten der beliebtesten Heiligen gleich mehrfach

¹⁰⁶³ Siehe BRUGGER/CHRISTE [2000].

¹⁰⁶⁴ Der Lettner wurde 1562 während der Religionskriege von den Hugenotten beschädigt und anschließend restauriert. Im Jahre 1760 brach man ihn im Zuge einer größeren Umgestaltung des Chores ab, die Relieffplatten erfuhren danach eine Zweitverwendung als Bodenbelag. Erst im 19. Jahrhundert wurden bei weiteren Baumaßnahmen in der Kathedrale größere Teile des Figurenschmucks wiedergefunden und geborgen. Siehe BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 316ff.

¹⁰⁶⁵ Das Passionsfenster befindet sich in Öffnung 4.

enthalten, so dass „[...] ein formal und inhaltlich aufeinander abgestimmtes Gesamtprogramm nicht mehr zu erkennen ist.“,¹⁰⁶⁶ stellen die Bildhauereien des 13. Jahrhunderts einen in sich sehr logischen und umfassenden, heilsgeschichtlichen Zyklus dar. Die scheinbar konzeptlose Verglasung des Freiburger Langhauses wird in den Skulpturen inhaltlich gebündelt und erhält gewissermaßen durch sie den theologischen Rahmen. Die Gründe für diese eigenartige Anlage des ikonographischen Programms sieht Becksmann in den soziokulturellen Entwicklungen innerhalb der Stadt Freiburg, in der Zeit des späten 13. Jahrhunderts.¹⁰⁶⁷

Ähnliches lässt sich auch bei der Analyse der Bildwerke der Kathedrale Notre-Dame in Amiens feststellen. Hier wird das Programm der Westportale im Skulpturenschmuck des südlichen Querhausportals wieder aufgegriffen und verdichtet.¹⁰⁶⁸ Auch die anderen «sprechenden» Medien in der Kathedrale, vor allem die Schnitzereien des spätmittelalterlichen Chorgestühls nehmen auf die Westportale Bezug.¹⁰⁶⁹ Der heute nur noch in Fragmenten existierende Lettner und die erhaltenen Teile der Chorschranke, von welcher bereits die Rede war, fügen sich in dieses Bild ein.¹⁰⁷⁰ Man kann folglich auch bei dieser Bischofskirche von einem großangelegten und weitgespannten ikonographischen Programm ausgehen, das an verschiedenen Stellen Verbindungen zwischen den einzelnen Bauteilen herstellt.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Bildwerke in und an der Kathedrale von Auxerre, so lassen sich zumindest für einige Bereiche vergleichbare Vernetzungen der Inhalte attestieren. Ähnlich wie bei der Architektur, scheinen die Bauherren auch bei der Ikonographie der Ausstattungsteile Wert auf eine gewisse Kontinuität gelegt zu haben. Trotz der sehr unterschiedlichen Entstehungszeiträume existieren zahlreiche Anknüpfungspunkte zwischen den Medien. Besonders die zeitlich nahe beieinanderliegenden Bildprogramme der Westportale und der Chorverglasung weisen deutliche Übereinstimmungen und inhaltliche Parallelen auf.

¹⁰⁶⁶ BECKSMANN (HRSG.) 2005, S. 32.

¹⁰⁶⁷ Vgl. BECKSMANN (HRSG.) 2005, S. 27ff. Bedeutsam ist die von Becksmann aufgestellte These, dass im Zuge der Emanzipation des Bürgertums der Stadt, die Bürger auch mehr Mitbestimmung bei der Themenwahl der von ihnen gestifteten Glasfenstern verlangten. Da die Stifter ihre eigenen Patrone oder die zentralen Ereignisse der Heilsgeschichte als für ihre persönliche Memoria besonders bedeutsam ansahen, wurden entsprechende Bilder häufig in den Fenstern dargestellt. Die Grafen von Freiburg mussten sich mit der stärkeren Rolle des Bürgertums arrangieren und überließen den Bürgern gewissermaßen die Langhausfenster als Orte der Repräsentation und der Jenseitsvorsorge. Die Herrscher wechselten den Ort und das Medium für ihre eigene Stiftertätigkeit und fanden in dem Skulpturenprogramm eine angemessene Möglichkeit. Vgl. BECKSMANN (HRSG.) 2005, S. 32ff. Das Freiburger Münster kann daher als ein Beispiel für den erheblichen Einfluss gelten, den die Stifter an manchen Orten auf die Gestalt der Glasmalereien und der anderen sakralen Kunstwerke auszuüben vermochten. In Freiburg wurde dies möglicherweise durch die Tatsache begünstigt, dass es sich nicht um eine Bischofskirche, sondern um eine Pfarrkirche handelte, also um genau die Kirche, die ohnehin den ureigenen Sakralbau der Stadtgemeinde darstellte. Der – nur exemplarisch herausgegriffene – Vergleich mit der Situation in Notre-Dame in Chartres zeigt dagegen, dass die starke Hausmacht des Domkapitels offenbar weniger bereit war, die Themenwahl zu großen Teilen den Stiftern zu überlassen und auf eine stärkere Einheitlichkeit im Verglasungsprogramm achtete.

¹⁰⁶⁸ Zum Portal des Hl. Honoratus (lebte vermutlich im 6. Jahrhundert, achter Bischof von Amiens) an der Kathedrale von Amiens und seinen inhaltlichen Verschränkungen mit den Portalen der Westfassade siehe die Ausführungen von SANDRON 2004, S. 136ff.

¹⁰⁶⁹ Eine sehr umfassende und lesenswerte Untersuchung des Chorgestühls von Amiens hat Kristiane LEMÉ-HÉBUTERNE 2006 vorgenommen.

¹⁰⁷⁰ Zu den Fragmenten des Lettners aus dem 13. Jahrhundert siehe SANDRON 2004, S. 164ff. Die Chorschranke hat Detlef KNIPPING 2001 detailliert erforscht und in einer Monographie behandelt.

An den Sockeln des rechten Gewändes des Mittelportals ist eine Relieffolge zur Geschichte des verlorenen Sohnes eingemeißelt, allerdings sind einige Bilder stark verwittert und daher leider nicht mehr lesbar. Obwohl gerade die ersten beiden Platten sehr schwer beschädigt sind, kann die Szenenfolge recht sicher rekonstruiert werden. Getreu dem biblischen Text beginnt sie mit der Auszahlung des Erbes an den jüngeren Sohn, einer Illustration, die im Bestand des entsprechenden Glasfensters nicht mehr existiert. Die erste Szene, die sich sowohl in dem Fenster als auch an dem Portal erhalten hat, ist die Vertreibung des Sohnes aus dem Freudenhaus. Die beiden Vertreibungsdarstellungen sind dabei nicht nur inhaltsgleich, sondern greifen auch auf teilweise identische Bildformeln zurück. Diese Beobachtung lässt sich auch bei den Folgebildern der beiden Serien machen. Immer wieder werden Motive oder Gesten von Personen in ganz ähnlicher Art und Weise in beiden Medien ausgeführt; die enge Beziehung zwischen den Glasmalereien und den Skulpturen tritt klar hervor.¹⁰⁷¹ Den Reliefs des verlorenen Sohnes gegenüber, am linken Gewände des Gerichtsportals, hat sich eine Bilderreihe zur alttestamentarischen Geschichte des Patriarchen Joseph erhalten. Auch diese Erzählung ist in den Glasfenstern des Chorumgangs vertreten und weist viele Verbindungen zu den Skulpturenreliefs auf.¹⁰⁷²

Deutlich andere Akzente als in der betreffenden Glasmalerei werden in den Bildhauerarbeiten zur Geschichte des israelitischen Königs David gesetzt. Am Nordportal beginnt die Erzählung in den Flachreliefs mit der Jugend Davids, die in der modernen Fassung des Fensters ebenfalls zu finden ist. Daran schließt sich in den Figurennischen die Geschichte von David und Bathseba an, die keine Entsprechung in der heute überlieferten Glasmalerei hat und vermutlich auch in dem originalen Werk keine hatte.¹⁰⁷³ Da die Glasmalerei aber in großen Teilen modern ist und ihr ursprüngliches Aussehen nicht sicher rekonstruiert werden konnte, sind tiefergehende Vergleiche mit den Skulpturen des Taufportals nicht möglich.

Auch die Bildwerke in den unteren Partien des Marienportals greifen mit den ersten beiden Büchern Mose eine Thematik auf, die in der Verglasung einen wichtigen Stellenwert besitzt und gleich bei einer ganzen Gruppe von Fenstern die Inhalte bestimmt hat. Entlang der Gewändesockel entwickeln sich die Ereignisse in vielen einzelnen Reliefszenen, beginnend mit der Genesis, gefolgt vom Sündenfall sowie dem Brudermord und dem Tod Kains. Eine sehr schöne große Darstellung der Arche Noah beschließt den alttestamentarischen Zyklus, der in den Medaillons der Glasfenster sogar noch detaillierter behandelt wird.

Zuletzt sei noch auf die Viten der Apostel verwiesen, die in den Archivolten des Gerichtsportals ausgeführt wurden. Die engsten Vertrauten Christi gehören nahezu zum Standardprogramm eines jeden Gerichtsportals, in der Regel wurden sie als großformatige Gewändefiguren ausgeführt. Sie waren als Beisitzer beim Weltgericht Teil der

¹⁰⁷¹ Dieses Phänomen geht aber nicht ausschließlich auf die Verbindung der beiden Bilderserien in Auxerre zurück, sondern wurzelt auch in den Darstellungskonventionen für bestimmte Personen und Erzählungen, die sich im Laufe der Zeit für viele religiöse Themen entwickelt hatten. Einen Vergleich zwischen den Reliefs und den Gläsern in Saint-Étienne hat Ursula QUEDNAU 1979, S. 98ff vorgenommen, wobei sie jedoch einige Szenen des Fensters meiner Auffassung nach falsch interpretiert.

¹⁰⁷² Vgl. QUEDNAU 1979, S. 104, insb. Anm. 516.

¹⁰⁷³ Zu den Reliefs mit David und Bathseba am Gewändesockel des Taufportals siehe QUEDNAU 1979, S. 73ff, die Bildwerke mit der Jugendgeschichte Davids werden in dem gleichen Buch, S. 89ff, behandelt.

Handlung und sollten vor dem göttlichen Richter für die sündigen Menschen eintreten. In diesem Sinn waren sicher auch die zerstörten Gewändefiguren des Mittelportals in Auxerre zu verstehen. Ungewöhnlich ist jedoch eine ausführliche Repräsentation ihrer Lebensgeschichten in den Archivolten des Portals. Fabienne Joubert führt die Präsenz der Apostelvitene auf die Person des Michel de Creney (1390–1409) zurück, der Bischof von Auxerre war, als die Archivolten und das Tympanon des Hauptportals gefertigt wurden. Der Prälat hatte offenbar ein großes Interesse an den Lebenswegen der Zwölf, denn eine Abschrift des Kommentars zur Apostelgeschichte des Beda Venerabilis wird in seinem Nachlass erwähnt.¹⁰⁷⁴ Der besondere Bezug zu den Taten der Apostel muss dabei nicht nur spirituell motiviert gewesen sein, sondern kann auch als kirchenpolitisches Symbol gedeutet werden.

„Et si le parti iconographique des Actes des Apôtres ne peut surprendre dans le voisinage d’un Jugement dernier, la biographie et le cercle de relations de l’évêque lui confèrent une certaine résonance: le choix d’exalter la tradition chrétienne primitive semble en effet s’inscrire parfaitement dans le courant réformateur incarné par un Nicolas de Clamanges, qui, dans son traité De ruina et reparatione Ecclesiae rédigé vers 1400, s’élève contre la domination de la papauté et prône un retour aux mœurs de la vie apostolique.“¹⁰⁷⁵

Es ist daher zu vermuten, dass Bischof Michel de Creney einen maßgeblichen Einfluss auf die Ikonographie der Archivolten des Mittelportals nahm. Trotz seiner individuellen Präferenzen wurde aber das klassische Thema für die Gestaltung des zentralen Eingangs einer Bischofskirche nicht aufgegeben. Das Portal verblieb in der Tradition der großen Gerichtsportale, schrieb diese mit fort und brachte dabei einen eigenständigen Beitrag mit ein. Darüber hinaus konnte der Bischof bei seiner Themenwahl auf die Glasfenster des Chores verweisen, die nicht nur im Obergaden die Apostel als großformatige Standfiguren zeigen, sondern auch detaillierte Lebensbeschreibungen der Apostel Petrus, Paulus und Jakobus in den Bleirutenfenstern des Chorungangs umfassen. Die enge Verbindung zwischen den Portalskulpturen und den Glasmalereien, die die älteren Teile des Fassadenschmucks kennzeichnet, blieb somit auch bei den neuen Bildwerken erhalten. Vor diesem Hintergrund ist auch Virginia C. Raguin überzeugt:

„The cathedral should be viewed as a whole since the sculptural programs, including the much later south portal of Saint Stephen and the north portal of Saint Germain, repeat many of the themes depicted in the glass.“¹⁰⁷⁶

Doch worin besteht nun das übergreifende Programm, die theologische Leitlinie, der sich die verschiedenen Bilderzyklen der Kathedrale zuordnen lassen? Es ist gezeigt worden, dass es eine Reihe von thematischen Überschneidungen zwischen den Glasfenstern und den Skulpturen gibt. Dennoch treten dieselben Passagen in beiden Medien in unterschiedlichen Zusammenhängen auf, die jeweils andere, beziehungsweise ergänzende Deutungsebenen eröffnen. Eine Interpretation der Chorungangsverglasung ist bereits vorgenommen worden. Die Auftraggeber und die ausführenden Glasmaler, so die These, haben in den Öffnungen des Chorungangs ein umfassendes heilsgeschichtliches Programm entworfen. In den Reliefs und den Skulpturen der Westfassade scheinen sich

¹⁰⁷⁴ Vgl. Fabienne Joubert in SAPIN 2011, S. 400f.

¹⁰⁷⁵ Fabienne Joubert in SAPIN 2011, S. 401.

¹⁰⁷⁶ RAGUIN 1982, S. 108.

die Themen gewissermaßen zu spiegeln. Die Anfänge der Welt und der Menschheit, ihr Abfall von Gott und ihre Rückkehr ins göttliche Heil, vermittelt durch die Menschwerdung des Gottessohnes, sind die zentralen Botschaften der drei Portale. Angekündigt von den Propheten sowie Johannes dem Täufer und geboren von der Jungfrau Maria tritt Gott in Jesus unter die Menschen, wie es das Taufportal vor Augen führt. Nach seiner Auferstehung und Himmelfahrt wirkt der Geist Gottes durch die Taten der Apostel weiter. Die Kirche, gegründet auf dem Wirken und der Mission der zwölf Apostel, weist den Menschen den Weg zum persönlichen Heil, so dass der gläubige Christ in dem bevorstehenden Gericht am Ende der Zeiten darauf hoffen darf, ins Himmelreich aufgenommen zu werden. Wie Fabienne Joubert unterstreicht, ist die himmlische Dimension mit ihren Scharen von Engeln in dem Gerichtsportal von Saint-Étienne weit stärker präsent als die Verdammnis der Hölle, die nur auf dem Türsturz erscheint.¹⁰⁷⁷ Auch die Gerichtsszene selbst hat viel von dem drohenden Charakter früherer Gerichtstympana verloren. Neben der Rolle, die Maria als Mutter Jesu in Gottes Erlösungsplan für die Menschheit spielt, steht sie auch sinnbildlich für die Ecclesia, die die Christen in nachmessianischer Zeit führen und leiten soll. Darauf verweist ihre Krönung zur Himmelskönigin auf dem Türsturz des Marienportals. Unterstützt wird dieses heilsgeschichtliche Programm, welches sich über die gesamte Fassade erstreckt, durch einzelne Erzählungen des Alten und Neuen Testaments. Wie die Geschichte vom verlorenen Sohn rufen sie in parabolischer Weise die Gläubigen zur Umkehr auf oder verweisen typologisch auf das Jüngste Gericht, wie die Josephsgeschichte und das Salomonische Urteil. Hinzukommen noch moralische Erzählungen, allen voran die des Hiob, die in Einzelbildern anklingen. Auch die klugen und törichten Jungfrauen sowie die sieben freien Künste lassen sich gut in diesen Kontext integrieren.

Betritt man nach der «Lektüre» des Bildprogramms an der Westfassade von Saint-Étienne die Kathedrale, fällt der Blick beim Gang durch das Langhaus auf die Glasfenster des Chorraumes. Dort begegnet man in der Achse des Chores noch einmal dem thronenden Gottessohn, flankiert von einem Bildnis des gekreuzigten Christus. Die Erlösungstat, die den Gläubigen Hoffnung auf ein Bestehen bei den Prüfungen des Jüngsten Gerichtes geben soll, wird hier gezeigt. Am Westportal erscheinen die Kreuzigung und die damit verbundene Passion nicht. Gebündelt werden die Gedanken von Passion und Apokalypse in der Darstellung des Agnus Dei mit der Kreuzesfahne, im Zentrum der Rosette des Achsfensters. In den weiteren Fenstern des Obergadens treten dann die Zeugen des Geschehens, die Apostel, wieder auf, zusammen mit den heiligen Bischöfen von Auxerre und den Propheten.¹⁰⁷⁸ Die Bischöfe sind zum einen die Repräsentanten der Kirche und durch ungebrochene Sukzession in der Weihe die legitimen Nachfolger der Apostel, zum anderen stehen sie als heilige Patrone für die Menschen und vor allem die eigene Gemeinde ein. Die Tugenden und Laster sowie die erneut vertretenden sieben freien Künste verstärken den ekklesiologischen Kontext, den die Glasmalereien des Obergadens eröffnen. Hier, im Inneren des Kirchengebäudes wird im Obergaden die Ecclesia stärker in den Blick genommen, die weltgeschichtliche Perspektive der Westfassade mit ihrer zentral eschatologischen Botschaft tritt zurück. Die Kirche, als Gemeinschaft derjenigen, die an Christi Tod und Auferstehung glauben, als Gemeinschaft der Lebenden und der

¹⁰⁷⁷ Vgl. Joubert in SAPIN 2011, S. 398.

¹⁰⁷⁸ Siehe dazu auch Sylvie Balcon-Berry in SAPIN 2011, S. 478.

Toten, bestimmt die Ikonographie. Im Mittelalter dem Blick der meisten Gläubigen entzogen, bildet der Fensterzyklus des Chorumgangs ein eigenständiges Programm, welches beide Dimensionen in sich vereint. Die große Zahl an Legendenfenstern erlaubte es zudem, bisher nicht bildlich repräsentierte Inhalte, wie den Stammbaum Christi, das Pfingstereignis oder die zahlreichen Heiligenviten auszuführen.

Ebenfalls in dieses gedankliche Konzept integrierbar, wenn auch weniger stringent, sind die Skulpturen der Querhausfassaden von Saint-Étienne. Bei beiden Portalen steht jeweils ein Heiliger im Zentrum des Geschehens, im Süden ist es der Kirchenpatron Stephanus und im Norden der Stadtpatron Germanus. Da keinerlei Informationen zu den verlorengegangenen Gewändestaturen überliefert sind, stützen sich diese Aussagen aber nur auf die Themen der Tympana. Die daraus ablesbare Konzentration auf eine bestimmte Person und ihre Lebensgeschichte kann durchaus mit den Bilderzyklen der Glasmalereien und der Westfassade in Beziehung gesetzt werden. Dem Protomärtyrer und Patron der Kathedrale ist die südliche Fassade gewidmet, nach dem Chor die symbolisch bedeutendste Seite. Die kundigen Betrachter der Bischofskirche bekommen nach den Unterweisungen über das Weltgericht und die Kernpunkte christlicher Glaubenslehre durch die Bilder der Westportale, an dieser Stelle ein Exempel vorgeführt, wie der Weg zum Himmelreich gefunden werden kann: durch Hingabe im Glauben. Gleichzeitig verweist das Stephanusportal auf die besondere Gottesnähe der heiligen Märtyrer und damit auf die Wirkmächtigkeit ihrer Fürbitte und ihrer Reliquien. Dieser Aspekt wird in dem Fenster des Chorumgangs weiter vertieft, das der Auffindung der Stephanusreliquien gewidmet ist.¹⁰⁷⁹ An der nördlichen Front des Querhauses werden die lokalen Heiligen, in erster Linie die kanonisierten Bischöfe Germanus und Amator präsentiert, unter besonderem Verweis auf die zahlreichen Wunder, die sie dank ihrer Glaubenskraft gewirkt haben sollen. Das Bildprogramm stellt damit nicht nur die ehrwürdige christliche Historie der Diözese Auxerre unter Beweis, es unterstreicht zudem die Bedeutung der geweihten Würdenträger für das Heil der Menschen und ihre zentrale Position in der städtischen Gemeinschaft.¹⁰⁸⁰ Vor allem die bildlichen Beschreibungen der bischöflichen Aufgaben und Befugnisse in den Archivolten sprechen eine deutliche Sprache. Steht die Gemeinde treu zu ihrer Kirche und ihrem Hirten, wird den Christen reicher göttlicher Segen zuteil, wie es die vielen Wunderdarstellungen suggerieren. In diesem Zusammenhang kann das jüngste der Figurenportale von Saint-Étienne auch als Reaktion des Kathedralklerus auf die mächtig gewordene Benediktinerabtei Saint-Germain und ihr Portal gleicher Thematik verstanden werden.¹⁰⁸¹ Annaïg Chatain weist auf die deutlich andere inhaltliche Akzentsetzung des etwa zweihundert Jahre älteren Figurenschmucks an der Abteikirche hin.¹⁰⁸² Beide Intentionen, die Verherrli-

¹⁰⁷⁹ Die Glasmalerei ist etwa achtzig Jahre älter als die Portalskulpturen.

¹⁰⁸⁰ In diesem Sinn wird das Bildprogramm des Portals von Annaïg CHATAIN 2003, insb. S. 122 interpretiert. Siehe dazu auch den Aufsatz von Chatain in SAPIN 2011, S. 437ff.

¹⁰⁸¹ Der Konflikt zwischen der Benediktinerabtei und dem Bischof war wohl fast ein Dauerzustand, der mal mehr und mal weniger virulent wurde. Ein Streitpunkt war der Besitz der Reliquien des Hl. Amator, den beide Institutionen für sich in Anspruch nahmen. Einige Szenen der Portalarchivolten lassen sich als Botschaft deuten, dass die Reliquien im 9. Jahrhundert nach Saint-Étienne transferiert wurden und seitdem dort aufbewahrt werden. Siehe CHATAIN 2003, S. 88f.

¹⁰⁸² Das Figurenportal der Abteikirche ist weit weniger «politisch» motiviert als das der Kathedrale, sondern hebt in einer gemäßigten Bildsprache die Nächstenliebe des Hl. Germanus und seinen gottgefälligen Lebenswandel hervor. „*Au ton intimiste et retenu de l'abbaye Saint-Germain, qui glorifiait en son saint*

chung der Heiligen und die Hervorhebung des Bischofsamtes, durchdringen einander und es ist aus heutiger Perspektive kaum möglich zu sagen, welche den Ausschlag für die Gestaltung des Portals gab. Ganz im Sinne einer mehrfachen Kodierung, wie sie der christlichen Kunst des Mittelalters zutiefst eigen ist, sind sicher beide Interpretationen gewollt. So könnte der Bischof Jean Baillet (1477–1513) für die Themenwahl des Nordquerhausportals eine ähnliche Rolle gespielt haben, wie hundert Jahre zuvor sein Amtsvorgänger Michel de Creney bei der Ausführung der oberen Partien des Gerichtsportals.¹⁰⁸³ Ob bereits vor seinem Episkopat die Absicht bestand, den Hl. Germanus zum Hauptakteur des Portals zu machen, muss offenbleiben.¹⁰⁸⁴ In diesem Fall wäre ein schon länger geplantes Thema vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels zum Beginn des 16. Jahrhunderts aktualisiert worden, um der bischöflichen Dignität und seiner Prärogative über alle anderen Großen der Diözese sichtbaren Ausdruck zu verleihen.¹⁰⁸⁵

Es gibt sicherlich einige Argumente, die gegen eine übergreifende Lesart der Bildwerke vorgebracht werden können. Mit dem Aufzeigen inhaltlicher Konjunktionen soll zudem nicht die Tatsache in Abrede gestellt werden, dass jedes der beschriebenen Bilderensembles auch ein eigenständiges, mehr oder weniger geschlossenes Programm besitzt. Zieht man aber eine darüber hinausreichende, von den Auftraggebern gewollte Verbindung dieser Einzelzyklen in Betracht, ergibt sich eine zusätzliche Sinnebene, die die Aussagekraft der Malereien und Skulpturen noch vergrößert. Die Ausführungen haben gezeigt wie diese Verbindung aussehen könnte und ich bin überzeugt, nur auf diese Weise dem theologischen Anspruch solch aufwendiger Bildprogramme gerecht werden zu können. Wenn eine Gruppe von Personen, wie das Domkapitel und der Bischof einer Diözese, derartig langwierige und kostspielige Arbeiten in Auftrag gegeben hat, dann wird das nicht ohne eine klare Definition der darzustellenden Inhalte geschehen sein. Ohne eine genaue ikonographische Vorgabe hätten die Glasmaler, Bildhauer, Freskenmaler, Bildschnitzer und die anderen Gewerke nicht tätig werden können. Dies gilt für Auxerre, aber sicher auch für die meisten der großen Bischofskirchen des 12. und 13. Jahrhunderts.

In der hier vertretenen These müssen sicher in der Zukunft einige Dinge im Lichte neuer Erkenntnisse revidiert werden. Manche Details sollten vielleicht stärker in den Blick genommen werden, andere sind möglicherweise zu stark gewichtet. Eines scheint mir aber für alle diesbezüglichen Überlegungen grundlegend zu sein: Die Schöpfer der ikonographischen Programme, unabhängig davon wie umfangreich diese im konkreten Fall waren, wurden in ihrem Denken von einer tiefen Religiosität geleitet, die die

patron, le juste, l'homme charitable, le bienfaiteur des petits, succèdent à la cathédrale le tumulte des armées, les ors de la pompe épiscopale et l'hommage populaire.“ Annaïg Chatain in SAPIN 2011, S. 441.

¹⁰⁸³ Zur Rolle des Bischofs Jean Baillet bei der Vollendung des Querhauses siehe Chatain in SAPIN 2011, S. 444ff und CHATAIN 2003, S. 122.

¹⁰⁸⁴ Der Vergleich mit anderen Kathedralen könnte in diese Richtung weisen. In mehreren Fällen hat man eines der großen Portale einem kanonisierten Bischof oder lokalen Heiligen gewidmet. In Notre-Dame in Amiens steht am Nordportal eine Skulptur des Hl. Firminus, am nördlichen Querhausarm in Reims ist eines der Portale den Taten der Heiligen Remigius und Nicasius gewidmet.

¹⁰⁸⁵ Die Einflüsse, welchen politische Machtverschiebungen auf die Gestaltung einer Bischofskirche haben konnten und die sich daraus ergebenden Mehrdeutigkeiten des Bildprogramms zeigt der Diskurs um die Interpretation des Straßburger Münsters recht eindrucksvoll. Siehe dazu u.a. KLEIN 2007, S. 353f und SAUVÉ 2013.

christlichen Glaubensgrundsätze in einer heute kaum noch vorstellbaren Absolutheit verinnerlicht hatte. Bei der Wahl des Bildschmucks für die jeweils der Vollendung entgegengehenden Bauteile, werden in der Regel die bereits existierenden Bildwerke mit in die Planung eingeflossen sein. Sicher nicht nur zufällig ist es den «Architekten» der Bildsprache von Saint-Étienne gelungen, trotz etlicher Bauunterbrechungen, Generationen- und Meisterwechsel immer wieder Bezüge zu schon bestehenden Ensembles herzustellen. Wie bei der Architektur, so war es auch hier scheinbar ein Anliegen, ein harmonisches Gesamtwerk zu schaffen. Immerhin hat man in Auxerre über einen Zeitraum von mehr als dreihundert Jahren gearbeitet, um ein monumentales Bildprogramm an allen Fassaden zu verwirklichen. Damit stellt Saint-Étienne eine der letzten großen Kathedralen dar, die ein solch ambitioniertes Skulpturenprogramm erhalten hat.¹⁰⁸⁶ Ob nun im Einzelnen die theologischen Aussageabsichten des Bildprogramms so zutreffen, wie sie in dieser These interpretiert wurden, muss vorerst offenbleiben. Die Vielfalt und Komplexität der christlichen Auslegungen einzelner Texte in Bildern, einer der wesentlichen Reichtümer mittelalterlicher Sakralkunst, wird hier sichtbar. Unstrittig scheint mir hingegen, dass die Kathedrale mit all ihren Bildwerken weit mehr inhaltliche Bedeutungen transportieren sollte, als es die Formulierung von Kimpel und Suckale andeutet:

„Der Kirchenraum sollte als Stadt Gottes anschaulich werden, die steinernen Mauern auf die Edelsteinwände des Himmlischen Jerusalem verweisen; zugleich sollten die gläubigen Besucher erbaulich und festlich gestimmt werden. Das Erhabene des heiligen Ortes sollte über die Sinne in die Menschen eindringen.“¹⁰⁸⁷

Das Ansprechen der emotionalen und sinnlichen Ebene bei den Gläubigen war sicherlich ein Teil der Wirkung, die von den Bauherren und Kunsthandwerkern beabsichtigt worden war. Die große Zahl an Werken und die Sorgfalt, mit welcher die sprechenden Bilder erstellt wurden, lässt die Intention erkennen, die Gläubigen weit über dieses Stadium der religiösen Ergriffenheit hinauszuführen. Der sich darin andeutende Weg, die Menschen über die sinnliche Erfahrung für die geistige Auseinandersetzung zu gewinnen, erscheint plausibel und könnte durchaus erfolgreich gewesen sein, zumal in einer Zeit, die ärmer an vorgefertigten Bildern war, als die heutige. Doch selbst in der heutigen Zeit beweisen noch die zahllosen Besucher der großen Kathedralen, welch großes Potential der Sprache der Bilder innewohnt. Leider verbleiben viele der zeitgenössischen Betrachter, angesichts der so fremd gewordenen Sprache der mittelalterlichen Bildwelten, in dem beschriebenen Stadium der inneren Ergriffenheit, wenn sie die großen Sakralbauten mit ihren Glasmalereien und Skulpturen auf sich wirken lassen. Das Wissen um die inhaltlichen Aussagen und tieferliegenden Bedeutungsebenen der Bilderzählungen ist meist verschüttet.

¹⁰⁸⁶ Am Ende des 15. Jahrhunderts, als man in Auxerre noch am Germanusportal gearbeitet hat, waren die enormen Fassadenwerke von Chartres, Amiens, Reims und auch Straßburg bereits fertiggestellt.

¹⁰⁸⁷ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 470.