

SPRECHENDE BILDER

Marius Lausch



Architektur, Glasmalerei und Ikonographie
der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Sprechende Bilder

SPRECHENDE BILDER

Architektur, Glasmalerei und Ikonographie
der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre

Marius Lausch

Über den Autor

Marius Lausch studierte Kunst und Chemie in Dortmund. Bei der vertieften Beschäftigung mit der Kunstgeschichte liegen seine Forschungsschwerpunkte im Bereich der Architektur und Ikonographie mittelalterlicher Baukunst sowie der allgemeinen Baugeschichte.

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am 18. Dezember 2015 verteidigt.

Rektorin: Petra von Olschowski

Erstgutachter: Prof. Dr. Nils Büttner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Klaus Jan Philipp

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2017.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (open access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-198-6
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.198.270>

Text © 2017, Marius Lausch

Umschlagillustrationen: © Marius Lausch

Vorderseite: Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre, Tympanon und Archivolten des Hauptportals (Gerichtsportal).

Rückseite, oben links: Fenster des Chorumgangs, „Die Vita des Hl. Alexander“, Detail;

oben rechts: Archivoltenstein des Hauptportals der Kathedrale von Auxerre: Apostelvitene;

unten links: Chorobergaden der Kathedrale von Auxerre, Südseite; unten rechts: Achsfenster der Chorkapelle mit dem „Leben Mariens“, Ausschnitt.

ISBN 978-3-946653-44-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-946653-43-1 (PDF)

Erster Teil

Sprechende Bilder

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil: Sprechende Bilder

Einleitung	11
1. Die Stadt Auxerre – am Rande des Kronlandes	19
1.1 Geographische Lage und geschichtliche Entwicklung von Auxerre	19
1.2 Der Burgunder Raum	22
1.3 Wirtschaftliche Situation und politische Bedeutung der Stadt	24
1.4 Geistige und kirchenpolitische Bedeutung – Position des Bistums Auxerre in der Erzdiözese Sens	28
2. Die Voraussetzungen für den Neubau der Kathedrale	31
2.1 Die Lage der Kathedrale und ihr Bezug zu den anderen Kirchen der Stadt	31
2.2 Die Vorgängerbauten der gotischen Kathedrale	34
2.3 Guillaume de Seignelay, Bischof von Auxerre (1207–1220)	36
2.4 Gründe und Initiativen für den Neubau	37
3. Die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre	43
3.1 Beschreibung der Architektur der Kathedrale	46
3.1.1 Die Fassaden	47
3.1.2 Der Außenbau	53
3.1.3 Das Langhaus	57
3.1.4 Vierung und Querhaus	62
3.1.5 Chor und Sanktuarium	67
3.1.6 Die Krypta	77
4. Die Baugeschichte	81
4.1 Erste Bauphase: Vom Beginn der Arbeiten bis zur Vollendung des Chores	83
4.2 Zweite Bauphase: Beginn der Westfassade und des Langhauses	85
4.3 Dritte Bauphase: Bau des südlichen Querhauses und des Langhauses	87
4.4 Vierte Bauphase: Vollendung der Schiffe und des Nordturms	89
4.5 Nachmittelalterliche Umbauten	90
4.6 Die jüngsten Restaurierungsmaßnahmen an der Kathedrale	91
5. Die Ikonographie der Kathedrale von Auxerre	95
5.1. Der Skulpturenschmuck	96
5.1.1 Die Westportale	97
5.1.2 Das Portal des Südquerhauses – Portal saint Étienne	102
5.1.3 Das Portal des Nordquerhauses – Portal saint Germain	106
5.1.4 Weiterer Skulpturenschmuck der Kathedrale	111
5.2 Die Farbfassungen und Wandmalereien der Kathedrale	121
5.3 Die Glasmalereien der Kathedrale	129

6. Die Glasfenster des Chorumgangs von Saint-Étienne	143
6.1 Geschichtliche Entwicklung – Das wechselvolle Schicksal der Glasmalereien	144
6.2 Das heutige Bildprogramm der Fenster	150
6.3 Beschaffenheit und Stil der Glasfenster des Chorumgangs	156
6.3.1 Archäologische Analysen	157
6.3.2 Stilistische Einordnung der Chorumgangsfenster	168
6.4 Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Bildprogramms	179
6.4.1 Die Position der einzelnen Fenster im Chorumgang	180
6.4.2 Inhaltliche Ordnung und Aufbau der einzelnen Fenster	206
6.5 Zusammenfassung zu den Glasmalereien des Chorumgangs	316
7. Konklusion zur Ikonographie der Kathedrale	321
8. Architekturhistorische Einordnung der Kathedrale	331
8.1 Vorbilder für den Chor von Saint-Étienne in Auxerre	333
8.1.1 Anmerkungen zur bautechnischen Nomenklatur	334
8.1.2 Vorbilder in der Erzdiözese Sens	335
8.1.3 Weitere Vorbilder in der «Domaine royal»	340
8.1.4 Die Kathedrale Saint-Étienne in Bourges	346
8.1.5 Zusammenfassung zu den Vorbildern des Chores	348
8.2 Die Vorbildwirkung des Chores der Kathedrale von Auxerre	350
8.2.1 Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Notre-Dame in Dijon	350
8.2.2 Die Kathedrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte in Nevers	351
8.2.3 Die Benediktinerabteikirche Saint-Germain in Auxerre	353
8.2.4 Stiftskirchen, Pfarrkirchen und Ordenskirchen im Burgund	354
8.3 Vorbilder für das Langhaus von Saint-Étienne in Auxerre	358
8.3.1 Allgemeine Einordnung des Langhauses	360
8.3.2 Die Rayonnantarchitektur zwischen 1220 und 1270	361
8.3.3 Die Kathedrale Notre-Dame-et-Saint-Étienne in Meaux	363
8.4 Die Vorbildwirkung des Langhauses der Kathedrale von Auxerre	365
8.5 Vorbilder für das Querhaus und die Fassaden von Saint-Étienne in Auxerre	366
8.6 Zusammenfassung zur architekturhistorischen Einordnung	369
Resümee	371
Literaturverzeichnis	375

Zweiter Teil: Abbildungen und Grafiken

1. Grafiken und Pläne	405
2. Bauwerke und Kirchen der Stadt Auxerre	415
3. Die Architektur der Kathedrale von Auxerre	423
4. Die Skulpturen der Kathedrale	459
5. Die Wandmalereien der Kathedrale	471
6. Die Glasmalereien der Kathedrale	477
6.1 Die Fenster des Chorumgangs von Saint-Etienne	487
7. Abbildungen anderer Bauwerke	577
8. Abbildungsnachweise	591
9. Tabellen	593

Einleitung

„Zu dieser Zeit brannte die Frömmigkeit des Volkes darauf, neue Kirchen zu errichten. Als nun der Bischof von Auxerre sah, daß seine Kathedrale von alter und wenig geordneter Architektur an Schmutz und Altersschwäche litt, während rundherum andere Kathedralen ihr Haupt in wunderbarer Schönheit erhoben, beschloß er, seine Kirche mit einem neuen Bau und der höchsten Kunst der in der Baukunst Kundigen zu schmücken, damit sie den anderen Kirchenbauten nicht an Aussehen und Bemühung ungleich sei.“¹

Diesen Worten folgten Taten und Guillaume de Seignelay, Bischof von Auxerre, legte zu Beginn des 13. Jahrhunderts den Grundstein für den Neubau seiner Kathedrale in den damals aktuellsten Formen der Baukunst. In den vielen Jahrzehnten bis zu ihrer Vollendung und auch in den Jahrhunderten danach, haben die Architektur und die Ausstattung der Bischofskirche zahlreiche Veränderungen erfahren. Aber noch heute kann sich jeder, der die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre besucht und sich Zeit nimmt sie zu studieren, ein Urteil darüber bilden, ob sie dem Anspruch gerecht wird, der in den Worten der Chronik der Bischöfe von Auxerre aufscheint. Ein solches, auf persönlichen und oft auch emotionalen Zugängen basierendes Urteil, wird vielleicht zunächst der Bewunderung Ausdruck verleihen, die der Anblick eines derart großen, komplexen und zugleich alten Bauwerks hervorruft. Begriffe wie Schönheit, Eleganz, Erhabenheit oder Monumentalität werden vielfach benutzt, um die Wirkung eines solchen Baus auf den Betrachter zu beschreiben. Doch unabhängig von dem jeweils subjektiven Eindruck, den jeder Besucher für sich gewinnt, kann die Kathedrale von Auxerre aus kunstwissenschaftlicher Perspektive als ein bedeutendes Zeugnis europäischer Kultur bezeichnet werden. Nicht allein das Bauwerk selbst, sondern auch seine Entstehungsgeschichte und sein historisches Umfeld machen diese Bedeutung aus. Denn die im Norden Burgunds gelegene Stadt Auxerre ist seit dem 3. Jahrhundert mit dem Christentum verbunden und war Sitz eines der ältesten Bistümer Mitteleuropas. Verschiedene Kathedralen wurden in dieser Stadt nacheinander errichtet, bis man sich im frühen 13. Jahrhundert dazu entschloss, eine neue Bischofskirche in gotischen Formen zu bauen. Diese Kirche steht bis heute und ist meines Erachtens für die kunsthistorische Forschung besonders interessant. Begonnen im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, als tatsächlich in nahezu jeder Stadt dutzende neuer Sakralbauten von zum Teil beachtlicher Größe entstanden – unter ihnen auch viele der noch heute existierenden gotischen Kathedralen Frankreichs – dauerte es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, bis der Bau fertiggestellt war. Offenbar gab es starke gesellschaftliche Kräfte in der Stadt, die trotz aller Hindernisse, welche die Arbeiten verzögerten oder zeitweilig zum Stillstand brachten, den Bau immer wieder neu aufnahmen und vorantrie-

¹ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 28 nach DURU 1850–63, Bd. I, S. 474: *„Eodem tempore, circa novas ecclesiarum structuras passim fervebat devotio populorum. Videns itaque episcopus ecclesiam suam Autissiodorensem structure antique minusque compositae squalore ac senio laborare, aliis circumquaque capita sua extollentibus mira specie venustatis, eam disposuit nova structura et studioso peritorum in arte cementaria artificio decorare, ne ceteris specie studiove penitus impar esset; eamque fecit a posteriori parte funditus demoliri, ut, deposito antiquitatis veterano, in elegantiores juvenesceret speciem novitatis.“*

ben. Die Kathedrale, so scheint es, wurde als ein gemeinsames Ziel, eine gemeinsame Anstrengung begriffen, die es wert war, fortgesetzt und vollendet zu werden. In diesem beachtlichen Zeitraum von mehr als dreihundert Jahren, arbeiteten etliche Generationen von Baumeistern, Bildhauern, Malern, Glasmalern und anderen Werkleuten an der Kirche. Sie alle haben, vor dem Hintergrund des jeweils bestimmenden Zeitgeschmacks, mit ihren Werken der Kathedrale die eigenen ästhetischen Vorstellungen eingepägt und damit das Aussehen von Saint-Étienne gestaltet. Nicht alles, was an und für diese Kathedrale geschaffen wurde, vor allem nicht von den Werken des Mittelalters, ist bis in die heutige Zeit überliefert. Oft haben spätere Generationen, aufgrund von veränderten stilistischen Empfindungen oder einem Wandel der religiösen Vorstellungen und der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die Arbeit ihrer Vorgänger zerstört. Dies geschah zum Teil in blindem Vandalismus, zum Teil im Namen des Fortschritts oder einer neuen, schöneren und angemesseneren Kunst. Ein solcher Prozess steht bereits, das lässt sich zwischen den Zeilen des Zitates lesen, am Beginn der Geschichte der heutigen Kathedrale, für die der romanische Vorgängerbau weichen musste. Im Zuge derartiger Transformationen sind manche Teile der Kirche, zum Beispiel die Innenausstattung, die Portalskulpturen oder auch die Glasmalereien nur bruchstückhaft überliefert und ihr ursprüngliches Aussehen, vor allem aber ihre Bedeutung müssen Stück für Stück rekonstruiert werden, will man dem hochmittelalterlichen Gesamtkunstwerk der Kathedrale von Auxerre und ihren religiösen und gesellschaftlichen Funktionen auf die Spur kommen.

Im diesem Sinne möchte die vorliegende Arbeit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre leisten, zum einen, was ihren Wert als kulturelles Erbe von internationalem Rang betrifft, zum anderen, was die Kathedrale als Träger und Vermittler mittelalterlicher Religiosität und Glaubenslehre angeht. Bisher sind in einer recht überschaubaren Zahl von wissenschaftlichen Publikationen zumeist nur einzelne Aspekte des Bauwerks oder seiner Bedeutungsebenen untersucht worden. So liegen beispielsweise ausführliche Analysen der einzelnen Portalanlagen von Saint-Étienne vor, ebenso verschiedene Schriften zur Baugeschichte der Kathedrale. In näherer Zukunft werden im Kontext der vor einigen Jahren abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten am Langhaus von Saint-Étienne möglicherweise weitere spezialisierte Veröffentlichungen hinzukommen. Bisher ist jedoch noch nicht der Versuch unternommen worden, die Ergebnisse der einzelnen Disziplinen zu bündeln und für die Betrachtung der Kathedrale als Ganzes fruchtbar zu machen. Die einzige, nicht sehr umfangreiche Monographie zu diesem Bauwerk hat Charles Porée 1926 vorgelegt. Diesen offensichtlichen Mangel soll die hier vorliegende Arbeit ein Stück weit beheben und einen umfassenderen Blick auf die Kathedrale von Auxerre ermöglichen. Selbstverständlich müssen aber auch bei einer solchen Zusammenführung Schwerpunkte gesetzt werden, da die Fülle an Untersuchungsgegenständen und Forschungsansätzen nicht in einem einzigen Werk unterzubringen ist. Deshalb wird hier das Augenmerk in der Hauptsache auf drei Bereiche gelegt, die in der bisherigen Forschung wenig beachtet wurden und zu denen neue Erkenntnisse zu erwarten sind. Gleichzeitig wird aber, soweit dies möglich ist, auf andere Forschungsfelder, die bereits bearbeitet wurden oder bei denen noch eine Untersuchung wünschenswert wäre, verwiesen, um dem Leser die Komplexität dieses Sakralbaus vor Augen zu führen und – dem genannten Anliegen

entsprechend – einen möglichst weiten Überblick über die unterschiedlichen Aspekte der Kathedrale zu ermöglichen.

Die drei Schwerpunkte, die bei der Betrachtung von Saint-Étienne in Auxerre gesetzt wurden und den Kern dieser Forschungsarbeit ausmachen, greifen bisher weniger beachtete Fragen zur Gestalt und Bedeutung der Kathedrale auf. Als erster Schwerpunkt wird die Ikonographie von Saint-Étienne das Ziel eingehender Untersuchungen sein. Hierbei werden auf der Grundlage bereits durchgeführter Forschungen die unterschiedlichen Bildwerke der Kathedrale betrachtet und miteinander in Beziehung gesetzt. Zu diesen Bildwerken gehören vor allem die Portalskulpturen der drei großen Fassaden, die Farbfassungen und Wandmalereien sowie die Glasmalereien der Bischofskirche. Die einzelnen Bereiche werden systematisch nacheinander untersucht, um schließlich in einer Zusammenschau prüfen zu können, ob es inhaltliche Bezüge zwischen den verschiedenen Werken gibt und welcher Art diese Bezüge sind. Auf den Punkt gebracht soll hier die Frage diskutiert werden, ob es eine Art ikonographisches Gesamtprogramm gab, das beim Bau der Kathedrale, auch über den langen Zeitraum ihrer Entstehung hinweg, verfolgt wurde. Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, dass zumindest Teile des Bildschmucks inhaltlich verbundene Gruppen bilden, welche die Aussagen der einzelnen Werke mit zusätzlichen Deutungsebenen überspannen. Die Beispiele und Thesen, die Wolfgang Kemp in seinem Buch *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, Ihre Strukturen* zu großräumig konzipierten Bildprogrammen vorgelegt hat, unterstützen einen derartigen Forschungsansatz. Für die Skulpturen und Reliefs der Portale sind derartige Annahmen zudem völlig unstrittig und werden allgemein anerkannt. Der Ansatz dieser Arbeit geht davon aus, dass es über diese bekannten Figurengruppen hinaus eine Reihe von Bildfolgen in und an der Kathedrale gegeben hat, die als Ensembles den Gläubigen etwas mitteilen sollten und die von den Menschen der Stadt und der Umgebung, auch in diesem Sinn wahrgenommen wurden. Solche «sprechenden» Bildergruppen könnten sich außer an den Portalen auch bei den Glasfenstern der Kathedrale finden lassen. Da die Fenster zu unterschiedlichen Zeiten und für genau festgelegte Plätze in der Kirche geschaffen wurden, lassen die Entstehungsdaten sowie die Versatzorte vermuten, dass es wenigstens vier unterscheidbare Zyklen oder Gruppen innerhalb der Glasmalereien gegeben hat. Die ersten beiden Gruppen aus dem 13. Jahrhundert lassen sich im Chor der Kathedrale finden, einerseits in den Öffnungen des Obergadens und andererseits in den Fenstern des Chorumgangs. Die dritte umfasst das Langhaus und die Glasmalereien des Querhauses und die vierte Gruppe die großen Maßwerkfenster der drei Fassaden, welche aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammen. Dass diese Einteilung zu ungenau ist und nur eine erste Annäherung sein kann, zeigt bereits die ikonographische und stilistische Heterogenität der Langhausfenster, deren Entstehungszeitraum sich vom 14. bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erstreckt. Umso mehr ist die Frage berechtigt, wie die einzelnen Glasfenster und die zusammengehörigen Gruppen zueinander standen. Insbesondere den Glasmalereien des 13. Jahrhunderts, vor allem den bisher noch nicht grundlegend in ihrer Ikonographie erforschten Fenstern des Chorumgangs, wird bei der Behandlung dieser Frage große Aufmerksamkeit geschenkt.

Für die Bleirutenfenster des unteren Chorbereichs liegt bisher lediglich eine größere Untersuchung vor, die sich auf die stilistische Einordnung der Glasmalereien

konzentriert.² Die Ikonographie ist noch nicht ausführlich behandelt worden. Zwar sind die Inhalte der einzelnen Bildmedaillons in der Mehrheit bekannt, doch wurde die Frage der ursprünglichen Abfolge der Fenster, die für das Verständnis des Bildprogramms von Bedeutung ist, bislang nicht bearbeitet. Einen neuen Forschungsansatz stellt auch der hier unternommene Versuch dar, die durch verschiedene historische Ereignisse stark dezimierten, in völlige Unordnung geratenen Legendenfenster des Chorumgangs auf ihre ursprüngliche Gestalt hin zu untersuchen und eine Hypothese für das mittelalterliche Erscheinungsbild der Verglasung zu erstellen. Damit ein solcher Entwurf auf einer soliden Grundlage aufgebaut werden kann, ist eine umfassende Analyse jedes einzelnen Fensters notwendig, wobei verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, von der Kunstgeschichte über die Theologie bis zur Archäologie einbezogen werden müssen, um ein möglichst genaues Bild zu erhalten. Inwieweit die genannten Bereiche im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt werden konnten, wird in den jeweiligen Abschnitten dargelegt, gegebenenfalls erfolgen Verweise auf noch ausstehende, wünschenswerte Untersuchungen offengebliebener Fragen. Auf diese Weise soll ein neuer Beitrag zur kunsthistorischen Erforschung der Bischofskirche von Auxerre geleistet werden. Die Analyse der Chorumgangsfenster wird einen wesentlichen Teil der Arbeit ausmachen und dementsprechend viel Raum einnehmen. Sie bildet daher den zweiten Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit, der natürlich in enger Anbindung an die weitere ikonographische Analyse des Bauwerks steht. Die intensive Beschäftigung mit den Glasmalereien der unteren Chorebene trägt der Tatsache Rechnung, dass dieser Komplex bisher nur wenig Aufmerksamkeit in der Fachwelt erfahren hat.

Als somit dritter Schwerpunkt soll die Architektur der Kathedrale, welche ein mittelalterliches Monument von hohem Rang darstellt, genau analysiert und innerhalb der Baukunst ihrer Zeit verortet werden. Fragen nach möglichen Vorbildern oder Nachfolgebauten werden hier beleuchtet und diskutiert. Auch diese Aspekte sind bisher nicht für alle Teile des Bauwerks untersucht worden. Da sich der gotische Neubau der traditionsreichen Bischofskirche mit einigen Unterbrechungen und Planänderungen vom 13. bis in das 16. Jahrhundert hinzog, ist Saint-Étienne in seinen verschiedenen Bauteilen stilistisch recht heterogen. Oft wurden deshalb in der bisherigen Forschung nur einzelne Bereiche gezielt untersucht, die man stilistisch für besonders gelungen erachtete, beispielsweise der Chor der Kathedrale. Andere Abschnitte, wie das Langhaus, blendete die Forschungsliteratur zumeist aus. Grund dafür ist nicht zuletzt die Begeisterung, die die Kunsthistoriker und Architekten des 19. Jahrhunderts, wie Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc oder Émile Boeswillwald, den großen Kathedralen von Chartres, Laon, Paris, Reims und Amiens entgegenbrachten, die als Höhepunkte und zugleich als Ziel der gotischen Architektur angesehen wurden. Alles, was nicht diesem «klassischen» Ideal entsprach, wurde prinzipiell von geringerem Wert erachtet und es gab Versuche, die Entwicklung der mittelalterlichen Architektur als eine kontinuierliche Steigerung hin zu diesen Kathedralen zu beschreiben. Bauwerke, welche sich nicht leicht in diese Abfolge einordnen ließen, wurden in ihrer Bedeutung herabgestuft oder als «regionale Architektur» aus dem Forschungsfeld herausgenommen. Durch die mitunter bis in die heutige Zeit wirksamen Mechanismen dieser Denkweise gerieten viele Sakralbauten in Vergessenheit,

² Siehe Virginia C. RAGUIN 1974 B.

die nicht nur durch ihre künstlerische und technische Ausführung beeindrucken, sondern bei näherer Betrachtung auch eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Stilentwicklung gespielt haben. Eines dieser Bauwerke, das von der Forschung lange Zeit wenig beachtet wurde, ist die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre. Auch opulent gestaltete Überblickswerke, wie das Buch *Die großen Kathedralen* von Wim Swaan, erwähnen Auxerre mit keinem Wort und selbst der sehr aktuelle und mit exzellenten Bildern ausgestattete Band *Große Kathedralen des Mittelalters* von Bernhard Schütz beschreibt Saint-Étienne nur mit einem einzigen Satz sowie einer Abbildung und widmet sich sonst den hier als «klassisch» bezeichneten, weithin bekannten Kathedralen.³ Etwas mehr Aufmerksamkeit, wenn auch nur im Rahmen eines entwicklungsgeschichtlichen Epochenüberblicks, widmet der Band *Die Kunst der Gotik*, herausgegeben von Rolf Toman, der Kathedrale von Auxerre. In der vorliegenden Arbeit sollen derartige Beschreibungssysteme aufgebrochen und die Verbindungen und Wechselbeziehungen zwischen der Architektur von Saint-Étienne und anderen Bauwerken analysiert werden. Zudem ist es ein Anliegen dieser Untersuchung, die gestalterischen Leistungen, welche die Bauleute aufeinanderfolgender Generationen an der Kathedrale von Auxerre vollbracht haben, wissenschaftlich herauszuarbeiten und entsprechend zu würdigen.

Die drei beschriebenen Forschungsschwerpunkte sind eingebettet in die bereits angekündigte, umfassendere Betrachtung der Kathedrale von Auxerre, die das Werk als Ganzes über die Analyse der einzelnen Teile nicht aus dem Blick verlieren möchte. So sind den zentralen Bereichen der Arbeit kürzere Kapitel vorangestellt, die sich mit dem geographischen, dem politischen sowie dem kirchenpolitischen Umfeld befassen, in welchem die Kathedrale von Auxerre entstanden ist. Auch die eher spärlichen Informationen zu den Vorgängerbauten der Bischofskirche und die Voraussetzungen für den gotischen Neubau innerhalb der Stadt und der Diözese sollen angesprochen werden. Zudem beinhaltet die Arbeit eine ausführliche Beschreibung des gesamten Bauwerks, die als Grundlage für die weiteren Auseinandersetzungen mit der Kathedrale und die kunsthistorische Verortung derselben dient. Daran anknüpfend werden kurz die wichtigsten Daten zur Baugeschichte der Kathedrale zusammengefasst. Die Ausführungen stützen sich dabei im Wesentlichen auf die Erkenntnisse der vielfältigen, interdisziplinären Forschungsprojekte, die im Zusammenhang mit den jüngsten Restaurierungsmaßnahmen an der Kathedrale durchgeführt wurden. Detailfragen zur Baugeschichte haben Götz Echtenacher, Heike Hansen und Sylvain Aumard geklärt, die Dachstühle der Kirche wurden von Christine Locatelli, Didier Pousset, Catherine Lavier und Stefan King genau datiert und beschrieben. Die verwendeten Steine, Ziegel und Metalle sind von Stéphane Büttner, Sylvain Aumard, Philippe Dillmann und anderen geologisch, archäologisch und zum Teil auch chemisch analysiert worden. All diese Beiträge und weitere, spezialisierte Forschungsergebnisse wurden im Jahre 2007 auf einem Kolloquium in Auxerre präsentiert und drei Jahre später in dem Tagungsband *Saint-Étienne d’Auxerre, la seconde vie d’une cathédrale. Sept ans de recherches pluridisciplinaires et internationales (2001–2007)* von Christian Sapin, Leiter des «Centre d’études médiévales d’Auxerre» (CEM Auxerre), veröffentlicht. Grundlegende Informationen zur Baugeschichte liefert

³ Siehe SWAAN 1969 und SCHÜTZ 2002.

auch die etwas ältere Dissertation *The architectural history of Auxerre cathedral* von Harry Titus, aus dem Jahr 1985.

Die der Arbeit zugrundeliegende Literatur ist sehr ungleich über die drei definierten Untersuchungsschwerpunkte verteilt. Während zu dem Chor der Kathedrale und zu seiner architekturhistorischen Verortung maßgebliche Schriften, wie das Werk *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270* von Dieter Kimpel und Robert Suckale existieren, gibt es nur wenige Quellen, die über das Langhaus oder das Querhauses von Saint-Étienne Auskunft erteilen. Ausgehend von anderen Bauwerken, oder von übergreifenden Forschungsfragen, finden sich in einigen Texten Verbindungen zu Auxerre, die hier weiter verfolgt werden, so zum Beispiel in Werken von Peter Kurmann, in der Dissertation von Walter Appel und in dem Buch *Burgundian Gothic Architecture* von Robert Branner. Die Geschichte der Restaurierungskampagnen, die am Chor der Kathedrale durchgeführt wurden, hat Ulrich Knop untersucht und als Dissertation vorgelegt. Eine vergleichbare Arbeit für die übrigen Raumteile des Baus fehlt bisher. Eine speziell auf die Kathedrale von Auxerre ausgerichtete Arbeit, die alle Teile architekturgeschichtlich in den Blick nimmt, existiert ebenfalls noch nicht. Die Literaturlage für die Ikonographie von Saint-Étienne ist ebenso ungleich auf die unterschiedlichen bildnerischen Medien verteilt. So liegen zu den Portalskulpturen eigenständige und umfangreiche Untersuchungen vor, beispielsweise die Dissertation von Ursula Quednau: *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, die zwar einige Jahrzehnte alt ist, aber immer noch in zentralen Punkten Gültigkeit beanspruchen kann. Hinzukommen Aufsätze von Fabienne Joubert, Marcello Angheben und anderen in dem bereits genannten Tagungsband zur Kathedrale Saint-Étienne. Auch zu den Wandmalereien der Krypta existieren Einzelanalysen, vor allem in *Peindre à Auxerre au Moyen Age: IXe–XIVe siècles. 10 ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, herausgegeben von Christian Sapin, die auf archäologischer Ebene eine genaue Bestandsaufnahme bieten und derzeit immer weiter präzisiert werden. Allerdings gibt es bislang keine publizierte Studie zu den Farbfassungen im Innenraum der Kathedrale. Im Zuge der gerade abgeschlossenen Restaurierung der Westfassade und ihrer Skulpturen wurden diese ebenfalls auf entsprechende Fassungen hin untersucht, wobei man in verschiedenen Bereichen der Portale und des Skulpturenschmucks fündig geworden ist. Agata Dmochowska-Brasseur, leitende Restauratorin dieser Arbeiten, hat die neuen Erkenntnisse in dem Tagungsband zusammengefasst. Schlechter stellt sich die Situation in Bezug auf die Glasmalereien dar. Wolfgang Kemp beklagt in seinem Buch *Sermo Corporeus*, welches die Erzählstrukturen der mittelalterlichen Glasfenster untersucht, zu Recht, dass die Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts in der kunstwissenschaftlichen Forschung bisher zu wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die bis heute durchgeführten Untersuchungen zu den Bleirutenfenstern von Auxerre bei allen Teilen der Verglasung unzureichend sind, vor allem die Gläser des Chores aus dem 13. Jahrhundert werden fast nur in älteren Schriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts besprochen, wobei diese Texte zumeist nicht über die Beschreibung des damals aktuellen Zustandes der Fenster hinausreichen. Dennoch stellen diese Werke, zu nennen sind hier vor allem die Schriften der Kanoniker Abbé Bonneau und Abbé Fourrey, wichtige historische Dokumente für die Erforschung der Chorfenster dar. Die bisher einzige größere Untersuchung zu diesem Thema wurde von Virginia Chieffo Raguin in den 70er

Jahren des letzten Jahrhunderts durchgeführt. Ihre Ergebnisse finden sich in der schlecht zugänglichen, unveröffentlichten Dissertation *Thirteenth-Century choir glass of Auxerre cathedral* und in dem Überblickswerk *Stained Glass in Thirteenth-Century Burgundy* wieder. Der Schwerpunkt ihrer Arbeiten liegt aber nicht auf der Ikonographie oder der ursprünglichen Anordnung der Fenster, sondern auf einer stilistischen Verortung der Gläser innerhalb der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Glasmalerei. Darüber hinaus fasst der Band *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes* der *Recensement des Corpus Vitrearum (Medii Aevi)* knapp einige Informationen zu den Glasmalereien der Kathedrale von Auxerre zusammen. Weiter zurückreichende Berichte oder Beschreibungen der Fenster, die für die angestrebte Rekonstruktion des originalen Bildprogramms wertvolle Quellen darstellen könnten, existieren nur sehr vereinzelt und sind zumeist schwer erreichbar. Dabei stammen die frühesten Veröffentlichungen auch lediglich aus dem 18. Jahrhundert und bleiben oft auf wenige Sätze beschränkt; ältere Beschreibungen der Fenster existieren nicht oder nicht mehr. So stellt für die hier vorgelegte Arbeit die genaue Betrachtung der Glasmalereien vor Ort eine wesentliche Informationsquelle dar, unterstützt und geleitet durch das Studium der bisher verfassten, verstreuten Veröffentlichungen zu diesen Kunstwerken. Um die Ikonographie der verlorenen Teile der Glasfenster zu rekonstruieren, ist der Vergleich mit etwa zeitgleich entstandenen Fensterzyklen anderer Kathedralen und Sakralbauten, wie Notre-Dame in Chartres, Saint-Étienne in Bourges oder Saint-Pierre et Saint-Paul in Troyes unerlässlich. Nützliche Quellen stellen dabei die kunsthistorischen Analysen zu den erhaltenen Verglasungsprogrammen der genannten Kirchen dar. Stellvertretend für die größere Zahl an Schriften sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Sylvie Balcon, Catherine Brisac, Jean-Paul Deremble und Colette Deremble, Louis Grodecki, Brigitte Kurmann-Schwarz, Jean Lafond, Elizabeth Pastan und Françoise Perrot verwiesen, die sich mit einzelnen Fensterzyklen oder mit der Entwicklung der mittelalterlichen Glasmalerei im Allgemeinen befassen. Bezeichnenderweise ist auch unter den zahlreichen Veröffentlichungen der letzten fünfzehn Jahre keine einzige, die sich explizit und in der Hauptsache mit der Kathedrale von Auxerre und ihren Glasmalereien beschäftigt.⁴

Weitere Schriften, die für die vorliegende Arbeit eine Rolle spielen oder über den gesetzten Rahmen hinausweisen, werden in den jeweiligen Kapiteln der Arbeit genannt. Zudem wird an diversen Stellen deutlich gemacht, wo noch Desiderate bei der Untersuchung der Kathedrale bestehen. Vor allem die immer vielfältiger werdenden technologischen Möglichkeiten der Archäologie und der naturwissenschaftlichen Disziplinen konnten in den letzten Jahren in Auxerre sowie an anderen Orten hervorragende Ergebnisse liefern. Die historischen und kunstwissenschaftlichen Forschungen erhalten dadurch wichtige Informationen und neue Impulse.

Die vorliegende Arbeit bietet durch die zugrunde gelegte Struktur sowie die darin entwickelten Inhalte ein umfassendes und in einigen Bereichen recht detailliertes Bild der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre, auch wenn Vollständigkeit sicher nicht erreicht werden kann.

⁴ Dies zeigt die von Brigitte Kurmann-Schwarz und Claudine Lautier erstellte Bibliographie der Jahre 1998–2009. Siehe KURMANN-SCHWARZ/LAUTIER 2010, S. 313ff.

1. Die Stadt Auxerre – am Rande des Kronlandes

1.1 Geographische Lage und geschichtliche Entwicklung von Auxerre

Die Stadt Auxerre, an den Ufern der Yonne gelegen, befindet sich im Nordwesten des Burgunder Raumes. Sie ist die Hauptstadt des Département «Yonne» und zählt heute etwa 40.000 Einwohner. Auxerre gehört damit zu den kleineren Städten in Frankreich und ihre politische und wirtschaftliche Bedeutung reicht – im Vergleich zu früheren Zeiten – kaum über die «Région Bourgogne» hinaus. Dennoch lohnt sich eine Betrachtung dieser Stadt, denn sie besitzt in ihrem alten Stadtkern eine Fülle von kunsthistorisch herausragenden Bauten aus den verschiedensten Epochen. Kaum eine andere Stadt des Burgund kann darüber hinaus eine derart reizvolle geographische Lage und diese große Anzahl an bedeutsamen Kirchenbauten vorweisen.⁵

Die heutige Stadt Auxerre geht auf eine römische Gründung zurück, die den Namen «Autessiodorum» erhielt.⁶ In der Mitte des dritten Jahrhunderts wurde die Siedlung von Rom aus durch den Hl. Peregrinus⁷ missioniert und es entstand eine starke christliche Gemeinschaft mit Peregrinus als erstem Bischof (258–304).⁸ Eine weitere wichtige

⁵ Eine Beschreibung der Umgebung und der frühen Geschichte der Stadt Auxerre findet sich bei PETIT 1859, S. 3ff. In der typisch erzählerischen Schreibweise der Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts vermittelt Petit einen Eindruck von der landschaftlichen Beschaffenheit der Stadt und ihres Umlandes, welcher sich auch heute noch, trotz der gewachsenen Ausmaße der Stadt, vor Ort nachvollziehen lässt.

⁶ Zuvor existierte an dieser Stelle bereits eine befestigte gallische Siedlung mit Namen «Autricum». Erste Siedlungsspuren, von denen zahlreiche Grabungsfunde künden, reichen sogar bis in das Neolithikum zurück. Zur Ausdehnung und räumlichen Verortung der antiken Stadt, sowie der Lage der wichtigsten durch Funde nachgewiesenen antiken Heiligtümer, siehe LOUIS 1952, S. 9ff, insb. auch Fig. 3. Detaillierte Informationen zur Stadtgeschichte finden sich unter anderem bei FORESTIER 1982, S. 11ff, viele aus alten Quellen zusammengetragene Berichte und Daten können bei LEBEUF 2004, S. 25ff [f° 1ff] nachgelesen werden. Bei einigen Inschriften und Quellen finden sich für die römische Stadt auch die Schreibweisen *Autissiodorum*, *Autessiodorum*, *Antessiodorum*, *Antissiodorum* und andere. Zu der Entwicklung des Stadtnamens siehe auch LEBEUF 2004, S. 27ff [f° 5ff]. Die Angaben der Folien beziehen sich auf die Blätter des Manuskriptes von Jean-Baptiste Tachy, welcher die *Histoire* Lebeufs in ihrer ursprünglichen Ausgabe von 1723 kopierte, und entsprechen genau den Seitenzahlen der Ausgabe von 1723. Diese Kopie wurde der hier zitierten Ausgabe von 2004 zugrunde gelegt.

⁷ Peregrinus (franz. *Pélerin*) war von Papst Sixtus II ausgesandt worden und wurde einer der Apostel Galliens. Schüler von ihm missionierten in verschiedenen Regionen und kämpften gegen die heidnischen Bräuche der Kelten und den römischen Götterkult an.

⁸ Die Daten finden sich bei LEBEUF 1978, Bd. I, S. 1ff und DURU 1850–63, Bd. I, S. 309ff. Abbé Lebeuf (1687–1760) war selbst Kanoniker in Auxerre und formulierte auf der Grundlage vieler alter Quellen die Geschichte der Stadt und der Bischöfe von Auxerre. Die Chroniken der ersten Bischöfe stammen aus einer Quelle des 9. Jahrhunderts. Heute ist es jedoch unter Historikern umstritten, ob der Hl. Peregrinus tatsächlich Bischof von Auxerre war. René LOUIS 1952, S. 12f nimmt beispielsweise an, dass Auxerre nicht vor dem Mailänder Edikt von 313 Bischofssitz geworden ist und somit erst der Hl. Marcellianus erster Inhaber dieses Episkopates gewesen sein kann. Sein Nachfolger, der Hl. Valerianus, ist der erste Bischof von Auxerre, welcher durch seine Teilnahme an einem Konzil in Köln, im Jahre 346, urkundlich belegt ist. Der einzige Text, der davon berichtet, stammt allerdings erst aus dem 10. Jahrhundert – er findet sich heute in Brüssel – weshalb die Authentizität des Dokumentes und die Existenz des Konzils immer wieder bestritten wurden. Siehe HEFELE/LECLERQ 1907, Bd. I, Teil 2, S. 830ff. Die von LOUIS 1952, S. 12 angeführte Unterschrift desselben Bischofs (*Valerianus Autisidorensium*) unter einer Konzilsakte aus Trier, ebenfalls aus dem Jahre 346, konnte hier nicht nachgewiesen werden. Der von René Louis angegebene Verweis auf „*Héfélé-Leclercq, Histoire des Conciles, t. II, p. 5–6*“ führte zu keinem entsprechenden Ergebnis.

Zu den Problematiken dieser beiden zeitgleichen Konzile und den dazu überlieferten Listen mit Signaturen verschiedener, vornehmlich gallischer Bischöfe, siehe ebenfalls HEFELE/LECLERQ 1907, Bd. I, Teil 2, S. 832ff.

Person für die Entwicklung der Stadt stellt «Saint Germain» dar. Der Überlieferung folgend war Germanus der Sohn einer wohlhabenden römischen Familie, die in der damaligen römischen Präfektur «Gallia» lebte. Er ging als junger Mann nach Rom, studierte dort Recht und wurde als Richter eingesetzt. Der Kaiser sandte ihn schließlich in dieser Funktion zurück in seine Heimat und Germanus ließ sich in Auxerre nieder. Vermutlich war mit seinem Amt auch die Aufgabe und Würde eines Statthalters der «Marche Armorique», einer großen Region, die sich vom späteren Lyon bis nach Aquitanien erstreckte, verbunden. Durch den damaligen Bischof der Stadt, «Saint Amâtre», wurde Germanus zum christlichen Glauben bekehrt und als dessen Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhl vorherbestimmt. Als er dieses Amt nach dem Tode Amators übernahm, vollzog er einen radikalen Lebenswandel und widmete sich ausschließlich seinem Hirtenamt und der Mission. Germanus war der Überlieferung nach der sechste Bischof von Auxerre (418-448).⁹ Nach seinem Tod wurde er heiliggesprochen und wird seitdem als Stadtpatron verehrt.¹⁰ Seinen Einfluss und seine spirituelle Ausstrahlung nutzte er, um den christlichen Glauben zu verbreiten und er verteidigte die Stadt gegen die Angriffe nichtchristianisierter Stämme. Dies machte ihn zum Schutzheiligen der Stadt und er begründete damit die machtvolle Position, welche die Bischöfe von Auxerre seit dieser Zeit in der Stadt und der Region innehatten.¹¹ Zudem gründete er mehrere Kirchen in Auxerre und eines der ersten Klöster Galliens. Seine Gebeine befinden sich noch heute in der Benediktinerabteikirche Saint-Germain in Auxerre, in unmittelbare Nähe der Kathedrale.¹² Vor dem Entstehen der Abtei hatte dort das kleine Oratorium Saint-Maurice d'Agaune gestanden, welches vermutlich von Germanus selbst gegründet und als seine Grablege bestimmt worden war.

Als sich im 5. Jahrhundert das Römische Imperium aus Gallien zurückzog, wuchs die Macht der Bischöfe als lokale Autoritäten weiter. Zeichneten sich die Bischöfe bis

Die Viten der Bischöfe von Auxerre sind in der *Gesta Pontificum Autissiodorensium* verzeichnet. Diese findet sich bei DURU 1850–63, Bd. I, S. 309ff.

⁹ Der *Gesta Pontificum Autissiodorensium* folgend, wäre Germanus der siebente Bischof von Auxerre gewesen. Abbé Lebeuf, der die *Gesta* in seinen *Mémoires* ediert hat, geht aber davon aus, dass die in der Chronik als Nummer III und IV geführten Bischöfe St. Valerio (Valère) und St. Valeriano (Valérien) historisch identisch waren. Seiner Auffassung nach ist durch unterschiedliche Schreibweisen des Namens in verschiedenen Martyrologien bei der Erstellung der Chronik der Eindruck entstanden, dass es zwei aufeinanderfolgende Bischöfe mit ähnlichen Namen gegeben hat. Vgl. LEBEUF 1978, Bd. I, S. 13ff und DURU 1850–63, Bd. I, S. 313ff. Da die Argumente Lebeufs plausibel erscheinen, richtet sich die Zählung der Bischöfe in dieser Arbeit nach der korrigierten Nummerierung.

¹⁰ Die Verehrung dieses Heiligen reichte weit über die Region hinaus, wie die Berichte des Heiricus von Auxerre, der unter anderem eine Vita des Hl. Germanus verfasste, deutlich machen. Siehe beispielhaft auch HUBERT/PORCHER 1969, S. 267 und MCKITTERICK 2008, S. 117. Zudem blieb Germanus nicht in Auxerre, sondern ging auf verschiedene Reisen um zu missionieren, vor allem nach Britannien. Er war zu seiner Zeit der hochangesehenste Bischof Galliens und wurde zum Vorbild für viele Bischöfe, insbesondere für seine Nachfolger in Auxerre. Den Chroniken zufolge begründete er in Auxerre eine geistliche Schule, die sich im Mittelalter zu einer wichtigen Kathedralschule entwickelte. Zu seinen bedeutendsten Schülern gehörte der Hl. Patrick, der zum Apostel und Schutzheiligen Irlands wurde. Vgl. LEBEUF 1978, Bd. I, S. 31ff und siehe auch LOUIS 1952, S. 14. Weitere Details zur Vita und den Wundern des Hl. Germanus folgen bei der Besprechung des ihm gewidmeten Tympanon-Reliefs am Portal des Nordarms des Querhauses der Kathedrale von Auxerre, sowie bei der Analyse des entsprechenden Legendenfensters des Chorumgangs.

¹¹ Vgl. FORESTIER 1982, S. 15ff.

¹² Saint Germain starb auf einer diplomatischen Mission in Ravenna. Sein Leichnam wurde in einem großen Triumphzug nach Gallien zurückgebracht. Vgl. CONSTANCE DE LYON/BORIUS 1965, S. 198f; DE VORAGINE/BENZ 1925, Bd. I, Sp. 681 und LEBEUF 1978, Bd. I, S. 71ff. Die besonderen Liturgien zur Verehrung des heiligen Bischofs durch den Konvent und den Kathedralklerus hat Anne HEATH 2005, S. 4f beschrieben.

zum 8. Jahrhundert vor allem durch ihre theologischen Leistungen und ihren vorbildlichen Lebenswandel aus,¹³ so gab es nach dieser Zeit auch eine Reihe von Prälaten, die eher Soldaten als Priester waren und zahlreiche Feldzüge führten.¹⁴ Der Lokaladel hatte Mühe sich zu behaupten und erst im Laufe des 10. Jahrhunderts gelang es den Herzögen von Burgund, eine Machtbalance zwischen sich und den Bischöfen von Auxerre herzustellen.

Geographisch nahm die Diözese Auxerre seit dem hohen Mittelalter eine festere Gestalt an, auch wenn sich die Grenzen zu einigen der Nachbardiözesen, zu Nevers, Autun und Sens, gelegentlich änderten. Diese verliefen im Westen entlang der Loire, von Gien im Norden bis La Charrité-sur-Loire im Süden. Im Südosten gehörten die Orte Varzy, Clamecy und Pontigny noch zur Diözese, von Pontigny aus verlief die Grenze im Norden über Appoigny nach Gien.¹⁵ Auxerre befand sich im Nordosten seiner Diözese und besaß durch seine Lage, unmittelbar an der Yonne, gute verkehrstechnische Anbindungen. Weltlich gesehen gehörte dieses Gebiet den Grafen von Nevers, welche gleichzeitig auch Grafen von Auxerre und Tonnerre¹⁶ waren und somit zu den wichtigsten Kontrahenten der Bischöfe wurden.

Der Aufstieg der Stadt zu einem bedeutenden Bistum und die Zeit zwischen dem späten 11. und dem Ende des 14. Jahrhundert können als Blütezeiten der Stadt Auxerre und ihrer Diözese angesehen werden. In den folgenden Jahrzehnten, die geprägt waren von dem für Frankreich verheerenden Bürgerkrieg zwischen den Mitgliedern des Hochadels, die sich in den Fraktionen der «Armagnacs» und «Bourguignons» gegenüberstanden, spielte Auxerre ebenfalls eine nicht unbedeutende Rolle. Der Konflikt, ausgefochten während der Herrschaft von Charles VI., im Zuge des Hundertjährigen Krieges, fand eine kurzfristige Unterbrechung nach dem Friedensschluss von Auxerre, im August 1412.¹⁷ Zu dieser Übereinkunft versammelte sich die weltliche und geistliche Elite des Königreichs in der Stadt, um in der Kathedrale Saint-Étienne die Friedenszeremonie durchzuführen. Nach dem Ende des Hundertjährigen Krieges und dem Wiedererstarken des französischen Königtums entwickelte sich die wirtschaftliche Situation in Auxerre zunächst positiv, bis im 16. Jahrhundert, in der Folge der Religionskriege gegen die Hugenotten, die Wirtschaft einbrach und die Bedeutung der Stadt stark zurückging.

¹³ Fast alle diese Bischöfe wurden heiliggesprochen. Einige waren wichtige Theologen, andere betätigten sich als «Historiker».

¹⁴ Vgl. FORESTIER 1982, S. 21 und LEBEUF 1978, Bd. I, S. 172ff. Bischof Savaric (710–715) und einige seiner Nachfolger eroberten weite Teile Burgunds und angrenzende Ländereien. *„Si tous les évêques d’Auxerre dont j’ai parlé jusqu’ici n’ont pas été canonisés, on peut dire que presque tous ont passé pour saints. Savaric fut le premier qui ne mena pas une vie vraiment épiscopale. Comme il étoit d’une famille très-noble et très-riche, et qu’il vivoit dans un siècle peu éclairé, il fut le premier qui s’éloigna des règles de son état, en s’ingérant dans les affaires séculières plus qu’il ne convenoit à un évêque. Il poussa si loin son ambition, qu’ayant mis des troupes en campagne, il s’empara des pays d’Orléans, Nivernois, Tonnerrois, Avallonnois, et même de celui de Troyes.“* LEBEUF 1978, Bd. I, S. 172. Es war auch bis in das hohe Mittelalter hinein durchaus nicht ungewöhnlich, dass ranghohe Kleriker oder gar Päpste aktiv an der Führung militärischer Konflikte beteiligt waren, wie das Beispiel Gregors VII. (um 1020/1025–1085) zeigt. Siehe dazu BLUMENTHAL 2001, S. 123ff.

¹⁵ Vgl. QUANTIN 1846 A, S. 137.

¹⁶ Tonnerre liegt in einer weiteren Nachbardiözese von Auxerre, in Langres. Für die Ortsangaben und die Diözesangrenzen siehe APPEL 1993, S. 4.

¹⁷ Über die Ereignisse des Krieges zwischen den Herzögen von Orléans – unterstützt durch das von ihnen begründete Bündnis der Armagnacs – und den Herzögen von Burgund, berichtet CHALLE 1838, S. 256ff. Zu dem Zeremoniell des Friedensschlusses von Auxerre siehe insbesondere S. 261–263. Zusammenfassend zu den die Stadt betreffenden Ereignissen: LEX MA 2009, Bd. I, Sp. 1280f, Lemma: *Auxerre*.

Insbesondere die Besetzung der Stadt durch die Hugenotten im Jahre 1567 muss sich dabei verheerend auf das Erscheinungsbild der Stadt und des Kathedralbezirkes ausgewirkt haben, wie die Beschreibung Abbé Lebeufs von der Zerstörungswut der protestantischen Besatzer erahnen lässt. Der Kanoniker resümiert:

„En un mot, l'on ne voyait dans les rues autour de la cathédrale que vitres cassées, fenêtres brisées, murailles abattues, un tas confus de décombres et de matériaux. En sorte que ce quartier avait bien plutôt l'apparence d'une ville mise à feu et à sang que d'un cloître de chanoines.“¹⁸

Weitere Einzelheiten zu den Ereignissen dieser Zeit bietet das zitierte Buch von Abbé Jean Lebeuf: *Histoire de la prise d'Auxerre par les huguenots et de la délivrance de la même ville, les années 1567 et 1568*.¹⁹ Nach der Befreiung der Stadt, der Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung und dem Aufbau der zerstörten Gebäude stabilisierte sich die Situation. Das 18. Jahrhundert war von weitreichenden städtebaulichen Maßnahmen geprägt, in deren Verlauf auch die mittelalterliche Stadtmauer abgerissen wurde. Während der Französischen Revolution erfuhr die Geschichte der Stadt dann mit der Auflösung des Bistums einen entscheidenden Einschnitt. Die Ereignisse seit der Revolution und dem Sturz der Monarchie sollen hier aber nicht näher betrachtet werden, da sie über den für die Untersuchung festgelegten Rahmen hinausreichen. Sie haben sich leider mehrheitlich negativ auf den Erhaltungszustand der mittelalterlichen Kunstwerke ausgewirkt und zu erheblichen Verlusten, sowohl an Objekten als auch an Kenntnissen über sie, geführt.

1.2 Der Burgunder Raum

Das Gebiet, welches im 12. und 13. Jahrhundert als «Burgund» bezeichnet wurde, ist geographisch nur schwer zu umreißen.²⁰ Zu unklar sind die Grenzen zu den anderen Territorien im Westen und Süden, zu oft wechselten einige Städte oder Landstriche den Besitzer. Dabei gilt es zunächst, das Herzogtum Burgund, welches zu Frankreich gehörte, von der Grafschaft Burgund, die zum Kaiserreich gehörte, zu unterscheiden.²¹ Das Herzogtum umfasste im Wesentlichen in dieser Zeit die Gebiete westlich der Saône im Bereich der Flüsse Arroux, Yonne, Seine und Loire. Das Zentrum des Burgund waren die Städte Autun, Chalon-sur-Saône und Dijon. Nördlich davon schloss sich die Champagne an, westlich das Berry und im Süden Aquitanien und die Auvergne. Obwohl es von einer Nebenlinie des französischen Königshauses regiert wurde, betrieben die Herzöge des Burgund eine sehr eigenständige Politik, die sich nicht

¹⁸ LEBEUF 2004, S. 114 [f° 141].

¹⁹ Siehe LEBEUF 2004.

²⁰ Zur Geschichte dieser Region siehe unter anderem TOMAN 2009, S. 15ff und LEX MA 2009, Bd. II, Sp. 1062ff, Lemma: *Burgund*.

²¹ Beide Gebiete gehörten ursprünglich zusammen, 843 erfolgt mit dem Vertrag von Verdun die Teilung zwischen Kaiser Lothar und Karl dem Kahlen. Im westfränkischen Teil entstand unter Führung der Grafen von Autun das «ducatu Burgundiae», welches 1016 nach längeren Kriegen von Truppen des französischen Königs besetzt wurde. König Robert II vergab das Gebiet an seinen zweiten Sohn als Erbherzogtum Burgund, welches bis 1361 von einer Nebenlinie der Kapetinger regiert wurde. Nach dem Tod des letzten Kapetinger Philippe de Rouvres vergab der französische König Jean II le Bon das Herzogtum erneut als Erblehen an seinen Sohn und die Herrschaft fiel nun, wie zuvor in Frankreich, an das Haus Valois. Vgl. unter anderem BUßMANN 1995, S. 8ff.

selten gegen den König von Frankreich richtete. Burgund stellte also im Mittelalter eine Machtbasis dar, die der französische König bei den Bemühungen, seinen Herrschaftsbe- reich von der Île-de-France aus zu erweitern, zu berücksichtigen hatte.

Eine Blütezeit erlebte Burgund im 11. und 12. Jahrhundert, als sich ausgehend von Cluny, die Reform des Benediktinerordens in Frankreich verbreitete. Eine enorme Anzahl von Cluniazenserabteien und -priorien wurde errichtet, so dass Burgund noch heute eine große Zahl an romanischen Bauten vorweisen kann. Wenig später entstand ein weiterer großer Reformorden im Burgund und verbreitete sich rasch über ganz Europa, die Zisterzienser. Ihr prominentester geistiger Führer war der Hl. Bernhard von Clairvaux (1090–1153). Er trat für die strikte Beachtung der «Regula Benedicti» ein und verurteilte die in Benediktinerklöstern verbreiteten «Consuetudines», die die Regel weniger streng auslegten. Da die Zisterzienser für den Bau ihre Klöster auch auf die modernen Bauformen, welche sich in der Île-de-France zu entwickeln begannen, zurück- griffen und diese durch die Neugründungen von Zisterzen in kürzester Zeit über ganz Europa verbreiteten, trugen sie wesentlich zur Ausbreitung des gotischen Stiles bei.²²

Eine weitere Blütezeit und schließlich seinen Untergang erlebte Burgund unter der Herrschaft der vier «Großen Herzöge» (1364–1477) aus dem Hause Valois, die nach dem Tod des letzten Kapetingers die Macht übernommen hatten.²³ Ihnen gelang es, durch geschickte Politik und militärische Stärke das Herzogtum bis nach Lothringen, Nord- frankreich und auf die Niederlande auszudehnen. Die Expansionspolitik führte jedoch zu Kriegen mit den Nachbarstaaten, welche 1477 in einer entscheidenden Niederlage und der Zerschlagung Burgunds mündeten.²⁴

²² Eine hervorragende Biographie über Leben und Werk des Bernhard von Clairvaux hat Peter DINZELBACHER 1998 verfasst. Entgegen gängiger Annahmen hat sich Bernhard in keiner seiner überlie- ferten Schriften explizit dazu geäußert, wie die Anlage eines Klosters oder einer Kirche gestaltet werden sollte, auch zur Kunst im Allgemeinen äußert er sich nur selten, hauptsächlich in seiner *Apologie*. Siehe DINZELBACHER 1998, S. 90ff. Der unter seinem Abbatat ab 1135 verwirklichte Neubau der Zisterze Clairvaux wird aber in den Ausführungen seine Zustimmung gehabt haben, auch wenn der Heilige den oft als »Bernhardinischen Plan« bezeichneten Grundriss der Kirche nicht selbst entworfen hat. „[...] Bernhard war das, was die baulichen Details betraf, nicht wichtig, wenn nur Nüchternheit allenthalben waltete, um niemanden von den wichtigeren Aufgaben des mönchischen Lebens abzulenken.“, charakterisiert DINZELBACHER 1998, S. 174 den Abt von Clairvaux. Dennoch ist der Plan von Clairvaux und seiner Klosterkirche für etwa 350 Nachfolgebauten vorbildlich gewesen, insbesondere für die Töchterklöster von Clairvaux. Vor allem die technologisch sehr innovative Anlage des Mutterklosters, mit einer intensiven Nutzung der Wasserkraft für die Werkstätten sowie einem Kanalnetz zur Be- und Entwässerung der verschiedenen Gebäude – wie es Zeitgenossen beschreiben – wird als nachahmenswert erschienen sein. Mit seinen wegweisenden Entwicklungen, motiviert durch den Wunsch, von der Welt autark zu werden, wurde der Reformorden zu einer Triebkraft der industriellen Entwicklung des Mittelalters. Vgl. dazu DINZELBACHER 1998, S. 174f.

²³ Als die vier «Großen Herzöge» des Burgund werden Philippe (II^{eme}) le Hardi (1342–1404), Jean sans Peur (1371–1419), Philippe (III^{eme}) le Bon (1396–1476), Charles (I^{ere}) le Téméraire (1433–1477) bezeichnet. Diese taten sich im Bereich der Kunst als große Mäzene hervor und sorgten durch geschickte Diplomatie und militärische Eroberungen für eine enorme Ausdehnung ihres Machtbereiches. Das mit ihrer Politik einhergehende Wirtschaftswachstum und die rasche Entwicklung der großen Städte sorgten ihrerseits dafür, dass das Bürgertum prosperierte und ebenfalls zum bedeutenden Auftraggeber für das Kunsthand- werk wurde. Einen Überblick hierzu bietet FRANKE/WELZEL 1997.

²⁴ Einen sehr guten visuellen Eindruck von einigen bedeutenden Kunstdenkmälern aus unterschiedlichen Epochen, die noch heute von der reichen Geschichte Burgunds Zeugnis ablegen, vermittelt der Band *Burgund* von Thorsten Droste und Hans Joachim Budeit, siehe DROSTE/BUDEIT 1998. Trotz einiger inhaltlicher Schwächen gibt auch das gleichnamige Buch von BUßMANN 1995 einen guten Überblick über die Kunst dieser Region.

1.3 Wirtschaftliche Situation und politische Bedeutung der Stadt

Mitte des 12. Jahrhunderts begannen die französischen Könige ihren Machtbereich auszudehnen und versuchten, ihren nominellen Anspruch auf das Königreich Frankreich, in größeren Gebieten de facto durchzusetzen. Ihre mächtigsten Gegner im eigenen Land waren die großen Territorialfürsten, insbesondere die Herzöge von Aquitanien, der Normandie und des Burgund sowie die Grafen der Champagne und von Tours. Die französischen Könige betrieben eine sehr erfolgreiche Politik aus Diplomatie, militärischer Stärke und wirtschaftlicher Innovation. Wesentlich für ihren Erfolg aber war vor allem ihr «Bündnis» mit dem Klerus und den Bürgern der wichtigen Städte.²⁵ Auch diese beiden Parteien hatten ein Interesse daran, die Macht der Territorialherren zu schwächen.²⁶ Insbesondere der Klerus unterhielt enge Bindungen zur Krone und so wurden die Bistümer zu wichtigen Machtbasen der französischen Könige.²⁷ Dies war gerade dort von Bedeutung, wo die Diözesangrenzen königstreuer Bistümer weit in das Herrschaftsgebiet ihrer Gegner hineinreichten.²⁸

Am Anfang des 13. Jahrhunderts gelang dem französischen König Philipp II. August (1165–1223) die Eroberung wesentlicher Teile der kontinentalen Ländereien seiner mächtigsten Kontrahenten, der Plantagenêts. Das Heer des englischen Königs und des Welfen Otto IV., welcher mit den Plantagenêts verbündet war, wurde 1214 bei Bouvines vernichtend geschlagen und die französische Monarchie konnte damit ihren Herrschaftsbereich stark erweitern und festigen.²⁹ Mit dem Wachsen der königlichen Macht erhielten die Städte oft mehr Freiheiten, was zu einem rasanten Aufblühen der Wirtschaft führte. Nicht nur Handel und Handwerk entwickelten sich zunehmend, dank neuer Gerätschaften und Techniken wurde auch die landwirtschaftliche Produktivität enorm gesteigert.³⁰ Dies ging mit einem ausgeprägten, europaweiten Wachstum der Bevölkerung bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts einher, was die flächendeckende Erschließung und Urbarmachung von Land, sowie zahlreiche Neugründungen von

²⁵ Philipp II. August war vermutlich der erste französische König, der direkte Verhandlungen mit den in «confréries» zusammengeschlossenen Vertretern des Bürgertums führte. Siehe KEMP 1987, S. 206 u. 212.

²⁶ Die Stadt- und auch die Landbevölkerung waren der Willkür des regionalen Adels mehr oder weniger ausgeliefert. Insbesondere der niedere Adel war oft in blutige Fehden verstrickt, bei welchen auch Dörfer und Felder zerstört und Klöster geplündert wurden. Vgl. die Berichte von Suger, Abt von Saint Denis, in SUGER 1979, S. 155ff. Da sowohl die Bischöfe und Äbte wie auch die Bevölkerung von einer starken Zentralmacht profitierten und zugleich der König seine Macht nur mit Hilfe der Bischöfe in den Randbereichen des Kronlandes verteidigen konnte, ergab sich dieses Bündnis auf fast natürliche Weise. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 65ff.

²⁷ Neben den Bistümern kam vor allem den großen Benediktinerabteien eine Schlüsselfunktion zu. Die Maßnahmen, die Abt Suger von Saint-Denis zur Steigerung der wirtschaftlichen, politischen und spirituellen Bedeutung der Abtei traf sowie sein Wirken für die Vergrößerung von Macht und Ansehen der französischen Krone, liefern herausragende Beispiele. Siehe LEX MA 2009, Bd. VIII, Sp. 292ff, Lemma: *Suger*.

²⁸ Dies war vor allem beim Erzbistum Reims der Fall, welches zu wesentlichen Teilen in der Champagne lag und an Flandern grenzte. Das Erzbistum Bourges bildete einen südlichen Vorposten der königlichen Macht, vor allem im Berry und an der Grenze zu Aquitanien.

²⁹ Zu den Ereignissen und Hintergründen der Schlacht von Bouvines siehe LEX MA, Bd. II, Sp. 522f, Lemma: *Bouvines, Schlacht v.*

³⁰ In Frankreich profitierte die Landwirtschaft von der flächendeckenden Einführung der Dreifelderwirtschaft, sowie von der Weiterentwicklung des mit eisenbewehrten Scharen versehenen Pfluges und dem vermehrten Einsatz von Pferden als Zugtiere. Siehe GIMPEL 1975, S. 49ff.

Siedlungen und Städten nach sich zog.³¹ Insbesondere Frankreich konnte daraus ein enormes Potential ableiten, denn mit etwa 20 Millionen Einwohnern, zu Beginn des 14. Jahrhunderts, war es das bevölkerungsreichste Land und umfasste mehr als ein Viertel aller in Europa lebenden Menschen.³² Auch die technischen Innovationen dieser Zeit sind beachtenswert, woran neben den Städten auch die Klöster einen wesentlichen Anteil hatten.³³ Es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass der wirtschaftliche Fortschritt auch negative Auswirkungen zeigte. Bereits im 13. Jahrhundert führte die großflächige Abholzung aufgrund des enormen Bedarfs an Holz, als Baumaterial und Brennstoff, zu einer Verknappung dieser Ressource. Am Ende dieses Jahrhunderts litt London als erste Stadt unter einer zunehmenden Luftverschmutzung, die durch das Verfeuern von minderwertiger, oberflächennah geförderter Kohle entstanden war.³⁴

Gleichzeitig entwickelte sich in Paris mit der Universität ein neues Zentrum der Gelehrsamkeit, welches zur führenden theologischen Institution in Europa wurde. Zahlreiche ausländische Magister wie William von Occam, Roger Bacon oder Jean von Salisbury kamen an die Pariser Universität, um dort zu lehren, andere gingen aus ihr hervor und wurden die ersten Rektoren neuer Universitäten, die nach dem französischen Vorbild gegründet wurden.³⁵ In der Zeit Ludwig IX. des Heiligen (1214–1270) war dann

³¹ Viele dieser Siedlungen wurden im Zuge der zahlreichen, katastrophalen Ereignisse des 14. Jahrhunderts, welche zu einer regelrechten Entvölkerung Europas führten, wieder aufgegeben. Bei der Mehrheit der Städte wurden die Einwohnerzahlen des späten 13. Jahrhunderts erst wieder im 19. Jahrhundert erreicht oder überschritten. Zu den Ereignissen des 14. Jahrhunderts, die sich negativ auf die Demographie ausgewirkt haben, siehe GIMPEL 1975, S. 189ff, zum Schrumpfen der Siedlungen und Städte insbesondere S. 201–203.

³² Die Zahl der Menschen, die im Jahre 1150 in Europa lebten, betrug schätzungsweise 50 Millionen. Bis zum Jahre 1300 war sie auf etwa 73 Millionen angewachsen. Vgl. die aufgelisteten Werte sowie die entsprechenden Erläuterungen bei GIMPEL 1975, S. 76ff.

³³ Die technologischen Fortschritte dieser Zeit werden, im Vergleich zur Antike und zum 10. Jahrhundert, besonders bei der wesentlich effektiveren und weit verbreiteten Nutzung von Energiequellen, wie der Wasserkraft und der Windkraft sichtbar. Mühlen aller Art wurden nicht nur zum Malen von Getreide, sondern auch als mechanische Antriebe in Walkereien, Hüttenwerken, Schmieden, Sägewerken etc. verwendet. Der Bergbau und die Metallverarbeitung entwickelten sich in bisher nicht erreichtem Ausmaß. Siehe unter anderen GIMPEL 1975, S. 9ff, bzw. S. 33ff. Im Zuge der Entwicklung hochkomplexer astronomischer Uhren im 13. und 14. Jahrhundert, etablierte sich zudem auch ein neues Bewusstsein für die Messung und Strukturierung von (Tages-) Zeit. Siehe GIMPEL 1975, S. 141ff. Aufgrund der zahlreichen Innovationen dieser Zeit und der beachtlichen Ausweitung industrieller Produktionsmethoden spricht Jean Gimpel auch von der „*révolution industrielle du Moyen Age*“. Siehe dazu das gleichnamige Buch von Jean GIMPEL 1975, in welchem einige interessante Beispiele aufgezeigt werden. Zur Rolle der Klöster, vor allem der des Zisterzienserordens, siehe insbesondere S. 11f, 41–43 u. 66–71; DINZELBACHER 1998, S. 174f; VON LINDEN 2004, S. 178ff und mit vielen Einzelheiten zum Aufbau der Zisterzen KINDER 1997, insbesondere S. 79–85 u. 368–371.

³⁴ Bereits im Jahre 1307 wurde die erste königliche Proklamation zur Reinhaltung der Luft in London erlassen und die Verwendung von «sea coal» untersagt. Aus Mangel an bezahlbarem Holz waren insbesondere die metallverarbeitenden Industrien auf die Förderung und Verwendung von billiger Kohle ausgewichen. Vgl. GIMPEL 1975, S. 84ff. Auch die Sauberkeit des Trinkwassers war in vielen Städten mit wachsender Industrie gefährdet, denn vor allem die Schlachtereien und die Gerbereien verseuchten die Flüsse mit ihren Abfällen und Chemikalien. Siehe GIMPEL 1975, S. 88ff.

³⁵ Zur Geschichte und Bedeutung der Pariser Schulen, aus denen sich um 1200 die Universität entwickelte, vergleiche die kurze Zusammenfassung bei AUBERT 1979, S. 11ff und vor allem das LEX MA 2009, Bd. VI, Sp. 1718–1721, Lemma: *Paris, D. Schulen und Universität*. Die hohe Reputation der Pariser Universität drückt sich in den Worten Papst Alexanders IV. aus, die Marcel Aubert wiedergibt: „*In Paris gewinnt das Menschengeschlecht, das durch die Blindheit seiner angeborenen Unwissenheit geschlagen ist, seine Sehkraft und Schönheit durch die Erkenntnis des wahren Lichtes wieder, das die göttliche Weisheit widerspiegelt.*« *Im Jahre 1292 verleiht Nikolaus IV. den Magistern der Universität Paris das unerhörte Privileg, auf der ganzen Welt unterrichten zu dürfen, ohne sich einem neuen Examen unterziehen zu müssen. Karl V. nennt die*

Frankreich sowohl kulturell als auch politisch zum führenden Reich in Europa aufgestiegen, nicht zuletzt dank der Ausstrahlung seines Herrschers, der als «roi des rois de la terre» angesehen wurde und schon zu Lebzeiten aufgrund seiner Frömmigkeit und Tugend den Ruf der Heiligkeit erlangte.³⁶ Dies alles ermöglichte letztendlich erst die enorme Bautätigkeit, die ab Mitte des 12. Jahrhunderts einsetzte. Dabei trieben die Baumeister ihrerseits durch die Entwicklungen von Maschinen und Bautechniken den gesellschaftlichen Aufschwung voran.³⁷ Bruno Klein hat zu Recht darauf hingewiesen, dass der gestiegene finanzielle und materielle Aufwand bei den Großbaustellen seit dem 12. Jahrhundert die sozialen Entwicklungen in den Städten beschleunigte und die Partizipation der Bürger förderte.³⁸

Auch die Stadt Auxerre hatte ihren Anteil an diesen Entwicklungen.³⁹ Am Beginn des 13. Jahrhunderts zählte sie etwa viereinhalbtausend Einwohner, was für die damalige Zeit eine beachtliche Größe bedeutete.⁴⁰ Sie lag am äußeren Rand des Kronlandes, hatte aber eine gute Anbindung an die königliche Hauptstadt über die Flüsse Yonne und Seine.

ABB. 4 Auf dem Wasserweg konnten die wirtschaftliche Erzeugnisse, vor allem Wein aus der Region, schnell und kostengünstig nach Paris gebracht werden. Die Bedeutung des Weines als Handelsgut für die Stadt Auxerre wird in den Worten eines Zeitgenossen, des italienischen Franziskaners Salimbene deutlich, der gegen 1245 die Region bereiste:

*„Les gens de ce pays ne sèment point, ne moissonnent point, n’amassent point dans les greniers. Il leur suffit d’envoyer leur vin à Paris par la rivière toute proche qui précisément y descend. La vente du vin en cette ville leur procure de beaux profits qui leur paient entièrement le vivre et le vêtement.“*⁴¹

Sorbonne »geliebte Tochter der Könige«. AUBERT 1979, S. 12. Die geschichtliche Entwicklung und das Wesen der Institution Universität, von ihren Anfängen bis in die Gegenwart, hat Hans-Albrecht KOCH 2008 in seinem Buch: *Die Universität. Geschichte einer europäischen Institution.* untersucht.

³⁶ Ludwig IX. wurde bereits im Jahr 1297 von Papst Bonifatius VIII. heiliggesprochen. Zu Lebzeiten wurde er aufgrund seiner geistigen Autorität von den anderen Monarchen Europas als Schiedsrichter in schwerwiegenden Konflikten anerkannt. Vgl. unter anderem EHLERS/MÜLLER 2006, S. 176ff, insb. S. 187f.

³⁷ Viele der Baumeister entwarfen nicht nur Maschinen für den Kirchenbau, sondern auch Kriegsgerät. Nur mit Hilfe dieser Entwicklungen gelang es dem französischen König, sich gegen finanziell überlegene Gegner, wie die Herzöge der Normandie, die auch Könige von England waren, durchzusetzen. So wurde das «uneinnehmbare» Château-Gaillard des englischen Königs dank überlegener Kriegsmaschinen innerhalb von zwei Jahren erobert und die Normandie fiel an die französische Krone. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 217ff. Zu Château-Gaillard siehe auch VIOLET-LE-DUC 1868, Bd. III, S. 80ff und Bd. V, S. 69ff. Zum wirtschaftlichen Aufschwung im 11. Jahrhundert siehe auch OHLER 2007, S. 149ff. Einen Eindruck von dem Ingenieurgeist der Baumeister vermittelt das sogenannte Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Siehe unter anderem SCHULZ 2010, S. 125ff.

Ein kurzer geschichtlicher Überblick über die politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung Europas in der Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 12. und dem Ende des 14. Jahrhunderts findet sich bei AUBERT 1979, S. 7ff.

³⁸ Vgl. KLEIN 2013, S. 12.

³⁹ Eine kurze, aber sehr prägnante Darstellung der Geschichte der Stadt Auxerre im 13. Jahrhundert hat Alain Saint-Denis in SAPIN 2011, S. 19ff verfasst.

⁴⁰ Die Einwohnerzahl wurde aus der Anzahl an Herdstellen hochgerechnet, die man in den Städten gelegentlich zu fiskalischen Zwecken ermittelte. Demnach war Auxerre mit 1034 Feuerstellen eine der mittelgroßen Städte am Rande des Pariser Beckens, vergleichbar mit Beauvais oder Laon. Vgl. Alain Saint-Denis in SAPIN 2011, S. 19.

⁴¹ DUBY 1962, S. 240. Auch Abbé LEBEUF 2004, S. 45 [f° 31] misst dem Wein als Handelsware der Stadt eine große Bedeutung zu: *„L’abondance et la qualité des vins d’Auxerre a sans doute contribué aussi à la dépense nécessaire pour rebâtir la ville toutes les fois qu’elle a eu le malheur d’être brûlée.“*

Die Bischöfe von Auxerre waren traditionell enge Verbündete des französischen Königs und vertraten seine Ansprüche – und auch ihre eigenen – gegenüber den Grafen von Auxerre, ihren wichtigsten Gegnern. Dabei kam es wiederholt zu konkreten Auseinandersetzungen zwischen Bischof und Graf, in deren Verlauf die Bischöfe mehrfach das Interdikt verhängten oder die Grafen exkommunizierten. Im 12. und 13. Jahrhundert waren es fast immer die Bischöfe, die sich in den Konflikten schließlich durchsetzten.⁴² Zudem waren seit 1145 die Bischöfe offiziell die Lehnsherren des Grafen von Auxerre und all seiner Vasallen.⁴³ Diese übergeordnete Stellung sollte dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass der Bischof am Tag seiner Inthronisation von dem Grafen und den anderen Adligen in die Kirche getragen wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt waren es die Mönche der Abtei Saint-Germain, die den Bischof an diesem Tag auf ihren Schultern tragen sollten – eine Unterordnung, die häufig zu Konflikten zwischen den beiden mächtigsten kirchlichen Institutionen der Stadt führte.⁴⁴ Der erste Bischof, von dem sicher bekannt ist, dass er die Demutsgeste von den Adligen einforderte, war kein anderer als Guillaume de Seignelay.⁴⁵

Das Machtbewusstsein der Bischöfe von Auxerre war so groß, dass man sich, ganz im Sinne des Königs, auch gegen die Herzöge von Burgund behauptete. Doch trotz ihrer Treue zur Krone bestanden die Bischöfe darauf, dass der König von Frankreich keinerlei territoriale Ansprüche gegen sie richten konnte.⁴⁶ Auxerre ist damit ein prägnantes Beispiel für die besondere Stellung, die die französischen Bistümer im Machtgefüge dieser Zeit innehatten.

⁴² Bischof und Graf residierten beide in Auxerre, der Graf in seiner Burg, der Bischof in seinem Palast im Dombezirk, welcher eine große Fläche in der Stadt einnahm. Unter Bischof Hugues de Noyers (1183–1206) und Graf Pierre de Courtenay eskalierten die Streitigkeiten so weit, dass der Bischof die Stadt mit dem Interdikt belegte und die Messen unter freiem Himmel feierte, um den Grafen zur Abkehr von seiner Haltung zu zwingen. Schließlich wurden die Sanktionen auf die Person des Grafen konzentriert. Er wurde exkommuniziert und die Kirchen der Stadt nur dann geschlossen, wenn der Graf die Stadt betrat. Dies brachte dem Bischof die Unterstützung der Bürger ein und der Graf tat schließlich öffentlich Buße, im Beisein der Erzbischöfe von Sens und Bourges. Vgl. FORESTIER 1982, S. 21ff. Zu den Konflikten zwischen den Grafen und den Bischöfen von Auxerre siehe auch: LEX MA 2009, Bd. I, Sp. 1279f, Lemma: *Auxerre*.

Es ist auch überliefert, dass Mitte des 12. Jahrhunderts, als es zu Konflikten um die Nachfolge des 1151 verstorbenen Bischofs Hugues de Mâcon kam, sich kein geringerer als Bernhard von Clairvaux in die Wahl einmischte. Dieser setzte schließlich gegen den Widerstand des Grafen Guillaume III. de Nevers (1110–1161) seinen Kandidaten, Alanus – Abt der von Clairvaux aus gegründeten Zisterze Larrivour – als Bischof durch. Vgl. DINZELBACHER 1998, S. 356f. Alain d' Auxerre legte jedoch 1167 sein Amt nieder, kehrte als einfacher Mönch nach Clairvaux zurück und verfasste dort eine Biographie des Hl. Bernhard. Vgl. BBKL, Bd. I (1990), Sp. 73, Lemma: *Alanus von Auxerre*. Die *Spielregeln der Politik im Mittelalter*, insbesondere in Bezug auf die Austragung und Beilegung von Konflikten, hat Gerd ALTHOFF 1997 an Beispielen aus dem Heiligen Römischen Reich untersucht.

⁴³ Guillaume II, Graf von Auxerre und Nevers, hatte sich im Alter dem geistlichen Leben gewidmet und war in ein Kartäuserkloster eingetreten. Seine Grafschaft, mit Ausnahme der Burg, unterstellte er in einem offiziellen Akt der Lehensgewalt des bischöflichen Stuhles von Auxerre. Dies führte 1370, als der Titel des Grafen von Auxerre in die Krondomäne einverleibt wurde, zu der kuriosen Situation, dass der König, in seiner Würde als Herrscher Frankreichs der Lehnherr, in seinem Amt als Graf von Auxerre aber Vasall des Bischofs von Auxerre war. Siehe CHALLE 1838, S. 275.

⁴⁴ Zu dem Selbstverständnis der Benediktinerabtei und ihrem Unabhängigkeitsstreben von jeglicher bischöflicher Einflussnahme siehe HEATH 2005, S. 4.

⁴⁵ Vgl. zu diesem Ausführungen CHALLE 1838, S. 275f. Nach den Angaben von QUANTIN 1846 A, S. 137 wurde der Bischofsthron von dem Grafen von Auxerre / Nevers und den Baronen von Saint Verain, Donzy und Toucy getragen. Weitere Beispiele demonstrativer Akte von Herrschaftsausübung und Konfliktregelung werden in SPEKTAKEL DER MACHT 2008 erläutert.

⁴⁶ Vgl. FORESTIER 1982, S. 16.

1.4 Geistige und kirchenpolitische Bedeutung – Position des Bistums Auxerre in der Erzdiözese Sens

Das Bistum Auxerre konnte sich, wie oben dargestellt, bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts auf eine lange und ruhmreiche Tradition berufen. Es gehörte zu den ältesten Bistümern Frankreichs und hatte einige bemerkenswerte Persönlichkeiten hervorgebracht, die weithin wirksame Vorbilder für die geistliche Amtsführung und christliches Leben darstellten und als Heilige verehrt wurden – in einigen Fällen bis in die heutige Zeit. Auch politisch besaß der Bischof von Auxerre zeitweise weitreichende Macht und großen Einfluss. Für den Zeitraum, der für die Entstehung der gotischen Kathedrale von Bedeutung ist, also vom späten 12. bis zum 15. Jahrhundert, muss man jedoch feststellen, dass sich die Kräfte innerhalb Frankreichs deutlich verlagerten. Die französischen Könige hatten es geschafft, seit der Herrschaft von Ludwig VI. dem Dicken (1108–1137) ihre Macht kontinuierlich zu steigern und ihr Herrschaftsgebiet zu vergrößern.⁴⁷ Wichtige Beiträge dazu leisteten innerhalb Frankreichs die Städte und das Episkopat, weil ihre Interessen im Grundsatz mit denen des Königs übereinstimmten und alle drei Parteien zunächst von einer Schwächung der Macht des Territorialadels profitierten. Während der Regierungszeit Ludwigs des Heiligen hatten die Könige dann ihr Ziel erreicht und waren zu den bedeutendsten Monarchen Europas aufgestiegen. Mit dem Erfolg jedoch begannen sich ab der Mitte des 13. Jahrhunderts die Strukturen in der Hierarchie des Reiches zu festigen und der königstreue Adel gewann wieder an Macht. Die Verbindungen zu den Bürgerschaften der Städte wurden schwächer und es begann erneut eine Phase aristokratisch dominierter Herrschaft, die sich bereits im 14. Jahrhundert negativ auf die Entwicklung Frankreichs auswirken sollte.⁴⁸ Der beginnende politische Wandel führte aber auch zu erheblichen Veränderungen innerhalb des kirchlichen Machtgefüges. Das Bistum von Auxerre konnte seine bedeutende Stellung nicht halten und fiel hinter andere Diözesen zurück. Insbesondere die großen Erzbistümer waren es, die kirchenpolitisch den Ton angaben und oft weltliche Macht ausübten, wenn auch nicht immer nominell. So beherrschte der Erzbi-

⁴⁷ Die Biographien der französischen Könige des Mittelalters haben EHLERS/MÜLLER 2006 zusammengestellt. Für den betrachteten Zeitraum siehe insbesondere S. 127ff.

⁴⁸ Die politische Konzentration des Königs auf die adelige Elite führte zu wachsendem Unmut bei der bürgerlichen Elite der Städte. Die bürgerliche Bewegung um Étienne Marcel und die Unruhen nach dem Mord an zwei Marschällen Frankreichs vor den Augen des Dauphin in der Conciergerie (1358), können als Folgen des politischen Wandels gesehen werden. Siehe hierzu auch KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 481, Anm. 39. Eine sehr differenzierte Darstellung des gesellschaftlichen Wandels und seiner politischen Dimensionen in der Zeit vor der Herrschaft Ludwigs IX. des Heiligen findet sich bei Marc BLOCH 1982, insb. S. 503ff. Außer von diesem Wandel in der gesellschaftlichen Machtstruktur des französischen Königreichs war das 14. Jahrhundert noch von vielen weiteren Ereignissen geprägt, die sich katastrophal auf ganz Europa ausgewirkt haben. Darunter waren viele Hungersnöte zu Beginn des Jahrhunderts, bedingt durch stärkere Klimaschwankungen, das Exil der Päpste in Avignon (1309–1377), gefolgt von dem großen abendländischen Schisma (1378–1417), die Zerschlagung des Templerordens ab 1307, der Ausbruch des Hundertjährigen Krieges zwischen England und Frankreich (1337–1453), die kriegerischen Aufstände der «Pastoureaux» in Frankreich und vor allem der «schwarze Tod» (1337–1351), welcher enorme Teile der Bevölkerung in ganz Europa vernichtete. Eine lebhaftere Darstellung dieses Jahrhunderts hat Barbara TUCHMAN 1996 verfasst, die Auswirkungen dieser Ereignisse auf die Landverteilung und das Leben der ländlichen Bevölkerung hat Emmanuel LE ROY LADURIE 1990 am Beispiel des Languedoc untersucht.

schof von Sens die wichtigen Diözesen im Kernland des Königs, Paris und Chartres.⁴⁹ Sein größter Konkurrent war der Erzbischof von Reims, der so traditionsreiche Diözesen wie Soissons und Noyon und die wirtschaftlich starken Bistümer Amiens, Reims und Tournai in seiner Kirchenprovinz vereinte. Zudem zählte auch die für den Handel sehr bedeutende flandrische Grenzregion zu seinem Einflussbereich. Das Reimser Domkapitel war eines der Größten und galt als das Vornehmste in Frankreich.⁵⁰ Zudem hatte der Erzbischof auch den weltlichen Titel eines Herzogs inne und galt als der Erste unter den «Pairs de France». Wie er, besaßen auch andere Bischöfe hohe weltliche Titel; der Bischof von Laon und der von Langres waren ebenfalls Herzöge, die Prälaten von Noyon, Beauvais und Châlons bekleideten die Ränge von Grafen.⁵¹

Auxerre war zu diesem Zeitpunkt Suffraganbistum von Sens und hatte als Bistum kein so großes Gewicht, dass es die Entwicklungen hätte prägen können. Allerdings besaß Auxerre innerhalb des Erzbistums im südlichen Bereich die größte Bedeutung und war seinen Nachbarn Nevers und Orléans überlegen. Auch die geistige und moralische Bedeutung von Auxerre sollte nicht vergessen werden. Aufgrund seiner alten christlichen Wurzeln und der vielen Heiligen, die dieser Stadt entstammten und dort verehrt wurden, wurde sie von zeitgenössischen Autoren auch als «ville sainte» bezeichnet.⁵²

Der tatsächliche Einfluss dieses Bischofssitzes hing sehr stark davon ab, wer diesen Stuhl besetzte. Mit Guillaume de Seignelay findet man hier für die Zeit ab 1207 einen Bischof, der durch seine enormen geistigen und diplomatischen Fähigkeiten weit über die Grenzen der Diözese hinaus wirkte. Für viele seiner Vorgänger lässt sich dies ebenfalls konstatieren. Die Zusammensetzung des Domkapitels und die genaue Zahl der Kanoniker veränderten sich häufiger, aber immer wieder traten einzelne Mitglieder besonders hervor und wurden als Stifter, Theologen, Diplomaten oder mitunter sogar als Feldherren bekannt.⁵³ Letztendlich ist die Frage nach Macht und Einfluss somit auch immer eine Frage nach den Personen, die die wichtigen Positionen zu bestimmten Zeiten innehatten.

⁴⁹ Zum Erzbistum von Sens gehörten die Bistümer: Chartres, Auxerre, Meaux, Paris, Orléans, Nevers und Troyes. Aus ihren Anfangsbuchstaben wurde die Devise der erzbischöflichen Kathedrale als Akronym gebildet: «CAMPONT». Vgl. CHARTRAIRE 1943, S. 6f.

⁵⁰ Ähnliches lässt sich auch für eines seiner Suffraganbistümer, für das Kapitel von Notre-Dame in Laon feststellen. Vgl. SAUERLÄNDER 1990, S. 22.

⁵¹ Zu den weltlichen Titeln und Machtbefugnissen einiger französischer Bischöfe siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 193 u. 277. Neben dem Adelstitel führten einige der Bischöfe und Erzbischöfe einen Ehrentitel, der gewichtiger sein konnte als der eines Herzogs, sie waren «Pairs» von Frankreich. Die Pairs waren so etwas wie der Kronrat des Königs und besaßen das Privileg, bei der Krönung des Herrschers die Regalien zu tragen, die dem König in der feierlichen Zeremonie übergeben wurden. Zudem gehörten sie lange Zeit zu den mächtigsten und angesehensten Personen im Königreich. Ursprünglich bestand ihre Gruppe aus neun Personen, sie wurde aber sehr rasch, im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, auf die symbolträchtige Zahl zwölf erweitert. Unter ihnen befanden sich je zur Hälfte weltliche und geistliche Fürstentümer. Im Laufe der Zeit wurden einige der weltlichen Herrschaftsgebiete mit der Krone vereinigt und die einzelnen Titel erloschen, weshalb der König neue Pairs berief. In späterer Zeit wurde dann auch die Zahl der Pairs bis auf 25 erhöht. Eine Skulpturenfolge aus dem 16. Jahrhundert, am Grabmal des Hl. Remigius in der Abteikirche Saint-Remi in Reims, zeigt die zwölf Pairs von Frankreich, mit den Regalien des Königtums in ihren Händen. Siehe die Abbildung bei DEMOUY 1995 A, S. 20 und die Erläuterung S. 22.

⁵² Vgl. FORESTIER 1982, S. 14.

⁵³ Eine Vorstellung von der Zusammensetzung des Domkapitels und des sonstigen Kathedralklerus vermittelt die Auflistung von CHALLE 1838, S. 273f.

Claude de Beauvaiz, Herr von Chastellux, militärischer Führer während des hundertjährigen Krieges, wurde von dem Kapitel in Auxerre zum Kanoniker ernannt, zum Dank für die Verteidigung des dem Domklerus gehörenden Ortes Cravant. Zum Zeichen seiner Doppelfunktion als Feldherr und Kapitular trat er in einer ungewöhnlichen Manier im Kapitel und im Chorgestühl auf: „[...] *étant botté, éperonné, couvert*

Das Bistum Auxerre konnte seine episkopale Tradition bis in die Neuzeit hinein bewahren. In der Französischen Revolution wurde es jedoch aufgelöst und nach einigen Versuchen, den Bischofssitz wieder zu erlangen, gab man diese Vorhaben schließlich auf. Heute ist Auxerre also keine bischöfliche Stadt mehr. Um zumindest die Erinnerung an die weit über tausendjährige Geschichte dieser Diözese am Leben zu erhalten, führt der Erzbischof von Sens seit 1821 offiziell auch den Titel des Bischofs von Auxerre.

d'un surplis, le baudrier avec l'épée par dessus, ganté des deux mains, ayant sur le bras gauche une aumusse, et sur le poing un oiseau de proie, tenant de la main droite un chapeau à plume, il était conduit par les chanoines en corps depuis la grande porte du chœur, et installé entre la stalle du pénitencier et celle du sous-chantre.
CHALLE 1838, S. 270.

2. Die Voraussetzungen für den Neubau der Kathedrale

2.1 Die Lage der Kathedrale und ihr Bezug zu den anderen Kirchen der Stadt

Ohne Frage war die Kathedrale Saint-Étienne im Mittelalter die wichtigste Kirche der Stadt Auxerre, aber sie war bei weitem nicht die einzige.

„[...] onze églises paroissiales, sept chapelles, deux collégiales, trois abbayes, deux couvents, une commanderie du Temple et quelque cinq établissements de charité occupent une bonne part du sol urbain et fournissent à ses habitants les principaux points de repère de leur décor quotidien.“⁵⁴

Dies ist selbst für mittelalterliche Verhältnisse, gemessen an der Größe der Stadt, eine sehr hohe Zahl an geistlichen Institutionen.⁵⁵ Viele der Kirchen und Kapellen waren den zahlreichen heiligen Bischöfen der Stadt oder anderen frühen Märtyrern und Bekennern geweiht.⁵⁶ ABB. 4 Bedauerlicherweise wurden gerade von den kleineren Oratorien und Kapellen die meisten im Laufe der Jahrhunderte aufgehoben und zerstört. Welche Position all diese Kirchen zur Kathedrale einnahmen, ist deshalb nicht mehr in allen Fällen feststellbar.⁵⁷ Schon die überlieferten Patrozinien der Pfarrkirchen lassen aber erkennen, wie bedeutsam der Bischofssitz für die Stadt gewesen sein muss. Nicht zuletzt wegen der glorreichen Geschichte der Diözese siedelten sich fast alle Glaubensgemeinschaften der damaligen Zeit auch in Auxerre an. Zudem geschah dies oft unter Einflussnahme der Bischöfe, die für die Mehrheit der Kirchen Gründungen verantwortlich waren. Die Geschichte dieser Gründungen hat René Louis auf der Basis schriftlicher Quellen und archäologischer Untersuchungen geschrieben. Die lesenswerten Ausführungen zeigen in chronologischer Abfolge das Werk der einzelnen Bischöfe auf, von dem Beginn der Christianisierung der Stadt bis zum 11. Jahrhundert und lassen so einen wesentlichen Teil der Stadtgeschichte anschaulich werden.⁵⁸

Die Kathedrale lag im Zentrum der alten gallo-römischen Befestigung, auf einem Hügel, der zur Yonne hin abfällt. ABB. 5 Sie war das Herz der Stadt und auch des sie umgebenden Kathedralbezirkes, der eine Stadt in der Stadt darstellte. Im Süden lagen die Gebäude der Kanoniker, im Norden und Osten die Verwaltungsgebäude und der Bischofspalast. Innerhalb und außerhalb des Bezirkes war die Kathedrale von den anderen Kirchen und Kapellen der Stadt umringt, deren Türme die Silhouette der Stadt bestimm-

⁵⁴ Alain Saint-Denis in SAPIN 2011, S. 23.

⁵⁵ Die Stadt hatte zu Beginn des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich um die viereinhalbtausend Einwohner, im Jahre 1713 betrug nach FORESTIER 1982, S. 24 die Zahl 8830.

⁵⁶ Eine Reihe der Kirchen bildete zudem Anlaufpunkte für die verschiedenen Prozessionen, die innerhalb eines Kirchenjahres abgehalten wurden und war somit integraler Bestandteil der religiösen Praxis der Stadtbewohner. Ein Beispiel dafür findet sich bei Anne HEATH 2005, S. 4f.

⁵⁷ Einzelheiten zu der Geschichte, Entwicklung und Funktion dieser verschiedenen Kirchen finden sich bei LEBEUF 2004, S. 29ff [f° 8ff]. Abbé Lebeufs Ausführungen sind schon deshalb sehr aufschlussreich und bedeutsam, weil er in seiner Arbeit von 1723 viele Kirchen dokumentiert, die in den Wirren der Revolution zerstört oder beschädigt wurden und heute nicht mehr existieren. Die einzelnen Pfarreien der Stadt, die auch den jeweiligen Vierteln entsprachen, sind auch in SAPIN 2011, S. 22 u. 521 aufgeführt.

⁵⁸ Siehe LOUIS 1952. Einige seiner Ausführungen können durch neuere Forschungen ergänzt oder revidiert werden, was die Qualität dieses Buches als Überblickswerk aber nicht schmälert.

ten.⁵⁹ Zum unmittelbaren Umfeld der Kathedrale gehörte eine Gruppe von Kirchen und Kapellen, die im hohen Mittelalter für das geistliche Leben des Kathedralbezirkes unbedingt notwendig waren, weil jedes Gotteshaus andere Funktionen erfüllte. Edgar Lehmann hat eine derartige Gruppe von Gotteshäusern, die in der Frühzeit des Christentums sogar oft aus mehreren gleichrangigen Bauten bestand, als „Kirchenfamilie“ bezeichnet, ein Ausdruck, der die Zusammengehörigkeit der Kirchen gut beschreibt.⁶⁰

„On y voit trois églises s'élevaient côte à côte: Notre-Dame, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Étienne. On sait que, suivant un usage fort ancien, une disposition analogue se retrouvait dans de nombreuses villes. L'église Saint-Jean-Baptiste servait toujours de baptistère. Dans certaines localités, l'église Notre-Dame était particulière de l'évêque où il administrait les sacrements qui lui étaient réservés, et l'église Saint-Étienne servait au culte paroissial [...]. Par contre, il apparaît qu'à Auxerre comme à Sens, c'est l'église Saint-Étienne qui abritait le siège épiscopal.“⁶¹

Leider haben viele der Gotteshäuser in Auxerre die Zeiten nicht überdauert, von der Gruppe um die Kathedrale blieb nur sie selbst erhalten.⁶²

Von den über zwanzig mittelalterlichen Kirchen der Stadt – bis zur Revolution waren es sogar dreiunddreißig Kirchen – haben nur sehr wenige die Religionskriege und die Revolution überstanden.⁶³ An erster Stelle wäre hier die nördlich, unweit der Kathedrale und ebenfalls an der Yonne gelegene Benediktinerabteikirche Saint-Germain zu nennen.

ABB. 25–29 Die Kirche, welche das Grab des Stadtpatrons und die einiger anderer wichtiger Bischöfe von Auxerre in ihrer Krypta birgt, war sicher nach der Kathedrale das bedeutendste Gotteshaus der Stadt. Von der Größe her steht sie ihr in nichts nach. In ihrer zweistöckigen Krypta haben sich darüber hinaus christliche Wurzeln bewahrt, die älter

⁵⁹ Karten zur Lage der Kathedrale und einiger anderer Kirchen von Auxerre finden sich bei DIDIERJEAN/WAHLEN 1999, S. 10 u. 22, sowie bei LOUIS 1952, S. 8.

⁶⁰ Siehe LEHMANN 1953, S. 131–144. Lehmann sieht innerhalb der christlichen Baukunst eine Entwicklung, weg von den Kirchenfamilien der Frühzeit, hin zu stärker vereinheitlichten Gotteshäusern, die die verschiedenen Funktionen der Einzelbauten unter einem Dach vereinen. Am Ende dieser Entwicklung steht für ihn die (gotische) Kathedrale. Mit Blick auf die baulichen Befunde zahlreicher Bischofssitze im hochmittelalterlichen Frankreich kann ich diese Meinung jedoch nicht teilen. Zwar erfolgt mit der Ausbreitung der Romanik eine zunehmende Konzentration auf die Bischofskirche, doch bleiben die anderen Bauten das ganze Mittelalter hindurch präsent. Erst mit der Revolution und der Säkularisierung werden viele Kirchenfamilien endgültig auf einen einzelnen Bau reduziert.

⁶¹ MOREAU 1986, S. 31. Auxerre gehörte damit zu den Bischofssitzen, welche die traditionellen Patrozinien der drei Kirchen des Dombezirkes aufwiesen. Welche dieser Kirchen zur Kathedrale wurde, war jedoch verschieden. Die Gründe für die jeweilige Festlegung mögen von Ort zu Ort sehr unterschiedlich gewesen sein und sind kaum zu ermitteln. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 14. Im königlichen Frankreich hat sich im 13. Jahrhundert, vermutlich im Zuge der immer stärker werdenden Marienverehrung, die Gottesmutter als bevorzugte Patronin für die Bischofskirche durchgesetzt, am zweithäufigsten finden sich Kathedralen, die dem Hl. Stephanus geweiht sind. Daneben existieren auch diverse andere Patrozinien, wie die – bei weitem nicht vollständige – Liste bei MICHEL/ENLART/BERTAUX 1906, S. 127 zeigt. Zu den vorromanischen Kirchengruppen siehe auch HUBERT 1974, S. 38ff.

⁶² Von den Kirchen des Kathedralbezirkes, ihrer Geschichte und liturgischen Funktion, berichtet Abbé LEBEUF 2004, S. 33ff [f^o 13ff], der die Gotteshäuser kannte und als Kleriker auch mit ihnen «gelebt» hatte. Bedauerlicherweise wurden sie in der Folge der Französischen Revolution verkauft und abgerissen, wie beispielsweise MOREAU 1986, S. 33 über die Kirche Notre-Dame berichtet.

⁶³ Dies ist sehr bedauerlich, denn unter diesen Kirchen gab es allein acht Bauwerke, die zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert gegründet worden waren. Zumindest die Patrozinien der Gotteshäuser und zumeist auch der Ort, an welchem sie standen, sind bekannt; an drei Orten befinden sich heute noch die Nachfolgebauten. Siehe hierzu LOUIS 1952, S. 15ff.

sind als die von Saint-Étienne.⁶⁴ Als weiterer erhaltener Großbau, der im Süden der Kathedrale liegt, ist Saint-Pierre-en-Vallée hervorzuheben. ABB. 13–15 Auch diese Kirche reicht von ihren Dimensionen beinahe an die Kathedrale heran und kann ebenfalls auf eine lange Tradition zurückblicken.⁶⁵ Diese drei Kirchen, Saint-Pierre, Saint-Étienne und Saint-Germain, die nebeneinander am Fuße, beziehungsweise auf dem Hügel der Stadt am Ufer der Yonne liegen, bieten noch heute einen erstaunlichen Anblick. ABB. 12 Man kann ohne Übertreibung von einer der schönsten Stadtansichten Frankreichs sprechen. Welche Wirkung dieses Ensemble von Großbauten auf einen Betrachter des späten Mittelalters hatte, als bereits wesentliche Teile der heutigen Bauwerke fertiggestellt waren, lässt sich nur erahnen.

Die älteste Kirche der Stadt, Saint-Pélerin, stammte aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts und lag direkt am Flussufer der Yonne. ABB. 20 Ihre Fundamente haben sich unter der noch heute an ihrer Stelle stehenden Kirche aus dem späten 16. Jahrhundert erhalten.⁶⁶ Aus dem 12. Jahrhundert ist zudem die Stiftskirche Saint-Eusèbe überliefert. ABB. 16–18 Diese Kirche gehörte ursprünglich dem Domkapitel von Auxerre und in ihr wurden traditionell die Kanoniker bestattet.⁶⁷ Auch andere Kapitularkirchen dürften existiert haben, doch gibt es über sie keine detaillierten Informationen mehr. Von großer Bedeutung für die christliche Gemeinschaft von Auxerre war auch die Kirche Saint-Amâtre auf dem «Mons Autricus», dem frühchristlichen Friedhof der Stadt. Leider ist von diesem Bauwerk nur die Krypta erhalten.⁶⁸ ABB. 24

⁶⁴ Ursprünglich stand an dieser Stelle das bereits erwähnte Oratorium Saint-Maurice d'Agaune aus dem 5. Jahrhundert. Die Abtei Saint-Germain gehört mit Sicherheit zu den interessantesten Kirchenbauten Mittelfrankreichs. In ihren Krypten sowie den Grundmauern der Kirche und des Klosters sind nicht nur die Überreste der Vorgängerbauten erhalten, sondern auch archäologische Funde, die bis in die vorchristliche Zeit zurückreichen. Zudem finden sich in den Krypten zahlreiche Fresken aus unterschiedlichen Epochen, unter anderem die ältesten Frankreichs, aus der Mitte des 9. Jahrhunderts. Die obere Krypta stellt einen der wichtigsten Komplexe karolingischer Architektur in Frankreich dar. Eine ausführliche Untersuchung von Saint-Germain findet sich bei SAPIN 1999 und SAPIN 2000.

⁶⁵ Die erste Erwähnung stammt aus dem 6. Jahrhundert. Saint-Pierre war zunächst Kloster- und Pfarrkirche und wurde schließlich von Pariser Kanonikern übernommen. Die romanische Basilika wurde 1277 durch einen Brand zerstört und in gotischen Formen neu aufgebaut. Ab dem 16. Jahrhundert erfolgte ein weiterer Neubau, der bis ins 17. Jahrhundert andauerte und zu jener Vermischung von gotischen Elementen mit Renaissanceformen führte, die noch heute existiert. Der Turm stammt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Zu der Geschichte und Architektur dieser Kirche siehe VALLERY-RADOT 1959 B, S. 76ff.

⁶⁶ Da es sich bei der ersten Kirche schon um eine einfache Basilika handelte, besteht die Möglichkeit, dass sie die erste Kathedrale der Stadt war. Dies ist jedoch umstritten, weil Saint-Pélerin (auch Saint-Pèlerin geschrieben) außerhalb der alten Stadtmauer lag. Der Überlieferung nach wurde an der Stelle, die später die Kirche Saint-Pélerin einnahm, die erste Kirche des Auxerrois vom Hl. Peregrinus selbst gegründet. René LOUIS 1952, S. 16f hält es dagegen für denkbar, dass diese Kirche zunächst unter der Bezeichnung *basilica domni Valeriani* existierte und vom Hl. Valerianus gegründet worden war. Zu der Geschichte von Saint-Pélerin und zu den archäologischen Ausgrabungen, welche die Grundmauern der alten Basilika zu Tage förderten, siehe LOUIS 1952, S. 25ff.

⁶⁷ Die Kirche ist nur noch zum Teil in ihrer romanischen Fassung erhalten, nach einem Brand 1216 wurden die Obergeschosse und die Westteile neu errichtet, Anfang des 16. Jahrhunderts wurde der Chor neu gebaut. Vgl. BRANNER 1985, S. 108. Die Vorgängerbauten der Stiftskirche gehen auf das 7. Jahrhundert zurück. Die Baugeschichte von Saint-Eusèbe hat Jean VALLERY-RADOT 1959 C, S. 87ff recherchiert, eine Beschreibung des Baus findet sich auch bei PORÉE 1908 A, S. 188–193.

⁶⁸ Die Krypta wurde von René LOUIS 1952, S. 31ff archäologisch untersucht und beschrieben. Zum «Mons Autricus» und den zahlreichen dort gefundenen Sarkophagen siehe in dem gleichen Werk auch S. 13f.

2.2 Die Vorgängerbauten der gotischen Kathedrale

Über die Vorgängerbauten der Kathedrale an gleicher Stelle ist nur sehr wenig bekannt.⁶⁹ Die erste Kathedrale entstand unter dem Episkopat des Hl. Amator (386–418), welchem Germanus auf dem Bischofssitz folgte.⁷⁰ Über ihr Aussehen weiß man fast nichts, die Chroniken berichten aber, dass die Bischöfe den Gründungsbau immer weiter verbesserten und ausschmückten.⁷¹ Zu Beginn des 9. Jahrhunderts wurden auch die beiden anderen zum Kathedralbezirk gehörenden Kirchen, Notre-Dame-de-la-Cité und Saint-Jean-le-Rond verbessert oder neu gebaut.⁷² Die Kathedrale des Bischofs Amator und Teile der Stadt brannten jedoch gegen Ende des 9. Jahrhunderts nieder und es wurde ein Neubau begonnen, welcher eine Generation später vollendet war.⁷³ Unter Bischof Guy le Vénérable (933–961), der diesen Bau vollendete, wurde auch die neue Kirche, kaum ein halbes Jahrhundert nach der ersten, ein Opfer der Flammen. Der Bischof unternahm alles, um den Bau wieder herzurichten und wurde dafür nach seinem Tode besonders verehrt. Aber die Kirche brannte 1023 bereits zum vierten Mal und einer von Guys Nachfolgern, Hugues de Chalon (999–1039) nahm dies zum Anlass, eine völlig

⁶⁹ Die wenigen Informationen zu den Vorgängerbauten, die sich den verschiedenen historischen Dokumenten, vor allem der *Gesta* entnehmen lassen, hat Harry TITUS 1985, S. 37ff zusammengefasst.

⁷⁰ Der Legende nach entstand sie an der Stelle des Hauses eines römischen Patriziers, welcher zum christlichen Glauben bekehrt wurde. Zu den Vorgängerbauten der heutigen Kathedrale und den damit verbundenen Legenden siehe FORESTIER 1982, S. 37ff, der sich auch auf Daten der *Gesta Pontificum Autissiodorensium* beruft. Den Versuch einer Rekonstruktion des Erscheinungsbildes der nacheinander an gleicher Stelle errichteten Kathedralen, auf der Basis der überlieferten Quellentexte, unternahm bereits QUANTIN 1850, S. 369ff.

⁷¹ Die spätantike, beziehungsweise merowingische Kathedrale erhielt im 7. Jahrhundert unter Bischof Didier eine Apsis, die mit einem Mosaik ausgeschmückt war. Die *Gesta Pontificum Autissiodorensium* berichtet auch über weitere An- und Umbauten sowie Neugestaltungen der Innenausstattungen während des 9. Jahrhunderts. Zu den bekannten Einzelheiten siehe die Forschungen von Christian SAPIN 1986, S. 32f. Besonders interessant ist die Annahme, dass die Kathedrale unter Bischof Abbon (857–860) einen Westturm erhielt, der mit einer Tribüne versehen war und mehrere Altäre enthielt. Dieser Turm wurde später durch eine Art Narthex erweitert. Vgl. hierzu die Ausführungen bei HUBERT 1974, S. 31 u. 33 sowie bei SAPIN 1986, S. 33 u. 159.

⁷² Die beiden Kirchen sind mit den zuvor genannten identisch (siehe Kapitel 2.1), die Namenszusätze gaben nur Auskunft über die Lage oder die Form der Kirche, um sie von anderen in Auxerre, die das gleiche Patrozinium aufwiesen, zu unterscheiden. Zu den wenigen Informationen über die Kirchen Notre-Dame-de-la-Cité und Saint-Jean-le-Rond siehe LEBEUF 2004, S. 57f und SAPIN 1986, S. 33. Die bisher umfangreichsten Erkenntnisse zu Notre-Dame-de-la-Cité hat Henri Moreau zusammengetragen, siehe MOREAU 1986. Das Baptisterium Saint-Jean besaß ein eigenes Kapitel von Klerikern, musste aber dem Neubau der Kathedrale am Ende des 15. Jahrhunderts weichen. Siehe Sylvain Aumard in SAPIN 2011, S. 150f und LEBEUF 2004, S. 57f.

⁷³ Der Neubau wurde von Hérifrid (887–909), dem vierzigsten Bischof von Auxerre begonnen, nachdem die alte Kathedrale und mit ihr weite Teile der Stadt durch ein Feuer vernichtet wurden. Siehe LEBEUF 1978, Bd. I, S. 213ff. Die neue Kathedrale, vollendet unter dem Episkopat von Guy le Vénérable, dem vierundvierzigsten Bischof, hatte einen Westturm mit Kapelle im Obergeschoss. Derartige Westwerke aus karolingischer und romanischer Zeit finden sich zahlreich im Burgund und in der Auvergne. Siehe unter anderem die Abteikirche Saint-Léger in Ébreuil, beschrieben und abgebildet in dem *DICTIONNAIRE DES ÉGLISES DE FRANCE* 1966–1971, Bd. IIB, S. 56f. Dieser Bautypus wurde noch im 12. Jahrhundert für die Kirche Saint-Laurent in Michery im Sénonais verwendet, siehe MOREAU [1974], S. 24 u. 26. Zur Entwicklung der romanischen Sakralarchitektur in Frankreich siehe beispielsweise OURSEL 1989 und 1991, sowie für die Region Burgund: SAPIN 2006, zur Frage der «Westwerke» insbesondere OURSEL 1989, S. 55ff. Die verschiedenen Erscheinungsformen der «avant-nefs» hat als letztes Christian Sapin grundlegend erforscht, siehe SAPIN 2002. Die karolingischen, beziehungsweise ottonischen Entwicklungen der Baukunst dieser Region und ihre europäischen Vernetzungen werden bei HUBERT/PORCHER 1969, S. 50ff, bzw. GRODECKI/MÜNTHERICH 1973, S. 43ff beschrieben.

neue Kathedrale in romanischen Formen zu errichten.⁷⁴ Dieses Bauwerk stellt den unmittelbaren Vorgängerbau für die heutige gotische Kathedrale dar. Sie wurde von Hugues de Noyers (1183–1206) ein letztes Mal umfassend renoviert, bevor sich sein Nachfolger, Guillaume de Seignelay, zum vollständigen Neubau der Kathedrale Saint-Étienne in gotischen Formen entschloss. Er schuf damit die ersten Teile der fünften Kathedrale an dieser Stelle, die damals bereits auf eine fast 800-jährige Tradition zurückblicken konnte.⁷⁵

Es ist sehr schwierig zu sagen, wie die romanische Basilika des 12. Jahrhunderts ausgesehen haben muss, denn es gibt keine genauen Beschreibungen von ihr. Einige Teile, die Krypta und die Sakristei, wurden jedoch in den gotischen Bau integriert und blieben so zumindest teilweise erhalten. Darüber hinaus erteilt die Chronik der Bischöfe von Auxerre, die *Gesta Pontificum Autissiodorensium*, Auskunft über die Renovierungen an der romanischen Basilika und erlaubt so bestimmte Rückschlüsse. Zudem gibt die Tatsache, dass man die Fundamente der alten Kathedrale zumindest im Chorbereich wiederverwendete, einen Anhaltspunkt, wie groß die alte Kirche gewesen sein muss.⁷⁶

ABB. 2 Aufgrund dieser Informationen ließe sich der Bau als eine frühromanische Basilika mit Chorumgang und Scheitelkapelle, aber ohne Querhaus rekonstruieren. Die Kirche war dreischiffig und wurde im Chorbereich von zwei Türmen flankiert, die beim Abbruch des Chores einstürzten und nicht wieder errichtet wurden. Bischof Hugues de Noyers, ließ die alte Kathedrale neu pflastern und die Dächer neu decken.⁷⁷ In die Westwand wurden größere Fenster eingebrochen, um „in die nach Art der Alten düstere Kirche mehr Licht zu bringen“. ⁷⁸

Eine Vorstellung von der Gestalt der alten Kathedrale können möglicherweise auch die erhaltenen Kirchen aus dieser Zeit vermitteln, insbesondere die oben genannte Kirche Saint-Eusèbe. Ihre Architektur lässt erahnen, mit welcher Art von Bau man es zu tun hatte. ABB. 16 In Saint-Eusèbe findet man den genauen Gegensatz zum Neubau von Saint-Étienne. Die Mauern sind sehr massiv und die Kreuzkernpfeiler mit den halbrunden Vorlagen sind weit stärker dimensioniert als es nötig gewesen wäre. Die Stiftskirche besitzt bereits ein Rippengewölbe, doch kann man aufgrund der dicken Putzschicht auf den Gewölbekappen und den Wänden davon ausgehen, dass hier viel mit Bruchstein-

⁷⁴ Zu den Bemühungen des Bischof Guy le Vénérable um seine Kathedrale schreibt LEBEUF 1978, Bd. I, S. 235f: „Il n’y a guère d’évêques, parmi ses prédécesseurs, dans la vie desquels nous ne lisions quelque action qui concerne d’autres églises que la cathédrale. La vie de celui-ci, telle qu’elle fut écrite peu de temps après sa mort; ne nous fournit autre chose que les biens qu’il a faits à cette église de toutes les manières.“ Gegen Ende des Episkopates von Hugues de Chalon brannte es gleich zweimal in der Stadt. Bei ersten Mal wurden die Kathedrale und größere Bereiche von Auxerre weitgehend zerstört, beim zweiten Mal waren nur einige Häuser der Stadt betroffen. Siehe LEBEUF 1978, Bd. I, S. 255f.

⁷⁵ Die aus den Chroniken und anderen Quellen ersichtlichen Einzelheiten zu den Baukampagnen an den aufeinanderfolgenden Kathedralen und die Beiträge, die von einzelnen Bischöfen im Laufe der Jahrhunderte dabei geleistet wurden, hat FOURREY 1934, S. 15ff zusammengetragen.

⁷⁶ Weitere Indizien, die auf die Größe und den Umriss der romanischen Basilika schließen lassen, liefern die geophysikalischen Untersuchungen des Erdreiches unter Langhaus und Querhaus, durchgeführt von einer Arbeitsgruppe des CNRS/Garchy. Die Radar- und die Elektrostatischen-Scans lassen unter dem vierten Westjoch des Langhauses Strukturen erkennen, die als die Grundmauern der alten Westwand der Kathedrale interpretiert werden können. Zudem deutet vieles darauf hin, dass der Vorgängerbau kein Querhaus besaß und in etwa so breit war wie die noch heute existierende romanische Krypta. Vgl. hierzu TITUS/DABAS 2001 und TITUS 1998. Um diese Thesen zu überprüfen und möglicherweise weitere Informationen zu gewinnen, wären archäologische Grabungen in Saint-Étienne nötig.

⁷⁷ Vgl. BRANNER 1985, S. 106.

⁷⁸ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 315 nach DURU 1850–63, Bd. I, S. 448ff.

mauerwerk gearbeitet wurde. Die Fenster wirken sehr klein und lassen wenig Licht in den Bau, obwohl sie sogar nachträglich vergrößert wurden.⁷⁹

Erwähnt werden soll hier noch der romanische Bischofspalast, welcher im Wesentlichen vom heiligen Bischof Hugues de Montaigu (1115–1136) erbaut wurde. ABB. 22 u. 23 Er gehört zu den schönsten und beeindruckendsten Anlagen dieser Art und beherbergt heute die Verwaltung des Departements.⁸⁰

2.3 Guillaume de Seignelay, Bischof von Auxerre (1207–1220)

Bei dem Bau einer Kathedrale hatten die Bauherren, der Bischof und das Domkapitel, immer eine führende Rolle. Oft gaben die Bischöfe den Anstoß zu einem Neubau, zumeist wohl – wie es für Amiens belegt ist – mit Unterstützung der Bürger der Stadt, manchmal auch gegen ihren Widerstand.⁸¹ Aus diesem Grund ist es angebracht, auch die wenigen Informationen aufzuführen, die über den Bischof von Auxerre zur Zeit des Neubaus der Kathedrale, Guillaume de Seignelay, existieren.

Guillaume stammte aus einer Adelsfamilie des Auxerrois und war verwandtschaftlich mit hohen Amtsträgern der Kirche in Frankreich verbunden. Sein Onkel Gui war Erzbischof von Sens, sein Bruder Manassès, zu welchem er ein sehr enges Verhältnis hatte, erhielt später den Bischofsstuhl in Orléans und auch mit dem Hl. Bernhard von Clairvaux war er weitläufig verwandt. Guillaume de Seignelay wurde an der Kathedrale von Auxerre erzogen und erhielt so gute Voraussetzungen für eine Karriere innerhalb der Kirche. Er wurde Schatzmeister in Sens, danach Erzdiakon in Provins in der Champagne und schließlich Dekan in Auxerre. Offenbar besaß Guillaume de Seignelay jedoch kein ausgeprägtes Streben nach Macht, denn er lehnte die Wahl zum Erzbischof von Sens ab, ebenso die zum Bischof von Nevers. „Die Wahl auf die Kathedrale in Auxerre 1207 konnte er nicht mehr verhindern; [...]“ schreiben Kimpel und Suckale.⁸² Der Chronik der Bischöfe von Auxerre zufolge wurde Guillaume der achtundfünfzigste Bischof von Auxerre und begann dort im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts den Neubau der Kathedrale.⁸³ Bereits 1220 wurde Guillaume de Seignelay vom Papst auf den Bischofsstuhl in Paris versetzt, um die Interessen der Kirche gegenüber König Philipp II. August besser

⁷⁹ Wollte man dieses Thema weiter vertiefen, so müsste man auch nach der Gestalt der Kirchen fragen, an denen sich die alte Kathedrale von Auxerre orientiert haben könnte. Hier kommen vor allem zahlreiche romanische Bauten des Burgund, wie Saint-Philibert in Tournus, Paray-le-Monial, Saint-Étienne in Nevers und nicht zuletzt die Abteikirche von Cluny in Frage. Aber auch der Vorgängerbau der erzbischöflichen Kathedrale von Sens sollte in die Überlegungen mit einbezogen werden.

⁸⁰ Ausführlicher beschäftigen sich DIDIERJEAN/WAHLEN 1999 mit dem Bischofspalast.

⁸¹ In Amiens wurde: „[...] auf Veranlassung des Bischofs Evrard [...] unter Zustimmung von Klerus und Volk beschlossen, den Bau größer und schöner wiederaufzubauen.“ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 28.

In Reims kam es 1233 zu einem Bürgeraufstand, bei dem die Kathedralbaustelle gestürmt und Bischof und Kapitel aus der Stadt vertrieben wurden. König Ludwig IX. verhalf ihnen zur Rückkehr. Zwar war die Kathedrale nicht der Grund dieses Aufstandes, doch das Verhältnis der Bürger zu ihr war danach mit Sicherheit nicht sehr positiv. So gab es keine nennenswerten Stiftungen von Bürgern für den Bau. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 277f. Auch in anderen Städten entluden sich die Spannungen zwischen dem Klerus der Bischofssitze und dem zunehmend selbstbewussten Bürgertum in massiver Gewalt, einhergehend mit der Verwüstung der Dombezirke. So beispielsweise 1195 in Rouen und 1210/1211 in Chartres. Zu den Gründen für diese Revolten siehe die Ausführungen von KEMP 1987, S. 209ff.

⁸² KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 310.

⁸³ Siehe *Gesta Pontificum Autissiodorensium*, am besten zu finden in: DURU 1850–63, Bd. I, S. 474.

zu vertreten. Er scheint also auch eine große politische Begabung gehabt zu haben und wurde als Diplomat geschätzt. Drei Jahre später, 1223, starb Guillaume in seiner neuen Bischofsstadt Paris.⁸⁴

Diese wenigen biographischen Informationen lassen Guillaume de Seignelay als einen Menschen mit weitem Horizont und großer Führungskraft erscheinen. Damit wies seine Person genau jene Eigenschaften auf, welche bei vielen hohen Geistlichen dieser Zeit zu finden waren. Die Vergabe von verschiedenen Diözesen an Mitglieder derselben Familie mutet aus heutiger Sicht wie Vetternwirtschaft an, doch für das 12. und 13. Jahrhundert kann man sagen, dass die Bischöfe zumeist ausgezeichnete Theologen und fähige Verantwortungsträger waren. Auch Männer einfacher Herkunft konnten, wenn sie diese Fähigkeiten aufwiesen, in hohe Positionen aufsteigen, wie das Beispiel von Abt Suger von Saint-Denis zeigt.⁸⁵ Da die Bischöfe zwar vom Domkapitel gewählt wurden, der König sie aber in ihrem Amt bestätigen musste, besaß dieser großen Einfluss auf die Wahl eines Bischofs. Zudem behielt er das Recht über die Regalien – den weltlichen Besitz der Bistümer – und während einer Sedisvakanz konnte der König auf Güter der Diözesen, wie Holz, Stein oder Bodenschätze aus deren Ländereien zugreifen.⁸⁶ Dennoch gab es zu dieser Zeit selten größere Konflikte zwischen dem König und dem Klerus. Kimpel und Suckale fassen dies zusammen:

„Überhaupt müssen wir in der Regel von echter geistlicher Qualifikation bei französischen Bischöfen des 12. und 13. Jh. ausgehen; gerade die Könige haben streng darauf geachtet, ebenso auf untadeligen Lebenswandel.“⁸⁷

2.4 Gründe und Initiativen für den Neubau

„Nowhere has monumental art ever appeared completely divorced from social and political motivations, and the climate of mid-thirteenth-century France was especially conducive to a cohesive union of politics, religion and art. The various patrons who followed the Parisian norms in architecture, manuscript illumination or stained glass were fully aware of the royal context in which they first appeared. This seems particularly true in Burgundy.“⁸⁸

Die Gründe für den Neubau der Kathedrale in Auxerre sind nicht so offensichtlich zu erkennen wie in anderen Städten. In Chartres, Reims oder Amiens, wo die alten romanischen Kirchen niederbrannten oder doch zumindest durch Feuersbrünste Schaden nahmen, waren Gründe für einen Neubau schnell bei der Hand.

⁸⁴ Zur Biographie von Guillaume de Seignelay vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 310, vor allem aber LEBEUF 1978, Bd. I, S. 365ff. Ein Geburtsdatum ist nicht bekannt, die genannten Daten lassen aber den Rückschluss zu, dass Guillaume um 1170 geboren wurde.

⁸⁵ Zu der Herkunft und zu den Leistungen dieses Abtes, welche sich noch heute in Teilen der Abteikirche in Saint-Denis widerspiegeln, siehe unter anderem die Monographie zu diesem Bau von BROWN 2001 und LEX MA 2009, Bd. VIII, Sp. 292ff, Lemma: *Suger*.

⁸⁶ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 30 u. 70. Im Jahre 1206 erwarb Guillaume de Seignelay die Regalienrechte für den Bischofssitz in Auxerre und zahlte Philipp II. August dafür eine beachtliche Summe. Vgl. Tabbagh in SAPIN 2011, S. 33.

⁸⁷ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 31. Die Autoren verweisen in diesem Zusammenhang auch darauf, dass es zu dieser Zeit eine große Zahl an heiliggesprochenen französischen Bischöfen gegeben hat und nur sehr wenige echte Skandale. Vgl. hierzu in dem genannten Werk Anm. 58, S. 476.

⁸⁸ RAGUIN 1982, S. 83.

Derartige Ereignisse sind für Auxerre nicht überliefert. Im Gegenteil, als Guillaume de Seignelay 1207 zum Bischof gewählt wurde, übernahm er eine romanische Basilika, die zwar nicht den neuen Bauformen entsprach, aber baulich durchaus intakt war. Erst sein Vorgänger auf dem bischöflichen Stuhl, Hugues de Noyers, hatte die Kathedrale zumindest in Teilen renovieren lassen.⁸⁹ Es gab also keinen dringenden Handlungsbedarf, was die Beschaffenheit der Bischofskirche anging. Dennoch stellt man fest, dass Guillaume die Initiative für den Abriss der alten Kirche und einen völligen Neubau ergriff.⁹⁰ Seine Motivation war wohl, dass er sich eine Kirche in den neuen, modernen Formen wünschte, wie sie zu seiner Zeit in vielen Städten beim Neubau der Kathedralen, Klosterkirchen und Pfarrkirchen zur Anwendung kamen. Dies wird auch in dem eingangs wiedergegebenen Zitat aus den Chroniken der Bischöfe von Auxerre deutlich, auch wenn die Betonung des Volkswunsches hier etwas übertrieben wirkt. Allerdings darf man davon ausgehen, dass nicht nur die Kirche den Bau von Gotteshäusern förderte, sondern auch alle anderen gesellschaftlichen Kräfte daran Anteil hatten und von dem Wunsch geleitet waren, an der Errichtung dieser Monumente mitzuwirken. Anderenfalls wäre es kaum möglich gewesen, die enormen Kosten zu tragen und die logistischen Herausforderungen dieser Projekte zu meistern. Zudem zogen die Neubauten vieler Kirchen, insbesondere der Kathedralen, tiefgreifende Veränderung der städtischen Strukturen nach sich, die gegen den Widerstand der Bürger kaum durchzusetzen waren.⁹¹ Die beachtlichen Leistungen, die bei der Errichtung der großen Sakralbauten erbracht wurden und die treibende Motivation der Menschen für diese Taten, hat E. Challe bereits 1838 sehr anschaulich – wenn auch etwas pathetisch – in Worte gefasst:

⁸⁹ Siehe LEBEUF 1978, Bd. I, S. 356f. CHALLE 1838, S. 248 übertreibt möglicherweise, wenn er die Vorgängerkathedrale, welche Guillaume de Seignelay übernahm, als fast neues Bauwerk beschreibt. Es lässt sich aber nicht von der Hand weisen, dass die romanische Kathedrale noch nicht sehr lange fertiggestellt gewesen sein konnte, als der neue Bischof den Abriss beginnen ließ.

⁹⁰ In seiner Zusammenfassung der Baugeschichte vertritt Harry Titus die Position, dass ursprünglich nur der Chor der Kathedrale modernisiert werden sollte. Erst nach dem Einsturz der Chorflankentürme und in der Folge der dadurch verursachten Schäden, sei die Entscheidung für einen weitergehenden Neubau der Kirche getroffen worden. Vgl. dazu die Ausführungen auf der Homepage von Harry Titus, siehe TITUS 2006. Unabhängig davon, ob diese These zutreffend ist, bleibt die Tatsache bestehen, dass Guillaume de Seignelay den Neubau seiner Kathedrale vorantrieb. Zu der Chronologie der Bauarbeiten siehe auch Kapitel 4.

⁹¹ Das dies nicht immer ohne Widerstände vonstattengehen zeigen die Ereignisse in Laon, die im Jahr 1112 zu einem Bürgeraufstand und zu der Ermordung des Bischofs führten (siehe SAINT-DENIS/PLOUVIER 2002, S. 71ff), oder der eskalierte Konflikt zwischen Klerus und Bürgerschaft in Reims (siehe KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001, S. 117f). Auch Georges DUBY 1966 betont in seinem Buch: *Das Europa der Kathedralen, 1140–1280*, die Spannungen und Konflikte, welche zwischen den unterschiedlichen sozialen Gruppen im 13. Jahrhundert bestanden haben sollen. Er geht – sicherlich zu Recht – davon aus, dass der Stand der Bauern, durch die enormen Fortschritte und die stark gesteigerte Produktivität in der Landwirtschaft, die Entstehung der Großbauten dieser Zeit erst möglich gemacht hat. Um diese Projekte zu finanzieren, sei dieser Stand, ebenso wie die Bürger der Städte, vom Klerus und vom Adel massiv ausgebeutet worden. Diese These scheint mir jedoch vor dem Hintergrund jüngerer Forschungsmeinungen – zu denken ist da zum Beispiel an KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 69ff – in der vom Autor vorgetragenen Verallgemeinerung nicht haltbar. Doch auch wenn Dubys Werk in vielen Punkten von neueren Forschungsergebnissen korrigiert wird und sich die dort entworfene Skizze der mittelalterlichen Welt nicht immer auf hinreichende Begründungen stützt, beinhaltet es einige sehr lesenswerte Kapitel, insbesondere die Ausführungen zu den gegensätzlichen theologischen Strömungen des 12. und 13. Jahrhunderts; siehe DUBY 1966, S. 37ff. Dass gerade dieser Bereich für eine Analyse der Kunst eminent wichtig ist, macht DUBY 1966, S. 9 bereits in der Einleitung seines Buches deutlich: „Um die Kunst dieser Zeit zu verstehen, muß man mehr die Theologie als die Soziologie befragen.“

„[...] on se demande par quels miracles de richesse et d'industrie, à une époque où l'on ne comprenait guère notre centralisation moderne, où l'on était encore loin de deviner un budget de l'état, des cités de troisième ou quatrième ordre ont pu élever de tels monuments. C'est que ce n'était l'ouvrage, ni de la richesse, ni de la centralisation, ni de l'industrie, mais d'une puissance que nous ne connaissons plus guère que le nom, la foi.“⁹²

Tatsächlich waren zu Beginn des 13. Jahrhundert fast alle Kathedralen des französischen Kernlandes im Bau oder bereits in gotischen Formen errichtet. Wichtige Ausnahmen stellten außer Auxerre nur die Bischofskirchen in Amiens und Beauvais dar, die man jedoch nur wenige Jahre später ebenfalls durch Neubauten zu ersetzen begann.⁹³

Man kann den Neubau der Kathedrale von Auxerre aber auch als Werk des Guillaume de Seignelay bezeichnen, zumindest scheint er für ihn eine Art Lebensaufgabe gewesen zu sein. Der Bischof gab beträchtliche Summen aus seinem Privatvermögen für den Bau aus, im ersten Jahr 700 Pfund, in den folgenden Jahren jeweils 260 £. Seine Unterstützung brach auch nach seiner Versetzung auf den Bischofsstuhl in Paris nicht ab.⁹⁴ Dem entgegen scheint sich das finanzielle Engagement des Domkapitels in Grenzen gehalten zu haben, größere Stiftungen, aber in geringer Zahl, sind erst für das Spätmittelalter überliefert. Ebenso wenig hat sich der König mit Geld- oder Sachspenden für den Bau in Auxerre eingesetzt, die Zuwendungen anderer Laien, vor allem die des städtischen Bürgertums, bleiben im Dunkeln.⁹⁵ Es ist allerdings bekannt, dass eine reisende Almosensammlung um oder kurz nach 1215, also am Beginn des Neubaus, in der Diözese Auxerre durchgeführt worden ist, um Geld für den Kathedralbau zu sammeln.⁹⁶ Welche Summe diese Kollekte einbrachte ist nicht bekannt, Wolfgang Schölller ist nach ausführlichem Studium der historischen Quellen aber der Ansicht, dass die Spenden der Gläubigen häufig die Haupteinnahmequelle der Dombaufabrik ausmachten, auch wenn ihre Höhe von Jahr zu Jahr beträchtlich variieren konnte.⁹⁷ Somit ließ sich der Bau im Wesentlichen nur durch die laufenden Einnahmen vorantreiben, was den schleppenden Verlauf der Arbeiten nach der Fertigstellung des Chores erklären würde.⁹⁸ Insbesondere die Rolle des Domkapitels wird dabei von Vincent Tabbagh kritisch beurteilt: „*Bien installés dans leur*

⁹² CHALLE 1838, S. 245. Dies darf jedoch nicht so verstanden werden, dass die wirtschaftlichen und industriellen Entwicklungen, über die bereits gesprochen wurde, nicht grundlegende Voraussetzungen für den Neubau so vieler aufwendiger Kirchen gewesen wären. Diese Umstände allein reichen aber nicht als Erklärung für die Motivation der Menschen, derartige Projekte in Angriff zu nehmen.

⁹³ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 311. Die alte Kathedrale von Amiens brannte 1218 ab, der Neubau begann 1220; in Beauvais erfolgte 1225 die Grundsteinlegung. Auch hier gab es wie in Auxerre keine echten Notwendigkeiten für einen Neubau.

⁹⁴ Mit den 700 £ waren wahrscheinlich die Baukosten des ersten Jahres im Wesentlichen gedeckt. Vgl. BRANNER 1985, S. 38f. Der Bischof von Auxerre war mit seinen Zuwendungen an den Kathedralbau kein Einzelfall, wie SCHÖLLER 1989, S. 217ff mit Beispielen aus Paris, Bourges, Mirepoix und anderen Orten belegt, doch war eine derartige Freigiebigkeit keinesfalls die Regel.

⁹⁵ Zu der Beteiligung des Domklerus und der Laien am Bau von Saint-Étienne siehe Vincent Tabbagh in SAPIN 2011, S. 31ff. Eine direkte finanzielle Unterstützung des Monarchen gab es nur in wenigen speziellen Fällen, siehe SCHÖLLER 1989, S. 342ff. Eine Ausnahme bildet insbesondere die Kathedrale der königlichen Hauptstadt Paris, zumindest bis in die Zeit von König Philipp II. August, siehe SANDRON 2013.

⁹⁶ Vgl. SCHÖLLER 1989, S. 301.

⁹⁷ Siehe SCHÖLLER 1989, insb. S. 280ff.

⁹⁸ Auch bei vielen anderen Kathedralbauten führte Geldmangel zu kürzeren oder längeren Unterbrechungen der Bautätigkeit, so in Chartres, Beauvais und Narbonne. Vgl. SCHÖLLER 1989, S. 340.

chœur solidement construit, les chanoines d'Auxerre, comme ceux de Beauvais, se sont désintéressés de la poursuite de la construction [...].“⁹⁹

In Auxerre übernahm man im Chor die Fundamente der alten Kirche und die Kathedrale wurde nicht wie in anderen Städten enorm vergrößert.¹⁰⁰ Die Tatsache, dass nicht deshalb neu gebaut wurde, weil die alte Kirche zu wenig Raum bot, sondern allein, um eine zeitgemäße Architektur einzuführen, unterstreicht noch einmal die Bedeutung, die man der neuen Bauweise zumaß.¹⁰¹ Es lässt sich bei einer Persönlichkeit wie dem Bischof Guillaume de Seignelay jedoch zu vermuten, dass er die gotische Architektur nicht nur aus ästhetischen Gründen bevorzugte. Seine Initiative zum Neubau dürfte auch theologische und politische Hintergründe gehabt haben. So war die Gotik seit ihrer Entstehung eng mit dem französischen Königtum verbunden. Gotisch zu bauen hieß gewissermaßen auch, königstreu zu sein.¹⁰² Virginia C. Raguin hat diese Verbindung mit den eingangs des Kapitels zitierten Worten sehr gut zum Ausdruck gebracht. Dies bedeutete aber nicht eine bedingungslose Unterwerfung oder Anbiederung, sondern war Ausdruck der positiven politischen Beziehungen zwischen der Kirche und dem König.¹⁰³ Die Gotik wurde so auch zu einem Zeichen für die gesellschaftliche Erneuerung der Zeit, welche Georges Duby mit den Worten beschreibt:

„Der ganze Aufschwung, durch den Brachland zu Wiesen, Feldern und Weinbergen wird, der die Städte ausdehnt, die Kaufleute zu den Messen treibt, die Ritter zum Kampf und die Franziskaner zur Eroberung der Seelen, die ganze Lebensfreude, die dieses neue Zeitalter belebt, wird von der Theologie der Kathedralen begleitet und gedeutet. Die Schöpfung ist noch nicht vollendet, denn der Mensch nimmt durch seine Werke an ihr teil. Auf diese Weise kommt die Handarbeit und mit ihr der Werkstoff wieder zu Ehren.“¹⁰⁴

⁹⁹ Tabbagh in SAPIN 2011, S. 37.

¹⁰⁰ Zum Beispiel wurde der Neubau der Kathedrale von Bourges (1195–1324) insbesondere nach Osten stark erweitert, so dass die alte Stadtmauer und Teile des Kathedralbezirks niedergelegt und an anderer Stelle neu errichtet werden mussten, um den nötigen Platz zu schaffen. Vgl. BRANNER 1989, S. 15ff.

¹⁰¹ Neuere geophysikalische Untersuchungen lassen vermuten, dass die Kirche beim Neubau des Langhauses nach Westen um drei Joche verlängert wurde und etwas breiter ausfiel als der Vorgängerbau. Zudem kam ein Querhaus hinzu. Siehe TITUS/DABAS 2001, S. 183. Dennoch kann man nicht davon sprechen, dass die Grundfläche der Kirche in ähnlich radikaler Weise vergrößert wurde, wie dies beim Neubau vieler anderer Bischofskirchen im 13. Jahrhundert geschah.

¹⁰² Anhand von stilistischen Vergleichen stellt Dieter KIMPEL 2003 Thesen dazu auf, wie die politischen Verbindungen zum Königtum oder die Beziehungen der Bistümer untereinander in der Gestaltung von Sakralbauten sichtbar werden konnten. Dabei wird deutlich, dass die großen Bischofskirchen oft die Vorbilder für die rangniedrigeren Kirchen einer Diözese abgaben, wobei man sich anscheinend, aus bestimmten politischen Erwägungen heraus, nicht immer an der Kathedrale des eigenen Bistums orientierte.

¹⁰³ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 75f u. 44ff und SAUERLÄNDER 1990, S. 157f. Die Normannen hatten zuvor nach der Eroberung Englands das Land binnen kurzer Zeit mit neuen Kathedralen und Klöstern versehen, auch als eine Demonstration ihres Herrschaftsanspruches. Ähnliches lässt sich für Frankreich beobachten. Auch der französische König war bemüht, die Gotik in den neu gewonnenen Territorien rasch zu verbreiten. Als Beispiel für die enge Verbindung von Kirche und Monarchie sei hier auch auf die Königsgalerien verwiesen, welche sich an einigen Kathedralen, so in Paris, Reims und Amiens finden. Abt Suger vertrat darüber hinaus die Ansicht, dass die Kirche die geistige Verteidigung des Königreichs sein sollte, was in dem Bau seiner Abteikirche zum Ausdruck kam. Vgl. BRANNER 1962, S. 11. Das Auftreten vieler Bischöfe und Äbte und die Kirchen, die sie errichten ließen, zeigen, dass Abt Suger mit dieser Haltung nicht allein stand.

¹⁰⁴ DUBY 1966, S. 129.

Und Dieter Kimpel und Robert Suckale schreiben, mit Blick auf verschiedene Quellen, zu den theologischen Gründen für die Errichtung neuer Gotteshäuser:

„Immer wieder hören wir, daß das Errichten neuer und größerer Kirchen als Fortschritt, ja, als Fortschritt der »societas christiana« gefeiert wurde. Die neue Kirche war nicht nur sichtbares Zeichen für eine Verbesserung, sie galt als eine machtvolle Demonstration, daß Gottes Reich auf Erden auch wirklich wuchs und sich ausbreitete.“¹⁰⁵

¹⁰⁵ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 73.

3. Die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre

Bei der Betrachtung eines herausragenden Werkes, sei es nun ein Bauwerk, eine technische Erfindung oder ein Kunstwerk, wird heute oft zuerst die Frage gestellt, welcher Baumeister, Erfinder oder Künstler dieses besondere Objekt geschaffen hat. Eine derartige, auf (Künstler-)Persönlichkeiten und ihre individuellen Leistungen ausgerichtete Sichtweise ist jedoch, soweit man weiß, keine, die dem Mittelalter vertraut war. Zumindest im Bereich der handwerklichen Tätigkeiten sprechen die nur sehr vereinzelt überlieferten Nachweise von Urheberschaften konkreter Werke für diese Deutung.¹⁰⁶ Häufig wurde in dieser Zeit nicht in erster Linie nach der Person hinter dem Werk, sondern nach der aus dem Werk aufscheinenden höheren Bedeutung gefragt. In zeitgenössischen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts, wie beispielsweise in der Schrift *De administratione* des Abt Suger von Saint-Denis, wird dies deutlich, denn die Verweisfunktion der Arbeiten auf die höheren, sprich transzendentalen Dinge, werden in den Vordergrund gestellt – was jedoch die Betrachter nicht davon abhalten soll, die Schöpfungen ihrer Mitmenschen zu bewundern und zu würdigen.¹⁰⁷ Viele große Werke des Mittelalters sind anonym geblieben und wohl auch von den Zeitgenossen nicht mit einzelnen Namen in Verbindung gebracht worden. Erst langsam entwickelte sich die Wahrnehmung für die individuellen, künstlerischen Leistungen eines Handwerkers, Buchmalers oder Musikers in der Gesellschaft, auch wenn es bereits aus romanischer Zeit und aus früheren Epochen immer wieder Beispiele von signierten Arbeiten gibt. Diese Signaturen mögen Ausdruck von Stolz über die geschaffenen Werke gewesen sein, waren aber in dieser Zeit auch immer mit dem Gedanken der Memoria verbunden. Im hohen Mittelalter begann sich die Wahrnehmung und Würdigung von Einzelpersonen, die durch ihre Werke im Bereich des Handwerks herausragten, deutlicher auszubilden. Diese Entwicklung vollzog sich sichtbar zur Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts. Insbesondere die „Werkmeister“ der großen Bauhöfen, die «magister operis», «magister fabricae», «magister» oder «architectus»¹⁰⁸ gelangten zu einem beträchtlichen Ansehen und wurden mitunter namentlich an oder in ihren

¹⁰⁶ Dass dies in anderen Bereichen, vor allem in Kreisen des hohen Adels oder in den führenden Rängen der Geistlichkeit durchaus anders war, zeigen allein schon die vielen zeitgenössischen Biographien von herausragenden Personen, von Herrschern, Geistlichen und Heiligen. Auch traten Mitglieder dieser beiden Stände häufig als Stifter von Kunstwerken namentlich in Erscheinung, wie die Widmungen in Handschriften, die gelegentlich auch mit dazu gehörenden Illustrationen versehen waren, bezeugen. Derartige Werke sind bereits aus karolingischer Zeit erhalten und nennen vereinzelt – zum Beispiel im Kolophon eines Buches – auch die Schreiber oder die Illuminatoren. Einen kurzen Überblick über die mittelalterliche Buchkunst geben KRENN/WINTERER 2009, zur Frage der Künstler und Auftraggeber, siehe insbesondere S. 14ff.

¹⁰⁷ Siehe dazu: *De administratione*, Teil II. *De edificiorum institutione*, zu finden in SPEER/BINDING 2005, S. 316ff. In der Darlegung seiner Leistungen als Abt werden zwar detailreich die vielen Arbeiten, die Suger an der, beziehungsweise für die Abteikirche durchführen ließ beschrieben und die Arbeit der Handwerker wird gelobt, doch an keiner Stelle wird der Name eines Goldschmieds, Glasmalers, Bronzegießers, etc. genannt. Dem entgegen wird schon in der Weiheinschrift der Westfassade über dem Portal der Name des Bauherrn, also Abt Suger selbst, aller Welt vor Augen geführt. Siehe dazu den Text der Inschrift, zu finden in SPEER/BINDING 2005, S. 322ff.

¹⁰⁸ Die Bezeichnung für den Architekten war im frühen und hohen Mittelalter nicht einheitlich und überschneidet sich zudem mit den Benennungen der vom Domkapitel beauftragten Verwalter des Bauvermögens, die zumeist selbst Kleriker und Angehörige des Kapitels waren. Zu den Kompetenzen und Pflichten der jeweiligen Ämter und weiteren damit verbundenen Fragen hat Wolfgang SCHÖLLER 1989, S. 136ff intensiv geforscht.

Werken verewigt.¹⁰⁹ Neben dem Zugewinn an Prestige bedeutete dies auch einen gesellschaftlichen Aufstieg dieser Berufsgruppe.¹¹⁰ In einigen Fällen erlangten die Baumeister eine derartige Bekanntheit, dass sie für mehrere Bauvorhaben engagiert wurden und verschiedene Baustellen gleichzeitig betreuten.¹¹¹ Dies setzte voraus, dass es eine funktionierende Organisation und eine klare Hierarchie innerhalb der Bauhütte gab, die den Fortgang der Arbeiten auch ohne die Anwesenheit des Baumeisters gewährleistete.¹¹² Die Arbeitsteilung und auch die Spezialisierung einzelner Berufsgruppen nahmen zu.¹¹³ Darüber hinaus machte es die Anfertigung annähernd maßstabgetreuer Pläne unabdingbar, nach welchen die Werkleute selbständig arbeiten konnten.¹¹⁴ Eine lesens-

¹⁰⁹ Hier kann beispielhaft auf den mit einer Inschrift versehenen Stein in der Mitte des Labyrinthes von Notre-Dame in Amiens verwiesen werden, welcher den Bischof Évrard de Fouillois als Auftraggeber und die drei Baumeister der Kathedrale nennt: Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und Regnault de Cormont. Der originale Stein wurde vor Ort durch eine Kopie ersetzt und befindet sich heute im *Musée de Picardie*. Vgl. PLAGNIEUX 2003, S. 45. Eine weitere Inschrift zu den Architekten findet sich am Südturm der Kathedrale. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 31f. Eine Reihe von Namen sind auch aus anderen Quellen bekannt, siehe GRODECKI 1976, S. 33f. Marcel AUBERT 1979, S. 15ff zählt weitere, namentlich bekannte Werkmeister auf und stellt Überlegungen zur Ausbildung der Baumeister und zur inneren Ordnung der Bauhütten an. Selbst wenn seine Thesen, sowie die Zuschreibungen einiger Werke zu bestimmten Meistern nicht unumstritten sind, ergibt sich daraus doch ein ungefähres Bild von der Organisation einer Kathedralbaustelle im hohen Mittelalter. Siehe dazu auch SCHULZ 2010, S. 122ff, der für den deutschsprachigen Raum zu bedenken gibt, dass erst ab dem Spätmittelalter (1459, «Regensburger Ordnung») rechtlich fixierte, großräumig gültige Hüttenordnungen existierten. Davor gab es aber zumindest für jede Großbaustelle individuelle Regelungen.

¹¹⁰ Zum Selbstverständnis und zur gestiegenen sozialen Stellung der Baumeister seit der zweiten Hälfte 12. Jahrhunderts vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 225ff und BRANNER 1962, S. 14f. „*Der Architekt ist nicht mehr primär Handwerker, sondern nähert sich den akademischen Berufen. Pierre de Montreuil [der unter anderem an Notre-Dame in Paris Baumeister war] wird in seiner Grabinschrift sogar »doctor lathomorum« genannt, was man nach heutigen Begriffen als »Professor für Steinmetzkunde« übersetzen müsste.*“ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 227. Siehe auch die Abbildung der Grabplatte des Reimser Baumeisters Hugues Libergier im gleichen Buch, S. 229, Abb. 230.

¹¹¹ Als ein Beispiel für derartige Vorkommnisse kann hier der Vertrag genommen werden, den der Architekt Gauthier de Varinfroy mit dem Bischof und dem Domkapitel von Meaux im Jahre 1253 geschlossen hat. Es ist der einzige Vertrag dieser Art, der erhalten ist. In dem Dokument wird dem Baumeister die Leitung der Kathedralbaustelle anvertraut und seine Bezahlung wird festgelegt. Zusätzlich wird Gauthier darauf verpflichtet, die Baustelle in Evreux, die er offenbar schon länger betreute, nicht länger als zwei Monate im Jahr aufzusuchen. Zudem durfte er keine weiteren Aufträge ohne die Zustimmung des Kapitels annehmen. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 447ff.

¹¹² Mit dem wachsenden Prestige der Baumeister erfolgte also eine Veränderung dieses Berufsbildes. Der in der Regel als Steinmetz ausgebildete «magister operis» nahm zunehmend planerische und organisatorische Aufgaben wahr und sorgte für die Umsetzung seiner Entwürfe durch die Bauleute. Mit dem Voranschreiten dieser Entwicklung werden die Baumeister immer seltener selbst Hand an das Werkzeug gelegt haben, eine Entwicklung, die nicht von allen Zeitgenossen verstanden und gutgeheißen wurde: „*Dans ces grands édifices, il a accoutumé d’y avoir un maître principal qui les ordonne seulement par la parole, mais n’y met que rarement ou n’y met jamais la main, et cependant il reçoit des salaires plus considérables que les autres... [...] Les maîtres des maçons, ayant en main la baguette et les gants, disent aux autres: ‘Par ici me le taille’, et ils ne travaillent point et, cependant, ils reçoivent une plus grande récompense; c’est ce que font beaucoup de prélats modernes.*“; schrieb mit viel Ironie und einem Seitenhieb auf die hohe Geistlichkeit, der Dominikaner Nicolas de Biard. DU COLOMBIER 1973, S. 66f.

¹¹³ Diese Entwicklung hat u.a. Jens RÜFFER 2013 anhand überlieferter Baurechnungen aus England und daraus hervorgehender, unterschiedlicher Lohnmodelle untersucht.

¹¹⁴ Planzeichnungen kamen nach Ansicht von KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 227 u. Anm. 65, S. 492 kurz vor 1220 in Gebrauch und wurden auch beim Bau der Kathedrale von Amiens eingesetzt. Nachgewiesen ist die Verwendung von verkleinerten Planzeichnungen beim Bau des Kölner Doms, auch die Straßburger Risse sind bekannt. Bruno KLEIN 2007, S. 16ff sieht in den Planzeichnungen ein wichtiges Element der Kommunikation auf den Baustellen selbst, aber auch für die Verbreitung gotischen Formengutes im Heiligen Römischen Reich.

werte Untersuchung zu den federführenden Akteuren beim Bau der großen Kathedralen und zu den auf den Baustellen tätigen Berufsgruppen hat Pierre Du Colombier vorgelegt.¹¹⁵

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wer die «magister operis» beim Bau von Saint-Étienne waren. Diese Frage muss leider offen bleiben, denn bisher konnte die Forschung keine Antwort darauf geben und es existieren weder Pläne noch irgendwelche Dokumente oder Inschriften, die preisgeben könnten, welche Baumeister über den langen Entstehungszeitraum hinweg für die Arbeiten in Auxerre verantwortlich waren. Lediglich ein Name, Guiot Gassot, taucht mit der Bezeichnung „*Maistre maçon de l'œuvre Saint Estienne d'Aucerre*“ in einem Ehevertrag von 1517 auf.¹¹⁶ Besonders bedauerlich ist diese Wissenslücke, wenn es um den Baumeister des Chores von Saint-Étienne geht, denn er erwies sich in seinem Werk als ein wahrer Meister seiner Profession. Da keine Namen bekannt sind, wird im Folgenden immer nur von dem Baumeister oder gelegentlich auch – um einen heute geläufigeren Ausdruck zu verwenden – von dem Architekten die Rede sein. Dabei erlaubt die Quellenlage auch keine Unterscheidung zwischen einem ersten, einem zweiten oder weiteren Meistern, denn die an der Substanz der Kathedrale ablesbaren Bauphasen müssen nicht in jedem Fall mit jeweils einem Meister verbunden werden. Einerseits könnten sich verschiedene Bauleiter innerhalb einer Phase abgewechselt haben und andererseits muss eine Unterbrechung des Baus nicht zwingend einen Meisterwechsel nach sich gezogen haben. Auch über längere Baupausen hinweg könnte der gleiche Architekt für den Kathedralbau gearbeitet haben, wenn er ortsansässig und somit verfügbar war und bereits Erfahrungen mit der Kathedralbaustelle hatte. Für Auxerre besteht Konsens darüber, dass der Chor von Saint-Étienne von nur einem Baumeister entworfen und errichtet wurde, für die übrigen Bauteile wurden derartige Überlegungen meiner Kenntnis nach bisher nicht diskutiert.

Zu dem Verhältnis zwischen den Baumeistern und den Bauherren, also dem Kapitel mit dem Bischof an seiner Spitze und der Stellung der beiden Parteien zueinander, können ebenfalls nur sehr allgemeine Feststellungen getroffen werden.¹¹⁷ In der Regel kann man davon ausgehen, dass die Baumeister in irgendeiner Form Entwürfe der

¹¹⁵ Siehe DU COLOMBIER 1973. Die betreffende Arbeit lässt deutlich werden, wie schwierig es ist, die einzelnen Berufsgruppen und ihre Funktionen auf der Basis der Überlieferungen klar voneinander abzugrenzen. Beispielsweise scheint es bis in die Neuzeit hinein keine einheitliche Bezeichnung für den Architekten gegeben zu haben. Auch der häufig verwendete Begriff des «magister operis» beschreibt oft nicht den Architekten, sondern einen Beauftragten des Bauherrn – zum Beispiel eines Domkapitels – der die Arbeiten als Ganzes überwacht. Siehe DU COLOMBIER 1973, S. 60ff. Diese Unklarheiten verdeutlichen einmal mehr den stetigen Wandel, der sich während des hohen Mittelalters im Baugewerbe vollzog und der erst allmählich zur Entstehung fester Berufsbilder führte.

¹¹⁶ FOURREY 1934, S. 59. Weitere Namen, zu finden an gleicher Stelle, lassen sich mit Auxerre in Verbindung bringen, aber ohne das schlüssige Belege dafür existieren, dass diese Baumeister tatsächlich in Auxerre als «magister operis» tätig waren. Immerhin sind einige der mit der Bauleitung beauftragten Kanoniker urkundlich erfasst und es sind auch manche der Glasmaler überliefert, die im 15. und 16. Jahrhundert in Auxerre gearbeitet haben. Siehe FOURREY 1934, S. 59ff.

¹¹⁷ An dieser Stelle kann nur erneut auf den einzigen erhaltenen Vertrag zwischen Gauthier de Varinfroy und der Diözese von Meaux verwiesen werden. Siehe Anmerkung 105, S. 42 und KIMPEL/SUCKALE 1995, 447ff. Wolfgang SCHÖLLER 1989, siehe insb. S. 215ff, hat durch intensives Quellenstudium herausgearbeitet, dass die Zuständigkeit und auch die Finanzverwaltung des Dombaus vom frühen Mittelalter an nach und nach vom Bischof auf das Kapitel übergegangen ist. Spätestens im 13. Jahrhundert waren in fast allen Diözesen die Domkapitel die eigentlichen Bauherren, auch wenn der Bischof in bestimmte Entscheidungen mit eingebunden werden musste.

Kirchen anfertigten und den Bauherren präsentierten.¹¹⁸ Diese waren für die Finanzierung zuständig und mussten darauf achten, dass die Größe des Bauprojektes den zur Verfügung stehenden Mitteln angemessen war und der Baumeister das Budget nicht überschritt.¹¹⁹ Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Kleriker direkten Einfluss auf die Gestaltung des Baus nahmen und Proportionen oder Detailformen bestimmten.¹²⁰ Allerdings werden sie sicher darauf gedrängt haben, dass ihre Wünsche und die räumlichen Bedürfnisse im Plan des Baumeisters Berücksichtigung fanden. Darüber hinaus wird es vorgekommen sein, dass manche Auftraggeber, beispielsweise charismatische Persönlichkeiten wie Guillaume de Seignelay, stärkeren Einfluss auf das Baugeschehen ausübten, nicht zuletzt durch die Auswahl und Ernennung des verantwortlichen Meisters. Im Idealfall arbeiteten beide Seiten Hand in Hand und trugen das Ihre zum Gelingen des Werkes bei.¹²¹

3.1 Beschreibung der Architektur der Kathedrale

Um ein monumentales Bauwerk wie die Kathedrale von Auxerre richtig verstehen und bewerten zu können, muss man sich zunächst einen möglichst genauen Blick auf alle seine Teile verschaffen. Je genauer die visuelle Untersuchung des Baus erfolgt, desto treffender lassen sich später Vermutungen über die Abfolge der Arbeiten und die Beziehungen zu anderen Bauten dieser Zeit aufstellen. Dabei würde es allerdings den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, sich jedem Detail dieser sehr komplexen Bischofskirche in aller Ausführlichkeit zu widmen. Der Schwerpunkt bei der Beschreibung der Architektur soll deshalb auf den besonders interessanten oder künstlerisch herausragenden Teilen von Saint-Étienne liegen. Warum die gewählten Teile des Baus als bedeutend erachtet werden, wird in dem Kapitel zur architekturhistorischen Einordnung der Kathedrale erläutert und begründet.

Die Grundlage für die Beschreibung der Kathedrale von Auxerre bilden in der Mehrheit die eigenen Beobachtungen vor Ort, die den heutigen Zustand der Kirche erfassen. Zusammenfassende Informationen zu den Veränderungen, die das Erscheinungsbild von Saint-Étienne im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, finden sich in dem Kapitel zur Baugeschichte. Ebenso wird der Skulpturenschmuck der Portale hier zunächst nicht behandelt, sondern erst im 5. Kapitel im Zusammenhang mit einer generellen Analyse der Ikonographie der Kathedrale. Dass neben visuellen Untersuchungen auch technologische Analysemethoden für die genaue Erforschung und Bestimmung eines

¹¹⁸ Wie genau diese Entwürfe ausgesehen haben könnten, ist insbesondere für die Zeit, in der noch keine maßstabgetreuen Pläne verwendet wurden, nicht feststellbar. Es könnte sich um Zeichnungen oder vielleicht auch um Modelle gehandelt haben, gängiges Arbeitsmittel waren auch Risse in Gipsplatten.

¹¹⁹ Zu den rechtlichen Fragen die mit dem Kirchenbau verbunden waren, hat Wolfgang SCHÖLLER 1989 ein kenntnisreiches und akribisch recherchiertes Werk vorgelegt.

¹²⁰ Wie weit die Einflussnahme des Kapitels reichte und welche Freiheiten der Baumeister hatte, war vermutlich von Ort zu Ort unterschiedlich. In Köln beispielsweise scheinen die Kanoniker überhaupt kein Interesse am Baugeschehen gehabt zu haben, lediglich das Ergebnis, die neue Kathedrale, war für sie interessant. Vgl. dazu die Ausführungen von Maren LÜPNITZ 2013, S. 297. Zu den Einflüssen Dritter siehe auch SCHÖLLER 1989, S. 344. Die Untersuchungen von David WENDLAND 2013 zu spätgotischen „*Werkmeisterbüchern*“ legen den Schluss nahe, dass die Gestaltungsfreiheiten der Werkmeister im späten Mittelalter immer weiter zunahmen.

¹²¹ Siehe dazu BRANNER 1962, S. 12f.

Bauwerks wichtig sind, steht außer Frage. Verfahren wie die Dendrochronologie, die Radiologie oder die Photometrie werden jedoch erst in jüngerer Zeit verstärkt eingesetzt, so dass bisher nur selten umfangreiche Untersuchungen für einzelne Bauwerke oder gar für ganze Gruppen von historischen Baudenkmalern vorliegen. Saint-Étienne stellt diesbezüglich eine glückliche Ausnahme dar, denn im Zuge der jüngsten Restaurierungsarbeiten wurden umfangreiche Forschungen von Experten aus verschiedenen Bereichen – aus der Architektur, der Archäologie, der Geologie, der Kunstgeschichte, der Denkmalpflege etc. – an dieser Kirche vorgenommen. Dabei wurden viele Daten und Erkenntnisse zusammengeführt, die dazu beitragen können, die einzelnen Teile des Bauwerks zeitlich besser einordnen und verstehen zu können.¹²² Da die Zielsetzung dieser Arbeit jedoch nicht darin besteht, die Chronologie von Saint-Étienne in all ihren komplexen Details zu diskutieren, sondern auf die Ikonographie und die kunsthistorische Einordnung der Kathedrale gerichtet ist, werden diese Ergebnisse hier nur im geringem Umfang aufscheinen. Sie werden vor allem in das Kapitel zur Baugeschichte einfließen. Um eine bessere Vorstellung von der Gesamtwirkung der Bischofskirche in ihrer mittelalterlichen Erscheinung zu erhalten, schließt sich der Beschreibung des Skulpturenschmucks eine Betrachtung der Farbfassungen der Kathedrale von Auxerre an. Farbe spielte in der Architektur des gesamten Mittelalters eine wichtige Rolle sowohl bei der Ausschmückung von Innenräumen als auch bei der Gestaltung von Außenwänden und Fassaden. Dies lässt sich heute – in einer Zeit, in der die Steinsichtigkeit mittelalterlicher Architektur zum Regelfall geworden ist – bedauerlicherweise nur noch an wenigen erhaltenen Beispielen unmittelbar nachvollziehen. Darum soll in Kapitel 5.2 zumindest der Versuch unternommen werden, anhand der noch vorhandenen Spuren, einen Eindruck von der ursprünglichen Farbgestaltung des Sakralbaus zu gewinnen.

Bevor sich die Arbeit also der Baugeschichte der Kathedrale, ihrem umfangreichen ikonographischen Programm und der kunsthistorischen Einordnung des Baus zuwendet, soll zunächst eine Beschreibung der Architektur erfolgen. Dabei wird die Darstellung der einzelnen Bauteile dem gedachten Rundgang eines Betrachters und nicht der Chronologie ihrer Entstehung folgen. Damit soll, im Zusammenklang mit den ausgewählten Abbildungen, eine größere Anschaulichkeit der Ausführungen erreicht werden.

3.1.1 Die Fassaden

Die Kathedrale Saint-Étienne erhebt sich auf einem Hügel über dem Flussufer der Yonne, im Zentrum der Altstadt von Auxerre. ABB. 30 Wie fast alle Kirchenbauten des Mittelalters ist sie geostet, ihr Chor orientiert sich in die Richtung des Sonnenaufgangs. Durch die Hügellage der Stadt fällt das Gelände, auf dem die Kathedrale steht, stark nach Osten ab, so dass der Höhenunterschied schon bei den Vorgängerbauten durch die Anlage einer Krypta ausgeglichen werden musste. Diesem Umstand tragen auch die drei großen Fassaden Rechnung, deren Portale zum Teil

¹²² Beispielsweise wurden die Ergebnisse der Radar-Scans und der elektrostatischen Bodenuntersuchungen im Inneren der Kathedrale von Harry TITUS 1998 im Internet publiziert. Die von den beteiligten Wissenschaftlern aus diesen Messwerten abgeleiteten Thesen zur Baugeschichte der Kathedrale haben TITUS/DABAS 2001 vorgestellt.

ebenerdig, zum Teil über Stufen zu erreichen sind. Die Bedeutendste von ihnen ist die Westfassade, es folgen gleichrangig die Fassade des Südquerhauses und ihr Pendant auf der Nordseite.¹²³ Diese drei Fassaden sollen im Folgenden genauer betrachtet werden, allerdings ohne auf den Figurenschmuck einzugehen, welcher gesondert behandelt werden soll.

Nähert man sich der Kathedrale von Westen, so fällt als erstes der unvollendete Südturm der Hauptfassade ins Auge, der nur knapp bis über die Gewölbescheitel der Seitenschiffe reicht. ABB. 31–33 Dieses Merkmal stört zunächst den Eindruck von Symmetrie, der sich jedoch beim Nähertreten mit Blick auf die unteren Bereiche der Westfassade wieder herstellt. Die Fassade wurde mit dem Sockel des Südturms, dem südlichen Portal und Teilen des Mittelportals in der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, wahrscheinlich unmittelbar nach der Fertigstellung des Chores.¹²⁴ Die Untergeschosse des Nordturms wurden dann nach einer kurzen Unterbrechung gegen Ende des 13. oder am Anfang des 14. Jahrhunderts ausgeführt.¹²⁵ Oberhalb der Portale baute man im 14. Jahrhundert an der Fassade weiter, die Einwölbung des Langhauses wird von Bußmann aber erst in die Mitte des 15. Jahrhundert datiert.¹²⁶ Dies bedeutet, dass die Fassade zu dieser Zeit bis über das Rosengeschloß vollendet gewesen sein muss, wobei das Westfenster erst Anfang des 16. Jahrhunderts fertiggestellt wurde. Zeitgleich führte man die Türme bis zu ihrer heutigen Größe aus, der Südturm blieb jedoch auf der Höhe des zweiten Geschosses unvollendet.¹²⁷ ABB. 38

Trotz der langen Bauzeit für die gesamte Fassade und zahlreicher Unterschiede im Detail war man beim Bau stets darum bemüht, einen einheitlichen Eindruck zu schaffen und zu wahren. Der Baukörper wird horizontal und vertikal in mehrere Zonen unterteilt. Die vier mächtigen und weit hervortretenden Strebepfeiler, die die Westwand stützen, dominieren die Fassade und geben ihr eine vertikale Ausrichtung. Diese wird von vielen anderen Elementen, so dem Wimperg des Mittelportals, den wimperggekrönten Blendarkaturen und auch vom Giebel des Mittelschiffs aufgegriffen und gesteigert. Horizontal wird der Baukörper im Wesentlichen in drei Zonen geteilt. Die untere wird fast vollständig von den drei Portalen ausgefüllt, die sich auf das Mittelschiff und die Seitenschiffe hin öffnen. Die Portale zeigen gestufte Gewände mit einer hohen, reliefge-

¹²³ Die Rangfolge der Fassaden ist nicht bei allen Kathedralen gleich und folgt häufig den örtlichen Gegebenheiten und Traditionen. In der theologischen Symbolik des hohen Mittelalters wurden den Himmelsrichtungen bestimmte Wertigkeiten zugesprochen, die der helleren Südseite den Vorzug vor der dunkleren Nordseite einräumten. Vgl. MÅLE 1986, S. 21. Ob dies Auswirkungen auf die Gestaltung der Fassaden hatte und sich in der Ikonographie der Skulpturenprogramme oder der Glasmalereien niederschlug, ist umstritten. Für die Kathedralen von Chartres, Paris und Reims vertritt Émile Måle die Auffassung, dass es eine thematische Zuordnung zu den Himmelsrichtungen gibt, siehe MÅLE 1986, S. 21 u. Anm. 11, S. 362. Unabhängig davon lässt sich beobachten, dass bei der architektonischen Anlage der Querhäuser meist ein symmetrischer Aufbau angestrebt wurde, bei dem beide Fassaden aufeinander bezogen waren.

¹²⁴ Siehe QUEDNAU 1979, S. 5. In der Einleitung ihrer Dissertation diskutiert die Autorin ausführlich die Positionen namenhafter Kunsthistoriker wie Lebeuf, Porée, Viollet-le-Duc, Fourrey, Branner u.a. zur strittigen Datierung der Westfassade der Kathedrale von Auxerre, die hier nicht noch einmal aufgeführt werden sollen.

¹²⁵ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 17.

¹²⁶ Vgl. BUßMANN 1995, S. 199 und PORÉE 1926, S. 17.

¹²⁷ Siehe hierzu auch das Kapitel zur Baugeschichte. Durch neuere Forschungen konnten die Daten zum Teil präzisiert werden. Einen Überblick über die Bauabschnitte der Westfassade vermittelt die Grafik in SAPIN 2011, S. 211.

schmückten Sockelzone, Figurennischen und skulptierten Archivolten. Bei den Seiteneingängen sind die Gewände dreifach gestaffelt, beim Mittelportal sechsfach. Die Portalzone wird von einem mit Knospen verzierten Gesims nach oben hin abgeschlossen, welches als Wasserschlag auch an den Strebepfeilern zu finden ist. Allerdings überragt das Mittelportal mit seinen Bogenläufen und vor allem mit seinem krönenden Wimberg die beiden seitlichen Portale deutlich und reicht weit in die zweite Zone hinein. Diese wird in der Mitte von einem großen Lanzettfenster in spätgotischen Maßwerkformen bestimmt, welches zum Teil von dem hohen, durchbrochenen Wimberg des Mittelportals verdeckt wird. An den Westseiten der Türme zeigt sich zwischen den Strebepfeilern in dieser Zone eine massive, fensterlose Wand, die im Falle des Nordturms mit drei übereinander angeordneten Reihen von Blendmaßwerk versehen ist. Die drei Reihen werden durch breite Gesimse voneinander getrennt, die auch um die Strebepfeilermassive herumgeführt werden. Das mittlere der drei Gesimsbänder verläuft knapp unterhalb des Giebelansatzes des Mittelschiffs und trägt einen Laufgang, welcher am Nordturm durch die Strebepfeiler hindurch führt und auf der Rückseite des Turms in das Traufgesims des Mittelschiffsdaches übergeht. Das oberste Gesims befindet sich auf der Höhe des Giebelscheitels und trägt einen weiteren Laufgang, welcher über eine Art Brücke die beiden Türme miteinander verbinden sollte.¹²⁸ Die dritte horizontale Zone der Fassade bildet das Glockengeschoss des Nordturms, das zwei große Bogenöffnungen in jeder Himmelsrichtung besitzt. Ein Turmhelm ist nie ausgeführt worden und die Strebepfeiler ragen wie Zinnen ein gutes Stück über die Turmplattform hinaus. Es ist wahrscheinlich, dass bei diesem Turm nie eine Helmbedachung geplant war, denn der architektonische Abschluss wirkt in sich stimmig und harmonisch.

Der Südturm endet bereits über dem Gesims, welches die unterste Reihe der Blendarkaturen der zweiten Zone abschließt. Lediglich die nördliche Hälfte der Wand und der angrenzende Strebepfeiler reichen noch ein Stück weiter hinauf, etwa bis zur Mitte des Mittelschiffgiebels. Eine als Provisorium angelegte Wand aus schlecht gefügten Bruchsteinen ergänzt die Turmwand zum Giebel hin, so dass das erste Westjoch der Kathedrale eingedeckt und gewölbt werden konnte. ABB. 38 u. 92 Bei den jüngsten Restaurierungsarbeiten ist diese provisorische Wand verputzt und weiß getüncht worden. Die Bauarbeiten kamen also mitten in der zweiten Zone des Turms zum Erliegen, was sich sehr gut in der begonnenen Turmkammer dieses Geschosses erkennen lässt.¹²⁹ ABB. 96–99

Die Fassade weist allerlei architektonischen Schmuck auf, der jedoch aus sehr unterschiedlichen Bauphasen stammt und an dieser Stelle nur überblickartig erfasst werden

¹²⁸ Diese Brücke wird von einem flachen Bogen gebildet, der an der Turmwand ansetzt und auf Firsthöhe über den Giebel verlaufen sollte. Da der Südturm nie vollendet wurde, fehlt der rechte Schenkel dieses Bogens. Auf einem Kupferstich nach einer Zeichnung von Jean-Baptiste Lallemand aus dem Jahre 1780 reicht der nördliche Strebepfeiler des Südturms weiter hinauf, bis zum Abschluss der zweiten Zone und der Brückenbogen ist vollständig. Vgl. die Abbildung bei QUEDNAU 1979, Tafel 2. Man kann aber davon ausgehen, dass Lallemand hier einen idealisierten Zustand ins Bild setzt, der so nie existiert hat. Die bautechnisch extrem schlechte Ausführung der bestehenden Brückenseite und die dort auskragenden Wartesteine unterstützen diese These. ABB. 39 Auch die älteste überlieferte Darstellung der Kathedraalfassade von 1670 zeigt den unfertigen Zustand, deutet aber in schwach gezeichneten Linien den idealtypisch vollendeten Zustand mit symmetrischen Zwillingstürmen an. Der genannte Stich und eine Reihe weiterer Grafiken der Bischofskirche finden sich bei Denis Cailleaux in SAPIN 2011, S. 67ff. In seinem Artikel erstellt Cailleaux ein ikonographisches Dossier zu Saint-Étienne und diskutiert die Aussagekraft historischer Abbildungen für die Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes der Kathedrale.

¹²⁹ Zu den Turmräumen siehe die Ausführungen im Kapitel 4.4.

soll. Alle drei Portale zeigen gestaffelte Gewände mit Figurennischen über einer verzierten Sockelzone. Da die Türme breiter sind als die dahinterliegenden Seitenschiffe der Kathedrale, befinden sich die Seitenportale nicht mittig zwischen den Strebebögen, sondern sind nach innen versetzt. An den Außenseiten blieb somit ein breiteres Wandstück übrig, welches mit einer skulptierten Blendnische versehen wurde. Der steil aufragende Wimperg des Hauptportals ist reichlich mit Maßwerkornamenten dekoriert. Ein zentrales Motiv stellen dabei Rosetten und Oculi dar. Hinter dem Wimperg verläuft eine Galerie, die die beiden unteren Turmkammern miteinander verbindet und auf welcher das große Maßwerkfenster der Westfassade aufsitzt. Dieses Fenster wird von einer zehnstrahligem Rosette bestimmt, die von vier Bogenformen getragen wird.¹³⁰ Die Bogenformen fassen jeweils zwei kleine Bogen zusammen, so dass man insgesamt acht Fensterbahnen findet. Das Maßwerk lässt deutlich seine späte Entstehungszeit erkennen, denn die Gestaltung wechselt zwischen Rund- und Kielbogen, jeweils mit eingestellten Kleeblattbogen. Besonders auch in den Strahlen der Rose und in den Füllungen der Zwickel wird die Formensprache des Flamboyant, der französischen Spätgotik, sichtbar. Der Giebel des Mittelschiffs ist mit einer vorgeblendeten Maßwerkrosette versehen, deren Zentrum sich zum Dachstuhl hin öffnet. Die Außenwände der Türme sind in der mittleren horizontalen Zone mit drei übereinander angeordneten Reihen von Blendmaßwerk versehen. Zuerst wird die Fläche von drei breiten Bogen mit aufgesetzten, steilen Wimpergen eingenommen. In die Zwickel zwischen den Bogen sind Figurennischen mit hohen Baldachinen eingestellt und alle Formen zeigen reichlichen Krabbenbesatz. In den darüber folgenden Bereichen, die nur am Nordturm vollständig ausgeführt wurden, sind die Blendmaßwerke noch kleinteiliger und die Spitzbogen werden zunehmend, wie im Fenster, von Rund- oder Kielbogen abgelöst. Die Blendarkaden sind hier wesentlich schmaler, sie wirken nur noch wie ein vor die Wand gesetztes Gittergeflecht.¹³¹ Auch die Flanken der weit aus der Fassadenfläche vorragenden Strebebögen sind mit Blendmaßwerk verziert. Die Westfassade zeigt also das Bestreben der Baumeister, die massiven und schwer wirkenden Türme durch die reiche Verwendung von Maßwerk aufzulockern. Der bereits benannte Wunsch nach einer symmetrischen Gestaltung der Fassade ist ebenfalls deutlich erkennbar. Das Ergebnis weiß durchaus zu gefallen und wirkt nicht unharmonisch, auch wenn der kundige Betrachter leicht feststellen kann, dass die Ausführung der Fassade nicht auf einen

¹³⁰ Aufgrund der Größe der Rosette kann man auch von einem Rosenfenster sprechen.

¹³¹ Am Fuße eines jeden dieser schmalen Bogen erkennt man eine Konsole, was bedeutet, dass hier offenbar Reihen von Skulpturen vor der Wand des Turms aufgestellt werden sollten. Die Blendbogen werden damit zu einer Kette von miteinander verbundenen Baldachinen, die diese Figuren überfangen. Die Turmwand ist an den betreffenden Stellen auch nischenartig eingetieft, so dass genug Raum für nicht allzu tiefe Skulpturen vorhanden wäre. Ähnliche Konsolen und Baldachine finden sich auch am Wimperg des Mittelportals. Es lässt sich allerdings nicht mehr klären, ob auf all diesen Konsolen – es sind allein 74, die zur Ausführung kamen – tatsächlich auch Figuren gestanden haben. Für die unterste Reihe von Nischen ist dies durchaus wahrscheinlich, denn in dieser Ebene hat sich eine Skulptur erhalten – in einer der Figurennischen zwischen den Bogen der untersten Arkadenreihe des Südturms – die vermutlich den Hl. Christophorus zeigt. *ABB. 119* Bereits Mathieu-Maximilien QUANTIN 1846 B, S. 209f hat auf die Konsolen hingewiesen, konnte aber nichts Näheres über den Verbleib der fehlenden Bildwerke berichten. An etwa zeitgleich errichteten Bauwerken wie dem Turm der Kathedrale von Nevers und auch an dem Glockenturm von Saint-Pierre-en-Vallée in Auxerre haben sich aber entsprechende Figuren in großer Zahl erhalten. Siehe dazu Sandron in *SAPIN* 2011, S. 61ff.

einzigem Entwurf zurückzuführen ist und an ihr über einen langen Zeitraum, in verschiedenen Etappen gearbeitet wurde.¹³²

Eine Besonderheit, die im Zusammenhang mit der Westfassade der Kathedrale, genauer gesagt in Verbindung mit ihrem südlichen Portal erwähnt werden sollte, stellt die Kapelle Notre-Dame-des-Vertus dar. Diese Kapelle, auch bekannt als Notre-Dame-des-Miracles, geht auf die Verehrung eines wundertätigen Marienbildes zurück, welches zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt rechts neben dem Südportal der Kathedrale aufgestellt worden war, möglicherweise in der großen Nische unter dem Relief mit dem Urteil des Salomon. Diese Figur war offenbar Gegenstand einer besonderen Verehrung und ein zentraler Anlaufpunkt für die Gläubigen, weshalb man vermutlich im 14. Jahrhundert, mit Sicherheit aber noch während des Baus der Fassade, an dieser Stelle einen Altar errichtete, so dass ein definierter Gebetsort entstand. Noch heute kann man in der Flanke des seitlich angrenzenden Strebebeylers Löcher erkennen, die von einem Gebälk herrühren, welches wohl eine Überdachung der unteren Bereiche des Südportales trug, um die Statue und den Altar vor Regen zu schützen.¹³³ Während des Episkopates von Kardinal Robert de Lenoncourt wurde schließlich um 1558 ein Beschluss gefasst, der die Errichtung einer neuen, eigenständigen Kapelle unmittelbar neben der Fassade der Kathedrale vorsah, in welche das Gnadenbild einige Jahre später transferiert wurde. Diese Renaissancekapelle wurde kurz nach ihrer Fertigstellung von den Hugenotten verwüstet, wobei bedauerlicherweise auch die Marienfigur vernichtet wurde. Nach dem Ende der Religionskriege schuf man eine neue Figur und stellte sie in dem renovierten Gotteshaus auf. Allerdings stürzte im Jahre 1780 ein Teil des Sakralbaus ein und nachdem die Versuche gescheitert waren, das Gebäude den Kanonikern von Notre-Dame-de-la-Cité zu übereignen und es damit zu erhalten, verfiel der Bau weiter. Während der Revolution wurde die baufällige Kapelle schließlich abgerissen, lediglich ihre Chorwand blieb erhalten und steht heute als Zeugnis dieser Ereignisse neben der Fassade von Saint-Étienne.¹³⁴ Die Figur wurde in die Scheitelkapelle der Kathedrale gebracht, wobei ein Patrozinienwechsel der Kapelle, von Saint-Alexandre zu Notre-Dame-des-Vertus, vorgenommen wurde. Auf diese Weise wurden trotz des Ortswechsels das zweite Marienbild und auch die Tradition seiner Verehrung bis heute bewahrt.¹³⁵

Die Südfassade des Querschiffs ist über eine schmale, ansteigende Straße zu erreichen, die sich zwischen der dichten Bebauung ihren Weg bahnt. *ABB. 34 u. 35* Dies führt dazu, dass das Bauteil als Ganzes erst sichtbar ist, wenn man fast direkt davor steht. Dieser Umstand erzwingt eine extreme Untersicht der Fassade, die ihre Wirkung stark beeinflusst. Die Südfassade ist zeitlich nach den unteren, aber vor den oberen Teilen der Westfassade

¹³² Diese These unterstützen die am Bauwerk ablesbaren Planänderungen. So finden sich auf dem Gesims über den Portalen noch Sockel und Tellerbasen von geplanten Säulen oder Diensten, die in der Ausführung der folgenden Zone jedoch nicht vorkommen. Siehe hierzu auch *QUEDNAU 1979*, S. 11.

¹³³ Zur Überlieferungsgeschichte hinsichtlich der Kapelle Notre-Dame-des-Vertus und den archäologischen Befunden ihrer mittelalterlichen Erscheinung siehe Sylvain Aumard und Patrice Wahlen in *SAPIN 2011*, S. 253ff.

¹³⁴ Das ursprüngliche Aussehen der Renaissancekapelle hat Sylvain Aumard zusammen mit Patrice Wahlen in *SAPIN 2011*, S. 272ff erforscht und rekonstruiert.

¹³⁵ Ausführlichere Informationen zur Geschichte der Kapelle und des Gnadenbildes finden sich bei *FOURREY 1934*, S. 75ff.

entstanden und zeigt eine etwas andere Formensprache. Da sie in einer einzigen Bau-
phase ab Mitte des 14. Jahrhunderts errichtet wurde, ist die Gestaltung stilistisch weit
homogener als die der Westfassade.¹³⁶ Dennoch entspricht der Aufbau im Wesentlichen
dem der mittleren vertikalen Zone im Westen.

Über einem Portal mit dreifach gestuftem Gewände, Maßwerkverblendeten Sockeln
und Figurennischen erhebt sich ein vollständig durchbrochener Wimperg. Dieser
überschneidet zum Teil das darüber ansetzende, große Maßwerkfenster, welches dem im
Westen sehr ähnlich ist. Das Fenster ist achtbahnig, je zwei kleine Lanzettbogen mit
eingestellten Kleeblattbogen – die alle auf gleicher Höhe des Fensters enden – werden
von einem größeren Bogen umfassen. Die äußeren Umfassungsbogen sind höher als die
beiden anderen, so dass zwischen ihrem unterspitzen Scheitel und den eingestellten
Lanzettbogen noch ein Vierpassoculus eingeschoben werden konnte. Dem entgegen sind
die beiden inneren Umfassungen als Segmentbogen ausgebildet, weshalb alle vier großen
Maßwerkbogen zusammen die darüber liegende Rose tragen können. Diese ist radial in
zehn Felder geteilt und mit Dreipasselementen ausgesetzt. Alle Zwickel sind geöffnet und
verglast. Die Zwickel der rechteckigen Rahmung des Spitzbogenfensters und der sich
darüber erhebende Giebel sind wie im Westen mit Blendmaßwerk versehen. Die beiden
massiven Strebepfeiler werden von kleinen achteckigen Turmspitzen bekrönt, denen
große Fialen zugesellt sind. Links und rechts des Portals, zwischen den Strebepfeilern
und dem Gewände, erheben sich über Eck gestellte Fialen mit geschlossenen Taberna-
keln, die bis über die Spitze des Wimpergs aufragen. Derartige Pfeiler, die nur
dekorativen Charakter haben und zumeist mit einem spitzen Helmdach versehen sind,
werden als Spornpfeiler bezeichnet. Das Maßwerk des Wimpergs, des Fensters und der
Verblendungen wird von Drei- und Vierpässen bestimmt, die in Oculi oder Dreiecke
eingeschrieben sind. Den Formen nach muss man hier von Rayonnant Architektur¹³⁷
sprechen, es finden sich nicht, wie an der Westfassade, die Formen des Flamboyant.

Die Fassade des nördlichen Querhausarmes liegt freier als ihr südliches Pendant und ist
über einige Stufen zu erreichen. ABB. 36 u. 37 Sie ist die jüngste Fassade der Kathedrale und
wurde erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts vollendet.¹³⁸ Die verwendeten Maß-
werkornamente und insbesondere auch der Figurenschmuck sowie der Fries des
Türsturzes lassen dies deutlich werden. Als Ganzes betrachtet ist man beim Bau dieser
Fassade jedoch den bis dahin errichteten Teilen der Kathedrale durchaus treu geblieben.
Der Wandaufriß entspricht genau dem der Südquerhausfassade. Das Gewände ist
ebenfalls dreifach gestuft und wird seitlich von großen Spornpfeilern gerahmt. Das
Fenster zeigt die schon benannte Aufteilung in acht Bahnen mit bekrönender Rose und
der Giebel ist mit Blendmaßwerk besetzt. Für das Maßwerk des Fensters und des
Wimpergs sind nur Flamboyant-Formen verwendet worden, welche deutlich die späte
Ausführung der Fassade erkennen lassen. Dagegen wirkt das Rayonnant-Maßwerk der
Gewändesockel und des Giebels fast schon anachronistisch. Die gemeinsame Verwen-

¹³⁶ Dies gilt streng genommen nur für die eigentliche Fassade und den östlichen Strebepfeiler. Der
Westliche ist etwa 70–90 Jahre eher entstanden, wie noch in Kapitel 4.2 besprochen werden soll.

¹³⁷ Rayonnant bedeutet wörtlich übersetzt «ausstrahlend» und bezeichnet die gotische Architektur in
Frankreich zwischen 1230 und 1270. Dieser Begriff ist präziser als der dt. Begriff «Hochgotik», der in der
Literatur zu unspezifisch verwendet wird. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 554.

¹³⁸ Vgl. FOUCAULT/DESCHAMPS 1962.

ding beider doch sehr unterschiedlichen Formauffassungen lässt erahnen, dass das Harmonieempfinden für die gotische Formgebung im 16. Jahrhundert deutlich nachließ. Man sah sich vielleicht mehr oder weniger gezwungen, diesen Bau in irgendwelchen gotischen Formen endlich zu vollenden. Es wurden neuere Formen mit bereits am Bau verwendeten Elementen gemischt, jedoch in einer Art und Weise, die nicht den Eindruck eines eigenständigen, in sich schlüssigen Entwurfes hervorruft.¹³⁹

3.1.2 Der Außenbau

Steil über dem Fluss aufragend zieht der Chor der Kathedrale schon von weitem den Blick des Betrachters auf sich. Insbesondere von der gegenüberliegenden Uferseite der Yonne bietet das Chorhaupt der Kathedrale einen eindrucksvollen Anblick und man wird sicher nicht falsch liegen, wenn man vermutet, dass der Baumeister diese Fernwirkung bei seinem Entwurf berücksichtigte. ABB. 30 Der hohe, rechteckige Unterbau der Kranzkapelle, dessen aufstrebende Formen von den Strebebogen des Chores aufgenommen und gesteigert werden, lenkt den Blick weiter auf die Fenster des Obergadens und das Chorhaupt. Dabei fällt die relative Schlichtheit des Außenbaus ins Auge, der mit wenig ornamentaler oder skulpturaler Bauzier versehen ist.

Die rechteckige Kapelle des Chores gründet auf der unter ihr befindlichen Scheitelkapelle der Krypta. ABB. 2 Diese zeigt außen eine massive Wand mit einem davor gemauerten, breiten Rundbogen auf jeder Seite, der mit als Fundament für die oberen Chorteile dient. Darunter befindet sich jeweils ein Bogenfenster, welches Licht in die Krypta lässt. Auf der Nord- und der Südseite ist das Fenster aus der Mitte des Bogens nach Westen hin verschoben.¹⁴⁰ Dieser Umstand zeigt deutlich, dass hier ein älterer Bauteil, die Krypta, mit in den gotischen Neubau einbezogen wurde und somit Symmetrien nicht immer gewahrt werden konnten. Die Außenwand der Axialkapelle wird auf der Ostseite von vier, auf den anderen Seiten von zwei Strebepfeilern gestützt. Zwischen den Pfeilern öffnen sich die Fenster der Chorkapelle, drei im Osten und je zwei an den Seiten. Die Spitzbogenfenster zeigen kein Maßwerk, sind leicht unterspitz geführt und besitzen eine abgeschrägte Laibung ohne architektonischen Schmuck. Über den Fenstern findet sich je ein Blendbogen, der seitlich in figürlichen Konsolen endet.

An der Ansatzstelle zwischen Scheitelkapelle und Chorungang gehen aus den Ecken die beiden östlichsten, freistehenden Strebepfeiler hervor, die mit ihren Strebebogen das Chorhaupt sichern. ABB. 87–91 In ihrer Folge umstehen weitere Pfeiler den Chor und auch das Langhaus, lediglich die östliche Querhausflanke besitzt kein Strebewerk.¹⁴¹ In den freistehenden Teilen sind die Pfeiler nicht als einfache, rechteckige Blöcke konstruiert, sondern scheinen aus zwei schmaleren Stützen addiert zu sein. Die dem

¹³⁹ Die häufige Abtreppung der Strebepfeiler mit Wasserschlagen passt nur schlecht zu dem restlichen Wandaufriß. Auch entspricht die rechteckige Rahmung des Fensters an der Südfassade viel eher den dortigen Maßwerkformen, als dass die breite – von der Westfassade übernommene – Laibung des Nordfensters mit dem filigranen Flamboyant-Maßwerk der Fassade harmoniert.

¹⁴⁰ Zu diesen Beobachtungen vergleiche die Planzeichnungen von Brunet (1901), Radel (1906) und den neuesten Grundriss (1994), angefertigt vom CEM in Auxerre, abgebildet bei KNOP 2003, S. 47f u. 53. ABB. 2 u. 9

¹⁴¹ An die Ostwand des Querhauses ist auf der Süd- und der Nordseite jeweils ein Treppenturm angebaut. Dieser Turm versteift die Konstruktion und macht zusätzliche statische Sicherungen durch Strebebogen anscheinend überflüssig.

Bauwerk zugewandte Hälfte des Pfeilers ist niedriger und schmaler, wodurch optisch das ganze Strebewerk weniger massiv wirkt. Der Versatz der Steine lässt aber erkennen, dass die Konstruktion in durchgehenden Schichten aufgemauert und nicht erst nachträglich – durch den Anbau einer zweiten Stütze – verstärkt wurde.¹⁴² Die Strebepfeiler enden in je zwei kleinen Kreuzblumen. In ihren oberen Bereichen sind zudem zwei Wasserspeier übereinander angebracht, die für die Ableitung des Regenwassers vom Baukörper sorgen.¹⁴³

Beachtenswert ist auch der Wandaufriß des Chores. Hier dominieren wie an der Scheitelkapelle die vertikalen Formen des Strebewerks. Über dem Sockel der Krypta erhebt sich die Wand des Chores, in welcher die gleichen Spitzbogenfenster erscheinen wie bei der Kapelle. Da im Polygon die Außenwände breiter sein müssen als im Langchor, wurden hier zwischen die beiden großen Strebepfeiler noch zwei kleinere eingefügt, die kurz unterhalb des Chorumgangsdaches enden. Die freien Wandflächen sind vollständig mit Fenstern durchbrochen – eingerahmt von den Pfeilern – so dass in jedem Joch des Polygons drei Fenster erscheinen, während im Langchor Zwillingsfenster versetzt wurden. Über den Fenstern finden sich die für die Kranzkapelle beschriebenen Blendbogen mit den Kopfkonsolen, wobei zwischen den Zwillingsfenstern ein tragender Dienst mit Kapitell eingefügt wurde und der Kopf nun im Bogenzwickel erscheint. Als oberer Abschluss der Wand folgt ein schlichtes Gesims, darüber setzt das Pultdach der Chorseitenschiffe an. Oberhalb der Seitenschiffsdächer erheben sich der Obergaden des Chores und schließlich das Dach des Schiffs.

Die Fenster des Chorobergadens nehmen nahezu die gesamte Höhe der Wand ein. ABB. 88 Sie sind als Gruppenfenster angelegt und bestehen jeweils aus zwei schlichten, maßwerklosen Spitzbogenfenstern und einem bekrönenden Oculus unter einem rahmennden Bogen, der die ganze Breite der Wand zwischen den Strebepfeilern überspannt. Die Bogenflanken werden von einem en-délit Dienst begleitet, der in einem mit Blattwerk versehenen Kapitell endet. Der Bogen selbst wird noch von einem weiteren, stark vorkragenden Profil überwölbt, wodurch optische Bezüge zu den an den unteren Chorpartien verwendeten Blendbogen entstehen.¹⁴⁴ Die Gruppenfenster selbst sind sehr schlicht gestaltet. Alle Zwickel zwischen den Fensteröffnungen sind geschlossen, die Spitzbogen und die Oculi besitzen keinerlei Maßwerk oder architektonischen

¹⁴² Die Abtreppung der Strebepfeiler zeigt also erneut das Bestreben des Baumeisters, den Chor filigran und möglichst «masselos» wirken zu lassen. Es entspricht der geänderten Formenauffassung des Langhauses, dass die Baumeister dort einfachere, rechteckige Pfeilermassive verwendeten und nicht den komplexeren Typus des Chores.

¹⁴³ Der obere der beiden Wasserspeier besitzt allerdings seit den Umbaumaßnahmen des 14. Jahrhunderts keine technische Bedeutung mehr, da die Wasserableitung über den weit tiefer ansetzenden Strebepfeiler verläuft. ABB. 90 Entsprechend der Rekonstruktion des ursprünglichen Strebewerks von Götz Echtenacher in *SAPIN 2011*, S. 162 u. 171ff, bestand dieses zuvor aus zwei unabhängig geführten Bogen, von denen der obere deutlich höher am Schiff ansetzte und auf der Ebene des oberen Wasserspeiers endete. Der untere Speier wurde nach dem Umbau der Bogen notwendig, um die Wasserableitung zu gewährleisten. Die nachträgliche Anfügung des Speiers erklärt auch die ungewöhnliche Konstruktion der Wasserrinne, die nicht durch den Strebepfeiler hindurch, sondern seitlich an ihm entlanggeführt wurde.

¹⁴⁴ Über diesem Bogen verläuft entlang der Dachtraufe ein Gesims aus Kehle und darunterliegender starker Wulst. Die Kehle ist mit langstieligen, großen Knospen im Wechsel mit kleineren, fast anliegenden Knospen ausgesetzt. Es ähnelt in seinen Formen dem weit kleineren und detailreicheren Gesims, das an der Westfassade den Abschluss der untersten Fassadenzone bildet.

Schmuck.¹⁴⁵ Lediglich die Fenster des Polygons weisen im Oculus einen achtzackigen Stern auf, der aus Kleeblattbogen zusammengefügt ist.¹⁴⁶

Wie ein horizontales Zierband verläuft um das Mittelschiffsdach herum eine Brüstung, die demjenigen, der das Traufgesims betritt, eine gewisse Sicherheit bietet. Das steinerne Geländer zeigt ein einfaches Muster aus Vierpässen, über jedem Auflagerpunkt eines Strebebogens befindet sich zudem als Auflast eine Kreuzblume mit sehr massivem, gelängtem Stiel und schlichten, wenig ausladenden Blättern.¹⁴⁷ ABB. 86 Das Maßwerk der Balustrade legt die Vermutung nahe, dass man sie im 14. Jahrhundert grundlegend überarbeitet hat oder sie erst in dieser Zeit an der Dachtraufe installiert wurde.¹⁴⁸ Die Brüstung verläuft zu Füßen des Chordaches, setzt sich an der Ostflanke des Querhauses fort und findet sich auch an den Fassaden des Querhauses wieder.¹⁴⁹ Im Gegensatz zum Hochschiff weist das Traufgesims der Seitenschiffe und des Chorumgangs keine Balustrade auf.

Trotz seiner einfachen Formen wirkt der Chor von Saint-Étienne sehr elegant und filigran. Ausschlaggebend dafür sind nicht zuletzt die durchbrochenen Strebebogen, die eine Arkatur aus aneinandergereihten Halbbogen zeigen, in welche ebenfalls halbierte Kleeblattbogen eingeschrieben sind.¹⁵⁰ ABB. 89–91 Die jüngsten Forschungen von Götz Echtenacher an der Bausubstanz des Chores belegen aber eindeutig, dass diese Bogen nicht dem Entwurf des 13. Jahrhunderts entstammen, sondern im 14. Jahrhundert anstelle

¹⁴⁵ TITUS 1985, S. 106, 119 u. S. 157, Anm. 31 gibt an, dass mindestens eines der Oculi des Chorobergadens bis in das 19. Jahrhundert hinein mit Flamboyant-Maßwerk versehen war. Dies sei auf einer Fotografie aus derselben Zeit, die heute bei den «Monuments Historiques» (Centre des monuments nationaux) in Paris unter der Nummer 77-CT-N-29 aufbewahrt wird, deutlich erkennbar. Demnach wurden die Chorfenster im 14. oder 15. Jahrhundert zumindest in Teilen dem damals aktuellen Zeitgeschmack angepasst und mit Maßwerk versehen. Diesen Umbau machten dann die Restauratoren des 19. Jahrhunderts wieder rückgängig.

¹⁴⁶ Entgegen den Annahmen von BONY 1957, S. 42 und QUEDNAU 1979, S. 18, Anm. 97, spricht der Befund des Mauerwerks und auch das in den Öffnungen versetzte Glas dafür, dass diese «Maßwerkelemente» zum ursprünglichen Baubestand gehören und nicht nachträglich eingefügt worden sind.

¹⁴⁷ Diese Kreuzblumen weisen, wie auch die kleineren an den Köpfen der Strebepfeiler, eindeutig die Formensprache des Art Déco auf. Dies lässt darauf schließen, dass alle freistehenden Elemente des Strebewerks das letzte Mal in den 1920er oder 1930er Jahren erneuert wurden. Die Forschungsarbeit von Ulrich KNOP 2003 bietet leider keine Informationen zu diesen Baumaßnahmen.

¹⁴⁸ Auch Mathieu-Maximilien QUANTIN 1847, S. 143 geht davon aus, dass die Balustrade im 14. Jahrhundert komplett überarbeitet wurde.

¹⁴⁹ Hier verläuft die Brüstung zu Füßen des Giebels und entlang des Ortgangs, den Firsttreppen folgend. Bei den jüngst vorgenommenen Restaurierungen hat man das steinerne Geländer auch um das Dach des Langhauses herumgeführt. Alte Aufnahmen der Kathedrale lassen erkennen, dass es früher eine Balustrade an dieser Stelle gegeben hat, die zu einem nicht näher bekannten Datum entfernt wurde. Da keine exakten Ansichten der alten Brüstung existieren, hat man sich entschlossen, die Balustrade des Chores für die Langhaustraufe zu kopieren. Die Fialen, für die es keine mittelalterlichen Vorbilder gab, sind nach einem schlichten, modernen Entwurf gestaltet worden. Es ist allerdings nicht geklärt, ob die frühere Balustrade am Langhaus dem ursprünglichen Zustand angehörte oder eine spätere Zugabe war, die im letzten Jahrhundert wieder entfernt wurde. Sehr gute Fotos vom gesamten Außenbau der Kathedrale, die noch den Zustand vor den letzten Restaurierungen zeigen, finden sich bei FOUCAULT/DESCHAMPS 1962, S. 1ff.

¹⁵⁰ Harry Titus 1985, S. 251 ist überzeugt, dass die Strebebogen des Chores im Zuge der statischen Sicherungsmaßnahmen des 14. Jahrhunderts grundlegend überarbeitet wurden. Die Halbbogen gehen seiner Ansicht nach auf die Form des Strebewerks zurück, welches zu der gleichen Zeit im Winkel zwischen Südquerhaus und Langhaus zur Ausführung kam. Zudem seien die Bogen stilistisch nicht in der Mitte des 13. Jahrhunderts zu verorten. Vgl. TITUS 2006 und TITUS 1985, S. 248ff. Allerdings wurden im 19. Jahrhundert weite Bereiche des Mauerwerks am freistehenden Strebewerk erneuert, was die Untersuchungsmöglichkeiten hinsichtlich der originären Gestalt dieser Bauteile einschränkt. Zu dem Austausch des Steinmaterials am Strebewerks siehe KNOP 2003, S. 151ff. Neue Analysen von Götz Echtenacher und Mitarbeitern des CEM Auxerre bestätigen aber Titus Thesen. Siehe SAPIN 2011, S. 123ff u. 163ff.

zweier unverbundener Strebebogen eingebaut wurden.¹⁵¹ Dabei blieb der untere Bogen in Teilen erhalten, der obere wurde gänzlich entfernt und durch einen neuen, tieferliegenden und etwas steileren Bogen ersetzt. Diese Arbeiten könnten im Zusammenhang mit statischen Sicherungsmaßnahmen gestanden haben, mit welchen auf Schwächen der Bausubstanz reagiert wurde, die sich an verschiedenen Stellen des Chores bemerkbar gemacht hatten. Allerdings können die aufgetretenen Deformationen im Chormauerwerk nach Ansicht von Echtenacher nicht der einzige Grund für den Umbau des Strebewerks gewesen sein, denn die alten Bogen erfüllten ihre Aufgabe vermutlich ebenso gut wie die neuen.

*„Ainsi, il est également probable que cette transformation ait été effectuée pour des raisons principalement esthétiques et que ces détériorations, certainement mineures, aient alors constitué une bonne raison de l’entreprendre.“*¹⁵²

Das ursprüngliche Strebewerk mit zwei schlanken, übereinander geführten Bogen ist typisch für viele Bauwerke des 13. Jahrhunderts und findet sich in ähnlicher Form an den Kathedralen von Paris, Bourges, Reims, Troyes und zahlreichen anderen Kirchen. Zu dem eleganten Erscheinungsbild des Kathedralchores von Auxerre trägt aber auch die einheitliche Stilsprache der Außenmauern bei. Die Bauformen der unteren Chorpartien werden im Obergaden aufgegriffen und verfeinert, wodurch ein homogener Gesamteindruck entsteht.¹⁵³ Gleichzeitig wahrt die Architektur des Chores das Gleichgewicht zwischen horizontalen und vertikalen Baugliedern, so dass kein übermäßiger «Höhen- drang» die Wirkung vereinnahmt. Diese Ausgeglichenheit in der Komposition der Formen und Proportionen wird sich im Inneren des Chores widerspiegeln.

Der Baumeister des Chores von Saint-Étienne verstand es also, mit einer geringen Menge an Bauschmuck eine in sich harmonische und zugleich funktionale Architektur zu schaffen und einen optisch überzeugenden Außenbau zu entwickeln. Hinzu kommt ein sehr elegantes System zur Ableitung des Regenwassers. Das Wasser des Mittelschiffs- daches wird in Fallrohren in eine Rinne in der Oberseite der Strebebogen geleitet und an den Strebepfeilern vorbei in den Wasserspeier geführt, wo es dann in einem weiten Bogen vom Schiff weg austreten kann.¹⁵⁴ ABB. 87 Dieses System war zur Zeit der Erbauung des Chores durchaus nicht Allgemeingut, es ist aber noch nicht geklärt, an welchem Bauwerk diese Technik zuerst verwirklicht wurde. Kimpel und Suckale gehen davon aus, dass das hochentwickelte Wasserableitungssystem der Kathedrale von Amiens von dem in Auxerre inspiriert wurde.¹⁵⁵

Das Langhaus und die Querhäuser zeigen prinzipiell einen ähnlichen, schlichten Außenbau mit nur wenig ornamentalem Schmuck. Lediglich die Gestaltung der Fenster

¹⁵¹ Vgl. Echtenacher in SAPIN 2011, S. 162 u. 171ff.

¹⁵² Echtenacher in SAPIN 2011, S. 172.

¹⁵³ So werden die sehr schlichten Formen der Fensterlaibungen von den Wandpfeilern, die am Choro- bergaden die Strebebogen stützen, wieder aufgegriffen. Die Pfeiler ruhen auf einer Sohlbank, die knapp unterhalb der Fenster verläuft und von konsolenartigen Elementen – in sehr reduzierten Formen – getragen wird. Unter den Konsolen verläuft ein starker Wulst, so dass dieser Bereich dem Gesims über den Fenstern angeglichen wird. ABB. 88

¹⁵⁴ Die gravierenden Transformationen des 14. Jahrhunderts haben das Prinzip der Wasserableitung nicht verändert. Die neuen Strebebogen wurden an das alte System angeschlossen, auch wenn dazu einige Änderungen bei den Speiern nötig waren, die bereits Erwähnung fanden.

¹⁵⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 44, insb. Anm. 109. Siehe auch VIOLET-LE-DUC 1868, Bd. III, S. 502ff.

weicht deutlich vom Chor ab, da in den Langhauskapellen und im Obergaden echte Maßwerkfenster versetzt wurden. Die Kapellen wurden zum Teil bereits vor der endgültigen Fertigstellung des Langhauses zwischen die nach außen erweiterten Strebepfeiler gebaut.¹⁵⁶ Von seiner Ausdruckskraft und dem Verhältnis der Bauteile zueinander fällt das Langhaus deutlich hinter die Eleganz und Leichtigkeit des Chores zurück. Die Maßwerkfenster wirken nur wenig in den Baukörper integriert, der ansonsten die gleichen Proportionen aufweist wie der Chor.¹⁵⁷ Dazu soll aber gesagt werden, dass die Außenseiten des Schiffs, damals wie heute, aufgrund der umliegenden Bebauung nur schlecht einzusehen sind. Lediglich auf der Nordseite bietet sich die Möglichkeit, die Schiffsflanke genauer in Augenschein zu nehmen. Eine ausführlichere Besprechung der Baudetails erscheint jedoch nicht lohnenswert.¹⁵⁸

3.1.3 Das Langhaus

Betritt man die Kathedrale durch eines der Westportale, so findet man sich zunächst in dem sehr dunklen Westjoch des Langhauses wieder. Es bildet den Unterbau der beiden Türme, was im Inneren durch die sehr massiven, im Süden fensterlosen Außenwände und die breiten Mittelschiffspfeiler zu erkennen ist. ABB. 66 u. 67 Offenbar wollte man nicht riskieren, dass die Massen der geplanten Türme aufgrund unzureichender Unterbauten gravierende statische Probleme verursachten. Derartige Fehler führten beispielsweise 1267 in Sens zum Einsturz des Südturms, in Bourges brach 1506 der Nordturm in sich zusammen.¹⁵⁹ So ist die Südwand des Westjoches weit über zwei Meter dick und hat die gleiche Tiefe wie die Seitenkapellen des Langhauses, die ab dem dritten Joch zwischen die nach außen erweiterten Strebepfeiler gebaut sind.¹⁶⁰ ABB. 1 Bis zu diesem Joch ist die Wand durchgängig massiv und wird zum Seitenschiff hin nur mit einer Blendarkade etwas aufgelockert. Da die Türme in etwa einen quadratischen Grundriss aufweisen – wobei eine Seitenlänge der Breite des Mittelschiffs entspricht – ist das Westjoch länger als die anderen Joche des Schiffs. Aufgrund der massiven Außenmauern, die dem Innenraum viel Platz rauben, ergeben sich für die Seitenschiffe daraus längsgerichtete, rechteckige Räume. Dem entgegen sind die Seitenschiffsjoche im übrigen Bau annähernd quadratisch. Im Norden wurde der Turm sogar noch verbreitert und weiter nach Norden ausgezogen, wodurch die Wand außen weiter aus der Flucht des Schiffs vorspringt als im Süden. Im Inneren wurde dieser Raumgewinn dazu genutzt,

¹⁵⁶ Eine Beschreibung und Chronologie der Architektur der Langhauskapellen bietet Krüger in SAPIN 2011, S. 249f.

¹⁵⁷ Lediglich die Detailformen werden verändert, ansonsten ist das Strebewerk identisch mit dem des Chores. Das Konzept der die Fenster überspannenden Blendbogen wurde jedoch nicht weitergeführt.

¹⁵⁸ Bezeichnender Weise gibt es, bis auf die erwähnten Fotos bei FOUCAULT/DESCHAMPS 1962, so gut wie keine veröffentlichten Bilder des Außenbaus mit Ausnahme der Fassaden und der Fernansicht des Chores. Erst im Zuge der jüngsten Restaurierungsmaßnahmen und Forschungen an der Kathedrale wurde dieser Mangel behoben.

¹⁵⁹ Zu den Ereignissen in Sens und den Auswirkungen auf das heutige Erscheinungsbild der Kathedrale siehe FOURREY 1953, S. 27 u. 35ff; zu Saint-Étienne in Bourges siehe BRUGGER/CHRISTE [2000], S. 25.

¹⁶⁰ Letztlich bleibt jedoch die ausreichende Fundamentierung des Baus die wichtigste Voraussetzung für eine statisch stabile Konstruktion. Die Kathedrale von Auxerre scheint weitestgehend direkt auf Felsgestein gebaut worden zu sein – siehe TITUS 1985, S. 165 – und die Fundamente sind insgesamt gut ausgeführt, so dass der Stabilität der Kirche von diesen Bereichen aus keine Gefahr droht.

neben das nördliche Seitenschiffsjoch eine schmale Kapelle anzufügen. ABB. 158 Dazu wurde die Turmwand in ihrer Stärke reduziert und im Norden mit einer Fensteröffnung versehen. Auch die Kapelle zeigt an ihrer Innenwand Blendarkaden, ebenso das zweite Nordwestjoch, analog zu dem gegenüberliegenden im Süden. Wie dort, so finden sich auch auf der Nordseite erst ab dem dritten Joch des Langhauses Seitenkapellen. In die breiten Wände der Türme ist im Norden und im Süden je ein Treppenturm eingelassen.¹⁶¹

Die innere Westwand der Kathedrale zeigt im Mittelschiff drei große Blendbögen, die das Mittelportal rahmen. ABB. 66 Auch die Seitenportale besitzen eine architektonische Einfassung aus Diensten und Bögen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll. Die Formen der Bögen, der Dienste und der Kapitelle unterscheiden sich etwas zwischen der älteren Süd- und der jüngeren Nordseite. Noch deutlicher sind die stilistischen Unterschiede zwischen den seitlichen Blendarkaturen an der Süd- beziehungsweise der Nordwand des Turms und des zweiten Jochs. Für eine genauere Beschreibung der Bauelemente des Westjochs und ihrer stilistischen Veränderungen während der Bauphasen, verweise ich hier auf die Arbeit von Ursula Quednau zur Westfassade der Kathedrale.¹⁶²

Über den Blendbogen der Portale verläuft ein reich profiliertes, weit vorkragendes Gesims. Die Funktion dieses Gesimses, das durch eine kleine Tür vom Nordturm aus begehbar ist, lässt sich nicht erschließen.¹⁶³ Über ihm befindet sich das große Westfenster, welches bereits bei der Beschreibung der Fassade besprochen wurde. Zu beiden Seiten des westlichen Mittelschiffsjochs ist der Innenwand der Türme Flamboyant-Maßwerk vorgeblendet. ABB. 67 Dieses nimmt die gesamte Fläche der Wand über den Arkaden ein und erinnert in seiner Binnengliederung an die im Mittelschiff folgende Unterteilung der oberen Wandhälfte in Triforium und Obergaden. Die Proportionen stimmen jedoch nicht mit den Höhen dieser beiden Wandzonen überein.

Wendet man sich nach Osten, so liegt vor einem das dreischiffige Langhaus, welches bis zur Vierung sechs Joche zählt. ABB. 41, 42, 46 u. 47 Der folgende Chor besteht aus vier querrrechteckigen Jochen, gefolgt von einem Vorjoch gleicher Länge und dem Polygon des Sanktuariums. Das Langhaus ist in mehreren Etappen und deutlich später entstanden als der Chor, was sich in den einzelnen Formen niederschlägt, besonders im Maßwerk des Triforiums und der Obergadenfenster. Die Proportionen des Schiffs orientieren sich in ihrem Höhendrang an Vorbildern aus der Île-de-France. So weist die Kathedrale eine Gesamtlänge von 98,50 m auf, das Mittelschiff ist von Pfeiler zu Pfeiler 11,30 m breit, die Seitenschiffe haben eine Breite von 9,60 m und das Gewölbe erreicht eine Höhe von 29,50 m.¹⁶⁴ Damit gehört Saint-Étienne zwar nicht zu den kleinsten Kathedralen Frank-

¹⁶¹ In Norden liegt der Treppenturm in der Wand des zweiten Jochs, im Süden in der Turmwand des Westjochs.

¹⁶² Siehe QUEDNAU 1979, S. 15ff. Die stilistischen Veränderungen zwischen dem ersten und zweiten Joch des Langhauses verdeutlicht der exakte Aufmaßplan der Südwand dieser beiden Joche, angefertigt von einer Forschungsgruppe der Universität Stuttgart, Institut für Architekturgeschichte (IAG) und veröffentlicht in SAPIN 2011, S. 132. Das zweite Joch stammt aus einer späteren Bauphase der Kathedrale, was klar an dem Dekor der Blendbögen abzulesen ist.

¹⁶³ Sollte das Gesims ursprünglich einen innenliegenden Verbindungsgang zwischen den unteren Turmräumen darstellen, so fehlt die entsprechende Zugangstür auf der Südseite. Der Mauerverbund läuft hier durch, es wurde folglich auch keine ehemals vorhandene Tür nachträglich zugesetzt, nachdem der Bau des Südturms zum Erliegen kam.

¹⁶⁴ Die Daten sind aus der Dissertation von KNOP 2003, S. 20 entnommen.

reichs, bleibt aber deutlich hinter Bauwerken wie den Bischofskirchen von Amiens, Reims oder Bourges zurück.¹⁶⁵

Das Mittelschiff zeigt einen dreigeschossigen Wandaufriß aus Arkaden, Triforium und Obergaden. Die Arkadenzone erreicht in etwa die gleiche Höhe wie die beiden oberen Zonen zusammen und dominiert mit ihren Bündelpfeilern und den aufstrebenden Diensten den Gesamteindruck des Raumes.¹⁶⁶ ABB. 46 Alle Schiffe sind durchgängig vierteilig gewölbt, lediglich das südliche Querhaus ist mit einem sechsteiligen, statt wie das nördliche mit zwei vierteiligen Gewölbefeldern überspannt. ABB. 68–70 Dementsprechend gibt es keinerlei Rhythmuswechsel zwischen den einzelnen Pfeilern des Langhauses. Diese sind, bezogen auf ihre Höhe, relativ breit und voluminös, wodurch die Durchgänge zu den Seitenschiffen schmal erscheinen. Über einer Plinthe mit Viertelkehle und Rücksprung erhebt sich ein polygonaler Sockel mit übertretenden Tellerbasen. Bei den älteren Pfeilern sind diese Basen an ihrer Oberseite stark gekehlt und zumeist einzeln gesetzt, bei den jüngeren sind die Basen flacher, eher s-förmig geschwungen und zu einem umlaufenden Band zusammengezogen.¹⁶⁷ Je ein alter Dienst und zwei junge, zwischen denen eine Wulst hervortritt, steigen von den Basen auf und bilden den Arkadenunterzug. Ein Bündel von drei Diensten vor einer Wandvorlage trägt den Gurtbogen und die Kreuzrippen. ABB. 79, 81 u. 83 Zu den Seitenschiffen hin zeigt sich an den Pfeilern ein System von drei Diensten, welche die Rippen und den Gurtbogen aufnehmen. Alle Dienste besitzen eigene Kapitelle – in den Seitenschiffen wurden diese auf unterschiedlichen Höhen angebracht, abhängig davon, welches Gewölbeelement sie aufnehmen. Die Formen sind aber nicht in allen Teilen des Langhauses gleich, sondern ändern sich praktisch mit jedem Pfeiler geringfügig.¹⁶⁸ In der Regel zeigen die Dienste und Wülste ein schwach ausgeprägtes Birnstabprofil und die Formen sind leicht verschliffen, was sich in den später entstandenen Jochen, die an das Westjoch grenzen, noch verstärkt. Besonders die drei Dienste, die im Mittelschiff zum Gewölbe aufsteigen, zeigen ein sehr eigenes Profil und sind mit der dahinterliegenden Lisene zu einer neuen Form verschmolzen. Ähnliche Beobachtungen wie im Mittelschiff lassen sich bei den Wandpfeilern der Seitenschiffe machen. Sie entsprechen im Wesentlichen den Formen der Freipfeiler. Die Anlage der Pfeiler lässt als Ganzes betrachtet die Intention der Baumeister deutlich werden: Das Dienstbündel für das Gewölbe wird von keinem Kapitell oder Gesimsband überschritten, sondern läuft ohne Unterbrechung nach oben durch und sorgt für ein Aufstreben der Architektur. Offenbar war es der Wunsch des Architekten, die Höhe der Kathedrale zu betonen und optisch zu steigern. Dazu passt auch die

¹⁶⁵ Die kleinste der Kathedralen des französischen Kronlandes steht in Senlis, die größte ist bekanntlich Notre-Dame in Amiens.

¹⁶⁶ Im zweiten Joch des Langhauses sind die Arkaden des Mittelschiffs deutlich niedriger als in allen anderen Jochen. Ein bautechnischer Grund dafür ist nicht erkennbar, so dass man von einem stilistischen Planwechsel während des Baus ausgehen muss.

¹⁶⁷ Auch die Form der Sockel für die einzelnen Basen ändert sich von quadratisch zu achteckig. Maßstabgetreue und verformungsgerechte Zeichnungen der einzelnen Pfeilerbasen wurden von Studenten des IAG der Universität Stuttgart angelegt. Siehe dazu die kurze Erläuterung und die Abbildung in SAPIN 2011, S. 136f.

¹⁶⁸ Die Form der Pfeiler scheint nie endgültig festgelegt worden zu sein. Zum Teil werden Wülste an den Wandpfeilern aufgeführt, für die an den zugeordneten Freipfeilern keine Entsprechungen existieren. Nutzlos gewordene Sockelelemente wurden nur teilweise abgearbeitet und ragen aus den Pfeilerbasen vor.

Verbindung von Triforium und Obergaden durch einen gemeinsamen architektonischen Rahmen.

Über dem Scheitel des Arkadenbogens verläuft ein Gesims, welches die Arkadenzone optisch abschließt und nur von dem Dienstbündel für das Gewölbe durchbrochen wird. Auf diesem Gesims setzt das Triforium auf, das im Langhaus vollständig aus Maßwerkelementen gebildet wird. ABB. 81 In einem rechteckigen, profilierten Rahmen stehen zwei Spitzbogen, deren gemeinsamer mittlerer Pfosten nach oben bis zum Rahmen weitergeführt wird. Die äußere Rahmung, die Spitzbogen sowie der nach oben aufstrebende Pfosten zeigen ein rundes Profil – beziehungsweise vorgelegte Rundstäbe – und liegen räumlich in der vordersten Ebene des Maßwerks. Die Basen der drei Rundstäbe sind als flache Kegelformen auf stark gelängten, sechseckigen Sockeln gestaltet. Durch die Längung der Sockel sind die Basen vom Erdboden aus gerade noch zu erkennen, ohne diesen Kunstgriff wären sie aufgrund der starken Untersicht für den Betrachter unsichtbar. Der Baumeister bezog also den Blickwinkel des Besuchers der Kathedrale mit in seine Überlegungen ein. Die beiden Spitzbogen des Triforiums untergliedern sich in je zwei Lanzetten, in die Kleeblattbogen eingeschrieben sind, darüber rundet eine Rautenform mit eingesetztem Vierpass den Entwurf ab. Die kleineren Bogen und die Rahmung des Vierpasses bilden die zweite Maßwerkebene. Alle weiteren eingefügten Formen, das heißt die Passnasen, die Kleeblattbogen sowie die in den Zwickeln der rechteckigen Rahmung versetzten Dreiblätter, liegen räumlich noch eine Ebene weiter hinten. Die Elemente der zweiten und dritten Ebene zeigen durchgehend zugespitzte Profile. Auffällig ist, dass keiner der Pfosten ein Kapitell aufweist und alle Zwickel des Maßwerks geöffnet sind. Das untere Drittel des Triforiums wird von einer Balustrade eingenommen, die sich zwischen den Bogen spannt und deren vorderste Kante in der zweiten Ebene des Maßwerks liegt. Die Balustrade führt die Formensprache des Maßwerks in kleinerem Maßstab fort und besteht aus einer Arkade von zwölf Kleeblattbogen pro Joch. Auffällig ist auch, dass der Triforiumslaufgang in Saint-Étienne nicht wie in anderen Bauten oder wie im Chor der Kathedrale durch die Pfeilermassive des Mittelschiffs hindurch gebaut wurde. Stattdessen wird das Triforium innerhalb der Seitenschiffsdächer um die Pfeiler herumgeführt, so dass dessen Wand in regelmäßigen Ausbuchtungen in den Dachstuhl hineinragt.¹⁶⁹ ABB. 80 u. 82

Oberhalb des Triforiums und einer steil aufsteigenden Fensterbank erheben sich die großen Maßwerkfenster, welche die Obergadenzone des Langhauses dominieren. ABB. 46, 151 u. 154–157 Die in der vordersten Ebene des Triforiums aufragenden Rundstäbe scheinen die Fensterbank zu durchdringen und setzen sich in den Stäben des Fenstermaßwerks fort. So entsteht eine optische Überleitung von der mittleren zur oberen Wandzone, in welcher die großen Lanzettfenster die gesamte Breite der Wand zwischen den aufsteigenden Dienstbündeln einnehmen. Die Fenster sind vierbahnig angelegt und zeigen eine dem Triforium vergleichbare Ebenenstaffelung des Maßwerks. Auch die geometrische Gestaltung weist große Ähnlichkeit mit der des Triforiums auf. Die Spitzbogen dieser Zone, mit all ihren eingeschriebenen Formen, werden im Obergaden wiederholt, bekrönt von einer großen Rosette mit eingefügtem Vierpass. Wie beim Maßwerk der mittleren

¹⁶⁹ In der Triforiumswand sind zudem die Balken des Dachstuhls verankert. Sie durchstoßen die Wand und werden (aus der Nähe betrachtet) auf der Innenseite sichtbar.

Wandzone sind alle Profile der zweiten und dritten Ebene nicht rund, sondern zugespitzt und alle Zwickel in den Fenstern sind geöffnet.

Eine gestalterische Vereinheitlichung des Obergadens mit dem Triforium besteht also deutlich sichtbar darin, dass die Maßwerkformen des Triforiums im Couronnement der Lanzettfenster wieder aufgegriffen werden. Ein weiteres wichtiges Baudetail, welches entscheidend zur optischen Zusammenführung der beiden oberen Wandzonen beiträgt, wurde bereits erwähnt. Beide Teile des Wandaufnisses sind von einem gemeinsamen Rahmen umgeben, der gewissermaßen den nicht vorhandenen Schildbogen der Wand ersetzt.¹⁷⁰ Zwei starke Wülste mit zwischenliegender Kehle beginnen auf dem Gesims über der Arkade und laufen ohne Unterbrechung neben dem Triforium hinauf und in der Laibung des Spitzbogenfensters um dieses herum. Sie besitzen eigene Basen auf gestreckten Sockeln und eine tiefe Kehlung trennt sie seitlich von dem Dreierbündel der Gewölbedienste. Im Ganzen betrachtet lässt die Gestaltung der Wand deutlich die Architektursprache der beginnenden Spätgotik erkennen. Die sehr massiven Pfeiler treten nicht wie im Rayonnant als Glieder eines skelettartigen tragenden Gerüsts auf, zwischen das die Wandzonen eingespannt scheinen, sondern werden wieder Teil der Wand und prägen deren Form. Dadurch wirkt der Wandaufriß massiver und erscheint nicht mehr wie eine Aneinanderreihung von einzelnen architektonischen Modulen, so wie es in den französischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts häufig der Fall ist. Als Beispiel für diese Formensprache kann die Kathedrale von Amiens gelten. In Auxerre werden durch die sehr breiten Pfeiler die Jochgrenzen weniger betont und das Mittelschiff präsentiert sich stärker als einheitlicher Raum. Was die Verbindung der oberen Wandzonen betrifft, sind im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts die Baumeister der Benediktinerabtei Saint-Ouen in Rouen noch weiter gegangen als ihre Berufsgenossen in Auxerre. Dort wirkt die zusammengefasste Maßwerkzone des Triforiums und Obergadens wie eine in die Wand eingesetzte Gitterstruktur.¹⁷¹ Ähnlich ist auch die Wirkung des Triforiums von Saint-Étienne, das für sich genommen wie eine ausgestanzte Platte erscheint.

Es gibt innerhalb des Langhauses von Saint-Étienne jedoch immer wieder Abweichungen von dem erläuterten System. Bedingt durch den Wandel der Formensprache während der langen Bauzeit der Kathedrale, weisen nicht alle Fenster des Langhauses das beschriebene Maßwerk auf. Das nördliche Fenster des vierten Joches zeigt ein sehr spätes Stabmaßwerk, mit Kielbogen im Stil des Flamboyant. ABB. 155 Auch der zuletzt erläuterte Rahmen um Triforium und Obergaden ist nicht überall vorhanden, im letzten Joch vor der Vierung, dem ältesten der Langhausjoch, fehlt er. An seiner Stelle kann man dort allerdings Schildbogen finden, die neben dem Bogenansatz des Fensters auf Konsolen

¹⁷⁰ Die vorliegende Form stellt keinen Schildbogen im eigentlichen Sinn des Wortes dar, denn die Profile gehen nicht aus dem Pfeiler hervor und haben auch kein Kapitell auf Höhe der Gewölbeanfänger oder des Bogenansatzes.

¹⁷¹ Ähnlich beschreibt Peter Kurmann den Wandaufriß des Langhauses des Regensburger Doms. Vgl. KURMANN 1986, S. 13f. Da das Langhaus dieses Doms bereits Ende des 13. Jahrhunderts begonnen wurde, also weit früher als das Langhaus von Saint-Étienne, scheidet ein direkter Vergleich der beiden Bauwerke aus. War die Architektur des Regensburger Doms, verglichen mit dem Umfeld und gemessen an ihrer Entstehungszeit sehr innovativ, so findet sich in Auxerre ein System, welches der Stilentwicklung Mitte des 14. Jahrhunderts in Frankreich weitestgehend entspricht. Zur allgemeinen Entwicklung der gotischen Architektur vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des Mittelalters, siehe die Ausführungen in ERLANDE-BRANDENBURG 1984 und ERLANDE-BRANDENBURG 1989, sowie CHÂTELET/RECHT 1989.

ruhen. Offenbar wurde das etablierte Element des Schildbogens, welches durchgängig im Chor Verwendung fand, durch neuere Formen abgelöst, als der Bau des Langhauses voranschritt.

Die Gewölbe im Langhaus von Saint-Étienne sind, wie bereits erwähnt, durchgehend vierteilig und zeigen fein profilierte, zugespitzte Rippen sowie skulptierte Schlusssteine. Zum Teil sind die Gewölbeanfänger in «tas-de-charge» Technik aufgeführt. Warum diese statisch bessere und modernere Bauweise nicht durchgängig im Langhaus zur Anwendung kam, ist nicht ersichtlich. Die Gewölbekappen sind aus kleinformatischen Kalksteinen sauber aufgemauert.

Auf die Kapellen des Langhauses, die zum Teil recht unterschiedlich gestaltet sind, soll hier nicht näher eingegangen werden, da eine ausführliche Betrachtung ihrer Architektur kaum lohnenswert erscheint.¹⁷²

Tritt man nun aus dem Langhaus in die Vierung, so verändert sich der Raumeindruck stark. Richtung Osten erstreckt sich der sehr helle Chor, der eine deutlich andere Formgebung zeigt als das Langhaus. Zu beiden Seiten öffnen sich die Arme des Querhauses, welches stilistisch die größten Variationen aufweist, bedingt auch durch eine sehr lange Bauzeit in mehreren Abschnitten.

3.1.4 Vierung und Querhaus

Das Querhaus der Kathedrale besticht durch seine enorme Raumweite und Helligkeit. Es besteht aus drei nahezu quadratischen Jochen, von denen das mittlere die Vierung, die seitlichen die Querhausarme darstellen. Diese Beschreibung trifft jedoch nur bedingt zu, wie noch erläutert wird. Zunächst einmal befindet sich der Betrachter in der Vierung. Diese entspricht in ihrem Grundriss der Verdoppelung eines Mittelschiffsjoches und bildet einen weiten, hellen Raum. Große Bündelpfeiler umstehen die Vierung und tragen ein Sternengewölbe von erstaunlicher Weite, welches durch einen großen, ringförmigen, geöffneten Schlussstein zusammengehalten wird. ABB. 51 u. 69 Das Gewölbe der Vierung reicht höher hinauf als im Langhaus oder im Chor und erreicht eine Höhe von 30,50 Metern. Die mächtigen Vierungspfeiler besitzen einen quadratischen Grundriss, sie sind diagonal zu den Achsen der Kirche ausgerichtet und von einer Vielzahl von Diensten umstellt. Diese ergeben ein lebendiges Wechselspiel zwischen Diensten, Kehlen und dazwischen hervortretenden Graten.

An den Ecken eines jeden Pfeilers steht ein alter Dienst, der zusammen mit mehreren jungen Diensten die Unterzüge der Gurtbogen des Gewölbefeldes trägt. Betrachtet man die der Vierung zugewandten Seiten der Stützen, so fällt eine Besonderheit auf. Nur ein einziger Dienst, der in der Mitte des Pfeilers, trägt die Gewölberippe, die sich kurz oberhalb des Bogenansatzes zu dem Sternengewölbe aufteilt. Außerdem unterscheiden sich die Vierungspfeiler recht deutlich voneinander. Die beiden östlichen zeigen zwischen den fast vollrunden Eckdiensten fünf gleichartige, nahezu freistehende Dienste, von denen die vier äußeren die Gurtbogen und der mittlere die Rippen tragen. Sie stehen

¹⁷² Einige kurze Ausführungen zu den Langhauskapellen, mit Angabe ihrer Entstehungsdaten, den damaligen Patrozinien und ihren Stiftern, finden sich bei TITUS 2006. Eine genauere Analyse aller Kapellen und Altäre in der Kathedrale hat Kristina Krüger in SAPIN 2011, S. 233ff vorgenommen.

in gleichmäßigen Abständen vor der glatten Wand des Pfeilerkerns und weisen jeweils ein eigenes Knospenkapitell mit einer rechteckigen Deckplatte auf, die mit den angrenzenden Deckplatten verschmolzen ist. Nur der mittlere Dienst, der zum Gewölbe aufsteigt, wird nicht von einem Kapitell unterbrochen. ABB. 53 Davon abweichend zeigen die westlichen Vierungspfeiler ein weit weniger entschiedenes und nicht so elegantes System. Die Anzahl der Dienste wurde hier um einen reduziert, so dass eine unsymmetrische Zuordnung der Stützelemente zu den Gewölbegliedern unvermeidlich war.¹⁷³ Zudem differiert auch die Gestaltung der Knospenkapitelle – die auf der Langhausseite der Vierung weit aufwendiger gearbeitet sind – der Deckplatten und des Pfeilerkerns zwischen der West- und der Ostseite.¹⁷⁴ Die Unterschiede zwischen den Stützen der Vierung machen durchaus Sinn, wenn man die jeweils angrenzenden Bauteile mit betrachtet. So entsprechen die Merkmale der beiden östlichen Vierungspfeiler dem Formenrepertoire des Chores, die des westlichen Paares den Prinzipien des Langhauses. Auch das Fehlen des Kapitells bei den mittleren Diensten der östlichen Pfeiler wird verständlich, wenn man einen Blick in den Raum oberhalb des Gewölbes, unter dem Dach der Vierung, wirft. Die beiden Dienste durchstoßen gewissermaßen das Gewölbe und laufen in den Winkeln zwischen den Mauerkronen der Gurtbogen weiter. ABB. 52 u. 53 Stefan King interpretiert diese Beobachtung folgerichtig so, dass der ursprüngliche Plan des Chorbaumeisters einen offenen Vierungsturm vorsah, wie er im Burgunder Raum durchaus nicht unüblich war.¹⁷⁵ Spätestens bei der Errichtung der westlichen Vierungspfeiler wurde dieser Plan aber aufgegeben und man zog statt dessen das Sternengewölbe in der Vierung ein, wobei die Anfänge der Gewölberippen mehr schlecht als recht in die bereits ausgeführten Dienstbündel der östlichen Pfeiler integriert wurden.

Wendet man sich nun dem südlichen Querhausarm zu, so fällt neben dem beeindruckenden Maßwerkfenster und der fassadenartigen Gliederung der inneren Südwand vor allem das ungewöhnliche Gewölbeschema ins Auge. Der einschiffige Raum wird durch die Seitenschiffspfeiler des Langhauses und des Chores formal in zwei Joche geteilt.¹⁷⁶ Im Gewölbe des Südquerhauses wurde diese Teilung aber nicht aufgegriffen, denn man zog hier ein sechsteiliges Gewölbe ein – das einzige des ganzen Baus – anstelle von zwei vierteiligen.¹⁷⁷ ABB. 70 Diesem Umstand wurden die Dienstvorlagen der Pfeiler an der Westwand angepasst, auf der Ostseite wurde der mittlere Pfeiler sogar ganz weggelassen. Stattdessen existiert an seiner Stelle nur ein schmaler Wandstreifen zwischen der Arkade und der benachbarten Fensterlaibung. Die dieser Stütze zugeordnete Zwischenrippe des

¹⁷³ Zwischen den Eckdiensten finden sich zur Vierung hin nur vier junge Dienste pro Pfeiler. In Richtung des Mittelschiffs fehlt gewissermaßen der innere der beiden, die den Gurtbogenunterzug tragen. Neben dem Dienst für die Gewölberippen existiert lediglich eine breite Kehlung mit einem hervortretenden Grat in der Mitte. Der ankommende Profilstab des Gurtbogens verliert hier seine plastische Form und geht in der Masse des Pfeilers auf.

¹⁷⁴ Der Pfeilerkern tritt gerundet zwischen den Diensten hervor und geht nicht glatt hinter ihnen durch. Die Dienste liegen auch nicht in einer Flucht, denn der mittlere springt stark vor.

¹⁷⁵ Siehe den Artikel von Stefan King in *SAPIN* 2011, S. 202f.

¹⁷⁶ Das erste Joch stellt die Verbindung zwischen den südlichen Seitenschiffen des Langhauses und des Chores dar, das zweite Joch springt aus der Raumflucht nach außen vor.

¹⁷⁷ Harry TITUS 1985, S. 262ff sieht die höhere Stabilität dieses Gewölbetyps als möglichen Grund dafür an, dass man es an dieser Stelle verwendete. Der Südarm des Querhauses war der erste Teil der Kathedrale, der eingewölbt wurde, nachdem die vierteiligen Chorgewölbe vollendet worden waren. Im Chor traten etwa zu dieser Zeit statische Probleme auf.

sechsteiligen Gewölbes und die Schildbogen werden am Gewölbeansatz von einem eigentümlich geformten «Kapitell» aufgenommen.¹⁷⁸ Es ruht auf einem einzelnen endelit Dienst, der auf einer figürlichen Konsole in Höhe des Gesimses endet, welches, wie im Langhaus, die Arkadenzone vom Triforium scheidet.

Die Westwand des Südquerhauses zeigt einen Aufriss, der prinzipiell dem des Langhauses ähnelt. In beiden Bereichen kommt Stabmaßwerk zum Einsatz und die oberen Wandzonen sind architektonisch aufeinander bezogen. Allerdings weichen die Einzelformen recht deutlich voneinander ab. So sind die Fenster des Querhauses nicht vier-, sondern nur dreibahnig angelegt und das Triforium setzt diese Gliederung über drei rechteckig gerahmte Bogenstellungen nach unten fort.¹⁷⁹ Auch eine Balustrade sucht man hier vergeblich.¹⁸⁰ In den Winkel zwischen Querhaus und Langhaus wurde eine Kapelle eingefügt, die sich über eine Arkade zum Langhaus und eine zweite zum äußeren Joch des Querhauses hin öffnet. Der untere Teil der letztgenannten Arkade ist durch eine Mauer mit Maßwerkverblendung verschlossen, auf der heute die Empore mit dem Spieltisch der Orgel ruht, welche mit ihren Pfeifen und der Mechanik die gesamte Kapelle ausfüllt. Auf der linken Seite der Mauer befindet sich eine kleine Tür, die den Zugang zum Treppenturm im Westpfeiler des Südquerhauses ermöglicht.

Die Ostwand des Südquerhauses lässt deutlich das Aufeinanderstoßen von zwei unterschiedlichen Bauabschnitten erkennen. Der Wandaufriss über der Arkade, die den Durchgang zum Chor seitenschiff ermöglicht, orientiert sich eindeutig an der älteren Architektur des Chores. Lediglich die Form des Fensters offenbart jüngere Einflüsse, denn anstelle des im Chor verwendeten Gruppenfensters, ist hier ein sehr einfaches Maßwerkfenster nach dem Vorbild der Kathedrale von Reims verbaut worden.¹⁸¹ Der sich rechts anschließende Bereich der Ostwand weist hingegen viele Merkmale der Langhausgestaltung beziehungsweise der bereits besprochenen Westwand des Querhauses auf, versucht aber einen Brückenschlag zu den Formen des Chores. So findet sich in diesem Joch ein Blendtriforium, welches fast die gleiche Höhe wie das Triforium des Chores erreicht und so zwischen den beiden Bauphasen vermittelt.¹⁸² Das Maßwerk

¹⁷⁸ Ein derartiges Kapitell ist an keiner anderen Stelle der Kathedrale zu finden. Es besteht aus einer Deckplatte, unter welcher die Rippen in halbkugelartigen Formen enden. Der Dienst setzt hinter dem Endstück der mittleren Rippe an, so dass die drei Rippenenden gewissermaßen «hängend» auslaufen. Dem Erscheinungsbild nach könnte man dieses Bauteil auch als Konsole bezeichnen, doch entspricht seine Funktion der eines Kapitells. ABB. 153

¹⁷⁹ Das Maßwerk des südlichen der beiden Fenster wurde offenbar nachträglich modifiziert, zu einem nicht näher bekannten Datum wurde es zudem mit Backsteinmauerwerk verschlossen. Siehe dazu auch TITUS 1985, S. 243. Diese Maßnahme wirkt nach wie vor wie ein Provisorium und stört insbesondere von außen das Erscheinungsbild des Querhauses.

¹⁸⁰ Zieht man an dieser Stelle die Chronologie des Bauverlaufes heran, so stellt man fest, dass die Westwand des Südquerhauses – und somit auch die Maßwerke von Triforium und Obergaden – noch vor den oberen beiden Wandabschnitten der ältesten Langhausjochs gebaut wurde. Somit gehen die Formen des Querhauses denen des Langhauses voraus und nicht umgekehrt. Man kann folglich im Vergleich der beiden Raumteile die Entwicklung der Formensprache auf der Kathedralbaustelle in Auxerre ein Stück weit nachvollziehen.

¹⁸¹ Das Fenster setzt auch deutlich tiefer an als die Obergadenöffnungen des Chores, so dass es insgesamt größer ist. Die Verwendung von Maßwerk an dieser Stelle der Kirche wirft Fragen auf, denn im Obergaden des Chores finden sich keine derartigen Fenster. Es entspricht allerdings der Logik der Konstruktion, dass der betreffende Wandabschnitt im Querhaus sowie der rechts angrenzende Treppenturm zusammen mit dem Chor der Kathedrale errichtet wurden und es gibt keine Hinweise auf spätere Umbauten dieser Bereiche. Warum der Baumeister hier einen Wechsel in der Formgebung vornahm, ist nicht ersichtlich.

¹⁸² Vgl. TITUS 1985, S. 253.

dieses angedeuteten Triforiums und des darüber liegenden Fensters entspricht dem auf der Westseite verwendeten Typus. Erschwert wird die Verbindung der beiden Bauphasen aber dadurch, dass das Obergadenfenster im Querhaus in die vordere Ebene der Mauer rückt und die zweischalige Wandstruktur, die für den Chor maßgeblich ist, aufgegeben wird. Auf die Wandgliederung des Chores und seine zweischalige Konstruktion gehe ich weiter unten noch ausführlich ein. Zudem sind im zweiten Joch des Südquerhauses die Fenster der Ostwand wesentlich schmaler als die übrigen, da deren linke Seite nicht durchbrochen werden konnte. Hinter der Wand befand sich beim Bau des Querhauses bereits der Treppenturm des Chores, welcher in dem Winkel zwischen beiden Gebäudeteilen platziert wurde.

Die wichtigste und zugleich künstlerisch herausragendste Seite des hier betrachteten Raumes ist die Südwand, die als aufwendig ornamentierte Innenfassade entworfen wurde. ABB. 63 Die untere Hälfte der Wand bis zu jenem Gesims, welches überall in der Kathedrale die Arkadenzone abschließt, ist mit Maßwerk verblendet und auf das große Südportal ausgerichtet. Die Laibung des Portals ist in die Mauer eingetieft und wird durch einen vorgelegten Spitzbogen mit flachem Wimperg optisch verbreitert, wodurch die Türöffnung monumentaler wirkt. Zu beiden Seiten des Blendbogens, der ungefähr die Hälfte der Wandfläche einnimmt, findet sich ein weiterer Wimperg, so dass die gesamte Fläche mit Maßwerkmotiven verkleidet ist. In den Zwickeln zwischen und seitlich neben den äußeren Giebeln erheben sich Spornpfeiler, die weit nach oben hinauf ragen. Die begleitenden Wimperge sind reich mit Maßwerkornamenten versehen und erreichen die gleiche Höhe wie der mittlere, zudem sind alle drei mit sehr detailreich gearbeiteten Krabben besetzt. Auf die genaue Ausgestaltung des Blendmaßwerks soll hier nicht näher eingegangen werden, es wird jedoch deutlich, dass der Baumeister sehr um die Harmonie der Formen bemüht war. Ein Leitmotiv stellte dabei offenbar der Vierpass dar, welcher in allen drei Giebfeldern erscheint. Auch die Proportionen sind sehr ausgewogen, denn die flankierenden Wimperge sind jeweils halb so breit wie der mittlere und die Spornpfeiler wirken wie Scharniere dieser Konstruktion. Oberhalb der Portalzone wird die Wand vollständig von dem riesigen Spitzbogenfenster eingenommen, das bereits bei der Betrachtung der Südquerhausfassade beschrieben wurde. ABB. 70 u. 149

Betritt man nun das Nordquerhaus, so bietet sich ein sehr ähnliches Bild wie im Süden. Der Raum ist in zwei Joche geteilt, wobei hier die Teilung auch im Gewölbe ersichtlich ist, denn der Querhausarm wird von zwei vierteiligen Gewölbefeldern überspannt. Die West- und die Ostwand entsprechen denen des Südquerhauses, einige Baudetails sind jedoch verändert worden und lassen die spätere Entstehungszeit dieses Raumteils erkennbar werden. So zeigt die Westwand im inneren Joch, über der Arkade, exakt das gleiche Triforium wie das Langhaus und darüber ein Maßwerkfenster in Flamboyant-Formen.¹⁸³ Allerdings fehlt das bekannte rahmende Profil der beiden oberen Wandzonen, stattdessen bleibt ein schmaler Mauerstreifen neben Triforium und Obergaden sichtbar. Die Westwand des sich anschließenden äußeren Jochs zeigt über der – hier vollständig

¹⁸³ Da der nördliche Querhausarm erst errichtet wurde, als bereits Teile des Langhauses vollendet waren, konnte man sich an den dort für das Triforium festgelegten Formen orientieren. Dies war im südlichen Querhausarm nicht möglich, denn seine Errichtung ging dem Bau des Langhauses voraus. Siehe Anm. 180, S. 64.

verschlossenen – Arkade zur dahinterliegenden Kapelle, eine Abwandlung des Langhaustriforiums. Die Formen sind gleich, aber das gesamte Triforium wurde gewissermaßen «gestaucht», wodurch die Spitzbögen flacher und die Vierpässe asymmetrisch wurden.¹⁸⁴

ABB. 77 Warum dies geschah, ist nicht ersichtlich, zumal das darüber liegende Fenster wieder auf der gleichen Höhe ansetzt wie in den anderen Jochen und somit eine zusätzliche Steinlage zwischen Fenster und Triforium eingezogen werden musste. Der durch die Verkleinerung des Triforiums gewonnene Platz wurde weder genutzt noch benötigt. Das Fenster dieses Jochs variiert das schon bekannte Flamboyant-Maßwerk. Bemerkenswert an der Westwand des Nordquerhauses ist aber vor allem der an dieser Stelle noch erhaltene Teil eines Laufgangs, welcher sich über der Sockelmauer erstreckt, die wie im Südark und in den Westjochen des Langhauses eine Blendarkatur aus aneinandergereihten Spitzbögen aufweist. Mit der Erstellung eines Umgangs über dieser Mauer führten die Baumeister eines der charakteristischen Gestaltungsmerkmale des Chores zumindest in den ältesten Bauabschnitten des Langhauses und des Querhauses weiter.¹⁸⁵ Durch den nachträglichen Anbau von Kapellen an die Seitenschiffe verschwand jedoch die Sockelmauer und mit ihr der Laufgang im Langhaus, soweit er überhaupt ausgeführt worden war. Lediglich auf der Westseite des Querhauses blieb eine kurze Passage davon erhalten. Als im Zuge dieser Umbauten der Laufgang seine Funktion verlor und schrittweise abgebrochen wurde, erübrigte sich auch die Notwendigkeit, einen Zugang zu ihm im Querhaus zu schaffen. So führte man den geplanten Treppenturm im Kern des nordwestlichen Pfeilers des Querhauses nicht aus und die schon angefertigten Türen in und über der Sockelmauer wurden nachträglich verschlossen. Spuren dieser Planänderungen sind im Mauerwerk der Westwand sichtbar geblieben.¹⁸⁶ Die Ostwand entspricht weitestgehend ihrem Pendant im Südquerhaus, nur kleine Details wurden etwas anders gelöst. So verzichtete man auf das eigentümliche Kapitell, welches im Süden die Zwischenrippe und die Schildbogen trägt und versetzte an seiner statt ein größeres, mit Laubhauerei geschmücktes Kapitell. Aufgrund des vierteiligen Gewölbeschemas trägt es den Gurtbogen und die Kreuzrippen.

Die Nordwand des Querhauses ist wie die südliche Abschlusswand als Innenfassade angelegt und hält sich eng an die Gestaltungsprinzipien des älteren Bauteils. ABB. 62 Lediglich die Maßwerkformen variieren entsprechend dem jüngeren Entstehungsdatum, anstelle des mittleren Wimpergs überspannt hier beispielsweise ein Kielbogen das Portal. Auch das große Fenster der Nordwand orientiert sich in seinem Aufbau an dem des Südquerhauses, zeigt aber wie schon die Portalzone Flamboyant-Maßwerk. ABB. 148 Bei der Betrachtung der Innenfassade fällt zudem die hohe Qualität einiger dekorativer Stein-

¹⁸⁴ Nur Teile des Maßwerks wurden verändert, denn man kann deutlich sehen, dass die Balustrade und die kleinen Lanzettbögen die gleiche Höhe erreichen wie im Nachbarjoch. Auch der Steinschnitt lässt auf die Verwendung identischer Schablonen schließen. Offenbar haben die Bauleute aber einige der Maßwerkelemente – etwa ab der Mitte des Vierpasses – durch kürzere Profile ersetzt, wodurch der Eindruck einer Stauchung hervorgerufen wird.

¹⁸⁵ Die Existenz eines Laufgangs an dieser Stelle deutet darauf hin, dass die untersten Steinlagen des Langhauses und auch des Querhauses sehr bald nach der Fertigstellung des Chores aufgeführt worden sind. Die Kathedrale war damit in ihren Umrissen vorgezeichnet und einige stilistische Merkmale, wie eben der Umgang, wurden so auf längere Sicht ein Teil der Bauplanung.

¹⁸⁶ Zu dem Laufgang über der Sockelmauer im Quer- und im Langhaus siehe auch TITUS 1985, S. 227f.

metzarbeiten auf.¹⁸⁷ ABB. 65, 130 u. 131 Diese hochwertigen Arbeiten stehen im krassen Gegensatz zu der handwerklich schlechten Ausführung des Mauerwerks im Nordquerhaus. Der Versatz der Steine, insbesondere der Wandvorlagen und der rahmenden Bogen über den Fenstern, wirkt sehr unprofessionell und die Zuschnitte der Maßwerkteile sind ungünstig gewählt. ABB. 64 u. 75–78 Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Wände des Querhauses findet sich bei Harry Titus, welcher auch die verschiedenen Bauabschnitte, die daraus resultierenden technischen und stilistischen Veränderungen, sowie die Baunähte kenntlich macht.¹⁸⁸

3.1.5 Chor und Sanktuarium

Wendet der Betrachter sich nun wieder dem Chor zu, fällt zunächst das große Gitter ins Auge, welches den Durchgang ins Chorgestühl versperrt. ABB. 43, 47 u. 48 Der gesamte Chorbereich ist von einer schmiedeeisernen Chorschranke umgeben, die außer im Westen auch an der Süd- und der Nordseite je ein Tor aufweist. Die Schranke gehört zu den jüngeren Ausstattungsstücken der Kathedrale und soll ebenso wie das Chorgestühl nicht näher untersucht werden.¹⁸⁹ Der Langchor besteht aus vier Jochen, die ein vierteiliges Gewölbeschema zeigen. Vor dem Polygon ist ein weiteres gleichgroßes Joch eingeschoben, welches mit seinem dreiteiligen Gewölbe zum Sanktuarium überleitet und so ein Vorjoch bildet. Das Sanktuarium selbst zeigt einen regelmäßigen 5/10-Schluss mit gleichbleibenden Interkolumnien. Der Chor besitzt nur eine einzige quadratische Axialkapelle, die heute Notre-Dame-des-Vertus geweiht ist. Er ist das älteste Bauteil der gotischen Kathedrale, seine architektonische Gestaltung unterscheidet sich deutlich von dem jüngeren Querhaus und dem Langhaus. Kunsthistorisch kommt ihm aber die höhere Bedeutung zu, da dieser Chor, wie noch zu zeigen sein wird, nicht nur bekanntes Formenrepertoire aufgreift und modifiziert, sondern an ihm auch völlig neue Lösungen entwickelt wurden. „*Wir kennen keinen Baumeister des frühen 13. Jh., der sich technisch so weit vorgewagt hat.*“,¹⁹⁰ schreiben Kimpel und Suckale und bezeichnen die Kathedrale von Auxerre als „[...] *die eleganteste der gotischen Kathedralen im französischen Kronland [...]*“. ¹⁹¹ Doch selbst Kunsthistoriker, die dem Chor von Saint-

¹⁸⁷ Die Arbeiten haben fast spielerische Züge. Neben stark hinterschnittenen Konsolen und zahlreichen Kohlblattornamenten findet sich auch eine große Anzahl von gemeißelten Schnecken.

¹⁸⁸ Siehe TITUS 1985, insb. S. 237–264 u. 312–333.

¹⁸⁹ Diverse Informationen zu den einzelnen Stücken der Innenausstattung und des Mobiliars, welche die Kathedrale seit den Renovierungsarbeiten des 16. Jahrhunderts erhalten hat, wurden von Ulrich KNOP 2003, S. 75ff zusammengetragen, eine summarische Beschreibung findet sich auch bei TITUS 1985, S. 9f. Eine detaillierte Darstellung der Arbeiten des 18. Jahrhunderts hat DEMAY 1899 verfasst, darüber hinaus diskutiert er S. 17ff das Erscheinungsbild der im Laufe der Jahrhunderte nacheinander errichteten Lettner und Schranken des Chores. Bruchstücke des letzten steinernen Lettners, der 1523 von Bischof François I^{er} de Dinteville (1513–1530) errichtet und um 1740 abgetragen wurde, sind als Baumaterial für eine neue Sakristei (chapelle de l'oratoire) verwendet worden. Siehe dazu den Artikel von Sylvain Aumard in SAPIN 2011, S. 283ff.

¹⁹⁰ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316.

¹⁹¹ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 311. Auch SAUERLÄNDER 1990, S. 248ff hebt die Leichtigkeit und Eleganz des Chores hervor und sieht dessen Formensprache in Opposition zu der Architektur der Kathedrale von Chartres. „*Mächtigkeit und Strenge von Chartres aber sind zurückgenommen worden. Die Proportionen sind gemäßiger, die Gliederung ist leichter, die Stützen schlanker, die Säulchen des Triforiums zierlicher, und der*

Étienne hohe Wertschätzung entgegenbringen, schenken den anderen Bauteilen und der Kathedrale als Ganzes nur wenig Beachtung.¹⁹² Auch wenn der Chor der herausragende Teil des Baus ist, geschieht dies meiner Auffassung nach zu Unrecht. Tiefergehende Überlegungen zu der damit aufgeworfenen Frage werden aber erst im Kontext der kunsthistorischen Einordnung der Architektur von Saint-Étienne ausgeführt.

Um dem begonnenen «betrachtergeleiteten» Konzept treu zu bleiben, soll die Beschreibung des Chores im südlichen Chorseitenschiff beginnen, dann dem Chorumgang folgen, die Kranzkapelle aufgreifen und zuletzt das Sanktuarium und den Hochchor näher ins Auge fassen.

Die Chorseitenschiffe liegen etwa einen Meter tiefer als der Binnenchor, welcher jedoch nicht mehr sein ursprüngliches Bodenniveau aufweist. Bis in das 18. Jahrhundert hinein waren die Seitenschiffe ebenso wie der innere Chor durch Lettner mit je einem hölzernen Tor versperrt, die den Laien den Zugang und den Blick in Chor und Umgang verwehrten. Die Mauern vor den Seitenschiffen stammten vermutlich aus dem späten Mittelalter und waren mit Heiligenfiguren sowie Bildnissen von Wohltätern der Kathedrale geschmückt, so dass ihr Erscheinungsbild mit dem Dekor der Fassenden harmonierte.¹⁹³ Im Zuge der Umgestaltungen der Kathedrale im 18. Jahrhundert wurden diese Abschränkungen entfernt. Heute ist nur noch der Binnenchor durch die umlaufenden, eisernen Gitter als besonderer Bereich mit reglementiertem Zugang ausgewiesen.

Eine breite niedrige Mauer, die sich zwischen den Freipfeilern des Chores spannt und auf welcher die schmiedeeiserne Chorschranke aufgestellt ist, trennt die Seitenschiffe vom Zentrum des Chores. Die gegenüberliegende Außenwand der Seitenschiffe ist architektonisch in zwei Zonen aufgeteilt. Die untere wird von einem Mauersockel gebildet, über dem sich ein Laufgang erstreckt, in der oberen Zone dominieren die großen farbig verglasten Fenster und das tragende Gerüst der Dienste und Rippen das Erscheinungsbild. ABB. 50 u. 54–56 Die Sockelmauer ist aus relativ großformatigen Kalksteinblöcken sauber aufgemauert, lässt aber keinerlei Fugenplan erkennen. Ihrem oberen Bereich ist eine sehr schöne Blendarkatur vorgesetzt, die innen um den gesamten Chor, einschließlich der Axialkapelle, herumgeführt wird. Vier Bogen, die ein elegantes Profil aufweisen, gliedern die Wandfläche zwischen den Pfeilern. Nur die äußersten Bogenschenkel ruhen auf einem en-délit Dienst, der dem seitlichen Bündelpfeiler angegliedert ist, die anderen Bogen enden auf Konsolen. Diese sind wie Kapitelle gestaltet, weshalb man auch von «hängenden Kapitellen» sprechen kann und zeigen zumeist zwei Reihen von Knospenbesatz, der mit unterschiedlichem Blattwerk kombiniert ist. ABB. 125 Sie entsprechen in Größe und Beschaffenheit den Kapitellen der seitlichen Dienste und weisen auch die gleichen achteckigen Deckplatten auf. Während die Deckplatten im gesamten Chorbereich nur geringe Unterschiede aufweisen, weicht die Gestaltung der Kapitelle, insbesondere auf der Südseite, zum Teil stark voneinander ab. Auf der Nordsei-

Obergaden ist durch einen Laufgang aufgelockert. Schönheit und Anmut dieser Architektur sind das Ergebnis einer fast spielerischen Zurückhaltung angesichts der herben Strenge von Chartres.“

¹⁹² Klaus BUßMANN 1995, S. 199ff der Chor der Kathedrale hervorhebt, bezeichnet Langhaus und Querschiff als „akademisch-langweilig“ (S. 217). Andere Beispiele ließen sich anfügen.

¹⁹³ Diesen Eindruck vermittelt zumindest die Beschreibung der Bauelemente durch Charles DEMAY 1899, S. 19. Da sein Bericht im Ganzen auf historischen Quellenmaterialien basiert und sehr verlässlich ist, gehe ich davon aus, dass seine Angaben zutreffend sind, auch wenn die neuere Forschung die seitlichen Lettner nicht erwähnt.

te hingegen finden sich ganze Gruppen von Kapitellen, die ähnliche bis identische Formen zeigen. Im Chorumgang ergeben sich, bedingt durch die im Polygon breiteren Außenwände, sechs statt vier Blendbogen pro Joch. Allerdings wird hier die Sockelmauer noch einmal durch jeweils zwei Dienstbündel untergliedert, die die zusätzlichen Rippen im Gewölbe des Umgangs tragen. ABB. 54 Es entstehen dadurch drei Zweiergruppen von Blendbogen, die vom Baumeister genauso gestaltet wurden wie die Blendarkatur in den Chorseitenschiffen.¹⁹⁴

Das Bemerkenswerteste an der Blendarkatur sind jedoch die aus Stein gehauenen Köpfe, die über den Deckplatten einer jeden frei angebrachten Konsole zu finden sind. ABB. 50 u. 125–127 Insgesamt zweiundfünfzig dieser figürlichen Darstellungen finden sich an den Außenwänden des Chorbereiches. Wen diese Skulpturen darstellen, ist in vielen Fällen nicht mit Sicherheit zu sagen, nur bei zwei von ihnen, auf der Nordseite des Chorumgangs, finden sich in der Mauer über ihnen eingravierte Benennungen. So liest man dort „*Sibilla*“ und „*Moyses*“, wobei der Kopf des Moses auch durch seine kleinen Hörner zu erkennen ist.¹⁹⁵ Die anderen männlichen und weiblichen Köpfe stellen in einigen Fällen vielleicht weitere Propheten dar, der Kopf der Sibylla taucht noch einige Male an verschiedenen Stellen des Umgangs, in zum Teil nur leicht abgewandelter Form wieder auf.¹⁹⁶ Zwischen die menschlichen Figuren mischen sich sowohl auf der Nord- als auch auf der Südseite vereinzelt andere Gestalten: ein grinsender Dämon, eine monströse Kreatur mit menschlichem Gesicht sowie zwei Blattmasken. Im ersten Joch des südlichen Chorseitenschiffs findet sich zudem eine sehr feine Steinmetzarbeit, die zwei Singvögel in einem Geäst zeigt. Neben einer Bereicherung der Architektur und einer Auflockerung der Wand schaffen diese Skulpturen auch eine Verbindung zum Außenbau, wo ebenfalls Kopfkonsolen versetzt wurden. Eine vollständige fotografische Dokumentation der Köpfe im Inneren, sowie eines Teils der Konsolen des Äußeren der Kathedrale, hat Ulrich Knop zusammengestellt.¹⁹⁷ Wichtig für die Gesamtwirkung der Sockelmauer und den Wandaufriss des Chorumgangs ist darüber hinaus, dass die Blendarkatur nicht flach auf die Mauer appliziert, sondern stark hinterschnitten ist, wodurch sie gewissermaßen vor der Wand zu schweben scheint. Auch die Konsolen haben nur eine recht kleine Berührungsfläche mit der Wand und erwecken eher den Eindruck, an den Bogen zu hängen, als diese zu tragen.¹⁹⁸ Tatsächlich sind sie rückseitig mit dem Mauerwerk verübelt und müssen hauptsächlich ihr eigenes Gewicht tragen, denn die Bogen sind fest mit den Steinlagen der Wand verbunden. Dadurch bekommt die gesamte Struktur etwas sehr Leichtes und Filigranes. Die Masse der Sockelmauer wird überspielt und die untere Zone der Chorwand deutet bereits die zweischalige Architektur an, die alle darüber liegenden Teile des Baus beherrscht. Den oberen Abschluss der Sockelmauer und der Blendarkatur bildet eine abgerundete Deckplatte.

¹⁹⁴ Das bedeutet, dass auch hier alle Bogenschenkel, die an einen Gewölbedienst angrenzen, mit kleinen Säulen unterfangen wurden. Durch die größere Anzahl an Diensten blieb so die Zahl der freihängenden Konsolen in jedem Joch auf drei begrenzt, was ein sehr harmonisches Gesamtbild ergibt.

¹⁹⁵ Siehe hierzu die Ausführungen von PORÉE 1908 A, S. 177.

¹⁹⁶ Vgl. die Ausführungen von KNOP 2003, S. 42f. Zu der Bedeutung der Sibyllen im Christentum hat FOURREY 1934, S. 131ff, unter Bezugnahme auf die Skulpturen in Auxerre, einen Text verfasst.

¹⁹⁷ Siehe KNOP 2003, S. 39ff.

¹⁹⁸ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316.

Oberhalb der Sockelmauer ist die gesamte Wand konsequent zweischalig konstruiert. Man spricht hier von einer «mur évidé», einer «ausgehöhlten Mauer».¹⁹⁹ Die Fenster sind aus dem Schildbogen heraus etwa einen Meter nach außen versetzt, so dass die Dienste für die Gewölbe nun keine Wandvorlagen im eigentlichen Sinn darstellen, sondern frei vor der Außenwand stehen. Auf halber Höhe über dem Mauersockel verbinden schmale Zungenmauern die Pfeiler mit der Wand und versteifen die Konstruktion. Es bleibt aber ein lichter Laufgang auf dem Mauersockel frei, der um den gesamten Chor herumführt, wodurch man knapp unterhalb der Fenster den ganzen Chorraum und die Scheitelkapelle umrunden kann. ABB. 48, 50, 54, 55 u. 57 Besondere Beachtung verdienen die Pfeiler, die weitestgehend losgelöst von der äußeren Wand das Gewölbe tragen und damit die innere Mauerschale bilden. Über einem zweistufigen Sockel mit Rücksprung und übertretenden Tellerbasen erheben sich drei gebündelte Dienste.²⁰⁰ Der mittlere ist stärker dimensioniert und trägt den Gurtbogen, die beiden seitlichen tragen die Kreuzrippen. Ab der Oberkante der Sockelmauer kommen seitlich zwei weitere noch etwas schmalere Dienste hinzu, welche die Schildbogen tragen. Diese stehen ebenfalls auf einer flachen Tellerbasis über einem quadratischen Sockel.²⁰¹ Sie entsprechen in Durchmesser und Position exakt den kleinen Säulen, die in der Zone darunter die Blendarkatur tragen und setzen diese gewissermaßen nach oben fort. Zwischen den Diensten wölbt sich der Pfeilerkern vor, so dass der Eindruck entsteht, eine große Zahl von schmalen Säulen sei zu einem engen Bündel zusammengefasst. Entgegen dieser – sicherlich auch intendierten – Wirkung, lassen die Fugen erkennen, dass die vorderen Dienste des Pfeilers «en-bloc», das heißt in horizontalen Schichten aufgemauert wurden. Lediglich die beiden seitlichen für die Schildbogen sind «en-délit» ausgeführt.²⁰² ABB. 57 u. 58 Die Kapitelle der einzelnen Dienste setzen in unterschiedlichen Höhen an; am tiefsten sitzen die der Rippen, weil die Gewölbekappen weit heruntergezogen sind. Ein Stück weiter oben setzt der Gurtbogen an und auf Höhe der Oberkante seines Kapitells beginnt das Kapitell des Schildbogendienstes. Die Staffelung bewirkt eine Rhythmisierung der Pfeiler, ohne dem allgemeinen Aufwärtstreben der Architektur entgegen zu stehen. Harmonisiert wird dies durch eine recht einheitliche Gestaltung aller Kapitelle, die aber – abhängig von der konstruktiven Funktion des Bogens, den sie tragen – unterschiedliche Deckplatten aufweisen.²⁰³ Die

¹⁹⁹ Siehe auch die Erläuterungen zur bautechnischen Terminologie in Kapitel 8.1.1.

²⁰⁰ Sehr ähnlich geformte Sockel und Basen wurden auch im Westjoch des Langhauses verwendet, aber nicht in den anderen Jochen des Gebäudeteils. Dieser Befund hilft dabei, die Bauabfolge zu rekonstruieren und lässt vermuten, dass der erste Werkmeister von Auxerre eine einheitliche, der Chorarchitektur entsprechende Gestaltung der ganzen Kathedrale plante. Siehe dazu Kapitel 4. dieser Arbeit.

²⁰¹ Diese beiden Elemente, der quadratische Sockel und die übertretende Tellerbasis, sind charakteristisch für die Formensprache des Chorbaumeisters. Sie sind bei allen Diensten und Säulen zu finden: im Chorumgang, im Triforium und im Obergaden des Chores. Bei den Gewölbediensten, die auf Bodenniveau beginnen, sind die quadratischen Sockel noch mit einem polygonalen Block unterlegt, der aus dem Mauersockel entspringt und so einen einheitlichen unteren Abschluss der Wandbereiche schafft. ABB. 57 u. 125

²⁰² Aufgrund ihrer geologischen Beschaffenheit können Sedimentgesteine auf zwei verschiedene Weisen als Baumaterial dienen. Die französische Bezeichnung «en-bloc» drückt aus, dass der Stein so im Bauwerk versetzt wurde, dass seine Sedimentschichten horizontal ausgerichtet sind. In dieser Ausrichtung ist der Stein in der Regel wesentlich druckbeständiger und weniger erosionsanfällig. «En-délit» bedeutet, dass die Sedimentschichten der verbauten Steine vertikal verlaufen. Dieser Versatz ermöglicht es, lange durchgehende Elemente – zum Beispiel Dienste oder Säulen – ohne störende Fugen zu verwenden, birgt aber die Gefahr, dass die Steine bei Druckbelastung entlang ihrer Schichten gespalten werden.

²⁰³ Die Deckplatten der Gurtbogenkapitelle sind quadratisch, die der Rippen sind von der Grundform her ebenfalls quadratisch, die Ecken sind aber abgeschrägt und die der Schildbogen sind regelmäßig achteckig.

Gewölbe sind in den Chorseitenschiffen konsequent vierteilig, im polygonalen Chorumgang jedoch sechsteilig, was auf die angesprochene Einführung von zwei zusätzlichen Diensten pro Joch zurückzuführen ist. Zu dem stimmigen Gesamteindruck des Raumes tragen auch die Gewölberippen bei, da sie das gleiche Profil wie die Bogen der Blendarkatur zeigen. Die Gurtbogen sind entsprechend ihrer höheren Belastung breiter und massiver, variieren aber ebenfalls das bekannte Motiv. Alle Schlusssteine des Gewölbes sind skulptiert.

Im Ganzen betrachtet wirken die beschriebenen Pfeiler und der Wandaufbau sehr leicht und filigran. ABB. 56 Es ist schwer vorstellbar, dass diese Mauern den Dachstuhl tragen und die Schubkräfte des Hochchores aufnehmen können.²⁰⁴ Darüber hinaus sind die Wandflächen äußerst dünn proportioniert und erscheinen kaum massiver als die Glasfenster. Die schlanken Dienste und die Gewölbe erwecken den Eindruck, praktisch kein Gewicht zu haben und selbst die Zungenmauern vermitteln nicht die Schwere, die ihnen eigen ist. Und dennoch sind all diese Elemente tragende Glieder eines raffinierten, statisch ausbalancierten Gefüges. Einerseits wird die zu tragende Last durch eine sehr leichte Konstruktion der Gewölbekappen reduziert, andererseits sorgt ein System von zum Teil nicht sichtbaren Auflasten für eine Optimierung der Druckverteilung.²⁰⁵ Auch bezogen auf die Proportionen des Bauwerks wahrte der Baumeister von Auxerre ein Gleichgewicht. Den aufstrebenden Dienstbündeln, die an keiner Stelle von der Deckplatte der Sockelmauer unterbrochen werden, wirkt als horizontale Blickführung die Blendarkatur der Mauer entgegen. So wird der Eindruck des Emporstrebens aller Bauglieder, wie ihn das Langhaus vermittelt, vermieden. Das Augenmerk liegt stattdessen auf der konstruktiven Eleganz und Logik der Architektur, vor allem aber wird der Lichteinfall in den Raum regelrecht inszeniert.²⁰⁶

Die Glasfenster mit ihren farbigen Scheiben und den Malereien nehmen einen beträchtlichen Teil der Wandfläche oberhalb der Sockelmauer ein, so dass der Innenraum viel Tageslicht erhält.²⁰⁷ Zu den zwei Fenstern eines jeden Jochs kommt im Polygon des Chorumgangs ein weiteres hinzu. Zwischen den drei Fensteröffnungen sind die erwähnten zusätzlichen Pfeiler eingefügt, von denen jeweils eine Gewölberippe ausgeht, wodurch sich die Zahl der Gewölbefelder in den Umgangsjochen von vier auf sechs erhöht. Die Dienstbündel bestehen zum Großteil aus en-délit Stäben und der Pfeilerkern ist auf ein Minimum reduziert. Die dahinterliegenden Zungenmauern setzen erst auf Höhe der Kapitelle für die Rippen an, also deutlich höher als bei den äußeren Pfeilern der Joche, wodurch noch mehr Licht in das Innere des Chorumgangs gelangt und die Empfindung einer «schwerelosen» Architektur weiter gesteigert wird. Der Logik des architektonischen Systems folgend, ist jedem Fenster der Dreiergruppe ein eigener Schildbogen zugeordnet, der wie in den Chorseitenschiffen in der vorderen Wandschale zu finden ist. Durch diese Aufteilung konnte eine einheitliche Scheitelhöhe bei allen

²⁰⁴ Möglich wurden diese Konstruktionen nicht zuletzt durch die hohe Qualität und die große Härte der verwendeten Kalksteine aus den Brüchen von Tonnerre. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316.

²⁰⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316 und BRANNER 1985, S. 43ff.

²⁰⁶ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 315.

²⁰⁷ Dieser Umstand wird von vielen Kunsthistorikern besonders herausgestellt. Zwei Beispiele sollen hier angeführt werden: KNOP 2003, S. 35 bezeichnet die Fensterzone als eine „*couronne de lumière*“, KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316 sprechen von einer „*kontinuierlichen Lichtzone*“, die das Vorbild Saint-Denis übertreffen sollte.

Schildbogen beibehalten werden, was bei einer gemeinsamen Einfassung aller drei Fenster mit einem einzigen Bogen kaum möglich gewesen wäre.²⁰⁸ Zudem bietet diese Konstruktion auch statische Vorteile, denn über die größere Anzahl an tragenden Pfeilern und Diensten können die Schubkräfte des Hochchores und der Umgangsgewölbe besser verteilt und in den Untergrund abgeleitet werden. Bei der Betrachtung der Gewölbe fällt noch eine weitere architektonische Besonderheit auf. Die Arkadenbogen des Binnenchores sind stark gestelzt und ihre Scheitel liegen höher als die der Schildbogen des Chorumgangs. Infolgedessen sind die Gewölbekappen nach innen höher gezogen, die Rippen setzen aber alle in der gleichen Ebene an.²⁰⁹ Möglicherweise wollte der Baumeister mit diesem Kunstgriff die Ausleuchtung des Sanktuariums und des Binnenchores weiter verbessern oder für eine gleichmäßigere Verteilung des Lichtes sorgen. Bedauerlicherweise vermauerte man nachträglich bei einigen Fenstern die unteren Bereiche, insbesondere auf der Nordseite des Chores, wodurch die Harmonie des Wandaufnisses gestört wurde und der Chor weniger Licht erhält, als vom Baumeister vorgesehen.²¹⁰ ABB. 54 u. 55

In der Axialkapelle steigert sich das Raumkonzept zu einem ungewöhnlichen Höhepunkt. ABB. 50 Der sehr helle Raum besitzt großflächige Fenster in allen Außenmauern, drei in der Ostwand und je zwei auf der Nord- und der Südseite. Die Wände der Scheitelkapelle sind durchgehend zweischalig konstruiert und der Wandaufriß wurde unverändert vom Chorumgang übernommen. Aus der daraus abgeleiteten Zahl und Position der Dienste ergab sich die Möglichkeit, die Kapelle mit einem zehnteiligen Gewölbe zu überspannen, welches ohne Zweifel als ein Meisterwerk des Architekten gelten kann. Durch die Zweischaligkeit der Wand ruht das Gewölbe scheinbar nur auf den freistehenden Diensten und ist wie ein leichtes Segeltuch zwischen ihnen aufgespannt, ohne die Wände zu berühren. ABB. 71 Zwischen Chorumgang und Kapelle werden die steil geführten Gewölbekappen von zwei extrem schlanken Säulen getragen, die die Positionen der vor den Außenwänden stehenden Dienste einnehmen. Die beiden Säulen, in einem Abstand von 2,18 m, haben eine Höhe von 6,60 m bei einem Durchmesser von nur 0,24 m.²¹¹ Sie bestehen jeweils aus zwei in en-délit Technik gearbeiteten Teilstücken und stehen auf einem achteckigen Sockel mit Tellerbasis. Auf dem glatten Säulenschaft sitzt über einem profilierten Halsring ein fein gearbeitetes Knospenkapitell, darüber findet sich eine achteckige Deckplatte. ABB. 71 u. 72 Die Knospen der Kapitelle sind in zwei Reihen übereinander angeordnet und ihre Stiele ragen weit vor. Von den Deckplatten steigen je zwei steil geführte Rippen auf, zwischen welchen sich kleine en-délit Säulen mit eigenen quadratischen Sockeln, Tellerbasen und Kapitellen befinden, die die Gurtbogen aufnehmen. Zudem sind in die Zwickel zwischen diesen vier tragenden Elementen eigenartige, langstielige Knospen gestellt, die scheinbar an den Gewölbekappen empor-

²⁰⁸ Dieser Bogen hätte aufgrund seiner größeren Spannweite höher aufsteigen, oder tiefer ansetzen müssen, selbst wenn er stark unterspitz geführt worden wäre.

²⁰⁹ Siehe hierzu die Quer- und Längsschnittzeichnungen der Kathedrale von Th. King (1857), abgebildet bei KNOP 2003, S. 37f u. 40. ABB. 6 u. 7 Im Langchor sind die Arkadenbogen weniger gestelzt, da die Pfeiler aber etwas höher sind, bleibt die Scheitelhöhe der Bogen gleich.

²¹⁰ Es liegen keine baulichen Gründe vor, die die Vermauerung der Fenster erfordert hätten. Siehe hierzu auch KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316. Wie bei der Analyse der Glasmalereien noch ausgeführt wird, ging im 16. Jahrhundert ein Teil der farbigen Verglasung verloren und man verkleinerte daraufhin einfach die Fensteröffnungen.

²¹¹ Die Daten finden sich bei KNOP 2003, S. 45.

wachsen und die reich mit Blattwerk verziert sind.²¹² Die schmalen Gurtbogen, die den Chorumgang von der Kapelle trennen, treten optisch stark zurück und vermitteln eher den Eindruck einer Faltung im Gewölbe, als einer klaren Begrenzung und Trennung. Von ihrem Profil und ihrer Dimensionierung her entsprechen sie exakt den Schildbogen über den Drillingsfenstern. Sie befinden sich auch in genau der gleichen Höhe, weshalb man den Eindruck gewinnen kann, dass die innere der beiden Wandschalen des Chorumgangs, die von den Pfeilern und Diensten gebildet wird, ohne Änderungen vor der Kapelle weitergeführt wird. Dem Baumeister des Chores ist es also gelungen, den Wandaufriß der «Außenmauern» unverändert beizubehalten und dennoch den Umgang zu der Axialkapelle hin zu öffnen, was zu einem optisch sehr ansprechenden Raumeindruck führt.

Im Binnenchor und besonders in den Bereichen des Hochchores werden diese Formen und die Technik der *mur évidé* weitergeführt. ABB. 45 u. 48 Der Wandaufriß des Chores ist wie der des Langhauses dreiteilig und besteht aus Arkaden, Triforium und Obergaden. Es fällt ins Auge, dass die Arkaden des Chores eine Reihe von unterschiedlichen Pfeilertypen aufweisen, die zum Teil nicht auf den originären Entwurf des Baumeisters zurückgehen. Zum leichteren Verständnis der folgenden Ausführungen übernehme ich die Kennzeichnung der Pfeiler und Joche des Chores von Ulrich Knop.²¹³ ABB. 8 Von der Vierung ausgehend finden sich – nach den bereits beschriebenen großen Bündelpfeilern der Vierung selbst (A u. P) – zu beiden Seiten des Chores je ein weiterer Bündelpfeiler (B u. O), ein kantonierte Pfeiler (C u. N), ein Rundpfeiler (D u. M) und am Beginn des Sanktuariums ein Kompositpfeiler (E u. L).²¹⁴ Das Chorghaupt wird von sechs Rundpfeilern (F–K), die man besser als Säulen bezeichnen kann, getragen. Betrachtet man die Dienstbündel, die von den Freipfeilern zum Gewölbe aufsteigen, so fallen auch hier einige Unterschiede in Form und Anordnung der Elemente auf. Im Langchor finden sich jeweils drei Dienste pro Pfeiler, bei den Bündelpfeilern am Beginn des Sanktuariums wird ihre Anzahl, entsprechend der größeren Menge an zu bedienenden Rippen, erhöht.²¹⁵ Im Polygon sind sie mit den oben beschriebenen Zwischendiensten der Drillingsfenster des Chorumgangs vergleichbar. Auch die Verwendung von *en-délit* Elementen entspricht der, die im Chorumgang praktiziert wurde.

Die Uneinheitlichkeit im System der tragenden Elemente ist das Ergebnis verschiedener Restaurierungsmaßnahmen, die aus statischen Gründen notwendig waren. Die ersten von ihnen wurden allem Anschein nach noch während der Errichtung des Chores

²¹² Bei der Ausgestaltung des Blattschmucks der Kapitelle und der Knospen unterscheiden sich die beiden Säulen voneinander.

²¹³ Vgl. die Abbildungen „*Travée*“ und „*Piliers*“ bei KNOP 2003, S. 211.

²¹⁴ Dieser Kompositpfeiler ähnelt zwar den Bündelpfeilern des Chores, doch ist er aufgrund seiner andersartigen Bautechnik nicht als solcher zu klassifizieren.

²¹⁵ Die Dreiergruppen der Gewölbedienste im Langchor sind nicht immer gleich dimensioniert und gruppiert. Während sich über den Säulen die drei Dienste als eng gefasste Bündel erheben, sind sie über den kantonierte Pfeilern nicht gebündelt, sondern steigen nebeneinander, ohne Berührungen und ohne Wandvorlage zum Gewölbe auf. ABB. 61 Zudem sind die östlichen Schildbogendienste über den kantonierte Pfeilern C und N ab der Höhe der Gewölbekapitelle merkwürdig gekrümmt und nicht mehr *en-délit*, sondern *en-bloc* gearbeitet. ABB. 47 Auf der Nordseite dieses Pfeilerpaares enden die inneren Schildbogen sogar mitten in der Gewölbekappe, der zugehörige Dienst führt nur bis zur Höhe der Kapitelle. Diese Unterschiede weisen bereits auf die Planänderungen während des Baus der Kathedrale hin, von denen noch die Rede sein wird. Siehe hierzu PORÉE 1906, S. 235 und Echtenacher in SAPIN 2011, S. 166ff.

durchgeführt und wirkten sich deutlich auf die Gestalt einzelner Bereiche der Architektur aus. Zunächst sollen aber die Teile in den Blick genommen werden, die unverändert geblieben sind. Hierzu gehören vor allem die monolithen Säulen des Sanktuariums.²¹⁶

ABB. 45 u. 48 Jede einzelne von ihnen ruht auf einer Tellerbasis über einem polygonalen Sockel, der auf die Mauer zwischen Binnenchor und Chorumgang gesetzt wurde. Auf den glatten Schaft der Säule folgen ein Halsring, ein Blattkapitell und eine achteckige Deckplatte. Es lässt sich unschwer erkennen, dass die Säulen des Sanktuariums genau dem gleichen Entwurfsmuster folgen wie die beiden Säulen am Eingang der Axialkapelle, nur sind sie gemäß ihrer Funktion und der Lasten, die sie tragen müssen, weit stärker dimensioniert. Alle Bogen und Profile der Arkadenunterzüge setzen direkt auf der Deckplatte auf, lediglich der en-délit Dienst, der die Gewölberippe trägt, besitzt den bekannten quadratischen Sockel mit eigener Basis. Die zwei kantonierten, in en-bloc Technik gearbeiteten Pfeiler sind ähnlich beschaffen. ABB. 45 Vier breite Dienste mit eigenen Kapitellen umstehen die Mittelsäule, wobei die Kapitelle der Dienste nur etwa halb so hoch sind wie das des Pfeilerkerns. Die Deckplatte wurde den größeren Dimensionen der kantonierten Pfeiler angepasst und die Zahl der aufliegenden Dienste mit eigener Basis auf drei erhöht. Ebenfalls zum originalen Bestand gehören die Kompositpfeiler zwischen Langchor und Sanktuarium, die sich an den Formen der Vierungspfeiler orientieren. Lediglich die Bündelpfeiler im Langchor (B u. O) entsprechen nicht dem bekannten Formenrepertoire, denn sie stammen erst aus dem frühen 14. Jahrhundert.

ABB. 43 u. 47 Die zuvor dort verbauten Stützen, die vermutlich den Säulen des Sanktuariums entsprachen, mussten «en sous-œuvre» durch die heute vorhandenen Pfeiler ersetzt werden.²¹⁷ Die Veränderungen betrafen im Wesentlichen nur die Pfeiler selbst, die Arkadenunterzüge sind im gesamten Chor gleich gestaltet und von der Form her den Bogen der Blendarkatur des Chorumgangs verwandt. Bezieht man dies alles in die Überlegungen ein, so liegt der Schluss nahe, dass die Abfolge von Säulen und kantonierten Pfeilern im Langchor dafür bestimmt war, zwei sechsteilige Gewölbefelder statt der vorhanden vierteiligen zu tragen. Die kantonierten Pfeiler sollten die Gurtbogen und die Rippen tragen, die Säulen hätten wie im Sanktuarium nur die einzelnen Zwischenrippen stützen müssen.²¹⁸ Ob aber der Baumeister bereits während der Ausführung der oberen Teile des Chores seinen Plan änderte oder zunächst tatsächlich sechsteilige Gewölbe eingezogen wurden, lässt sich nicht mehr mit hinreichender Sicherheit sagen. Götz Echtenacher hält den Austausch der Gewölbe noch im 13. Jahrhundert für wahrschein-

²¹⁶ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 314 und KNOP 2003, S. 36 äußern sogar die Vermutung, dass die monolithen Säulen des Chores nicht nur an den Vorgängerbau erinnern und damit Traditionen bezeugen sollen, sondern aus diesem stammen und wiederverwendet wurden. Dies halte ich jedoch für wenig wahrscheinlich, denn eine Zweitverwendung wäre mitunter aufwendiger gewesen als die Neuerstellung derartiger Säulen.

²¹⁷ Vgl. dazu PORÉE 1906, S. 234ff; KNOP 2003, S. 63ff; KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 316 und Echtenacher in SAPIN 2011, S. 166ff.

²¹⁸ Vgl. BUßMANN 1995, S. 200 und KNOP 2003, S. 63. Bereits Charles PORÉE 1906, S. 236ff und PORÉE 1908 A, S. 174ff ist davon überzeugt, dass es hinsichtlich der Gewölbe zu einer Planänderung während des Baus kam. Er untermauert seine Argumente mit detailgenauen Beobachtungen der zum Gewölbe aufstrebenden Dienstbündel und der Form und Größe der Basen und Kapitelle der Dienste. Zudem verweist er als Argument für seine These auf die stilistisch sehr ähnliche Kirche Notre-Dame in Dijon, welche über sechsteilige Gewölbe verfügt. Auf den Vergleich dieser beiden Kirchen werde ich im Zuge der architekturhistorischen Einordnung der Kathedrale von Auxerre noch genauer eingehen.

lich, auch wenn dies gewaltige Transformationen der oberen Chorpartien bedeutet haben muss.²¹⁹

*„En conclusion, [...], la maçonnerie du chœur a été conçue sur toute sa hauteur pour recevoir des voûtes sexpartites et dans cette optique, les piliers n° 8 [B u. O] et 10 [D u. M] ont été érigés sur le modèle exact des piliers de l'abside. De la voûte sexpartite elle-même, il n'a été trouvé aucune trace à ce jour, bien que deux éléments tendent à faire penser qu'elle a bel et bien existé.“*²²⁰

Als Kernargumente für seine These führt der Autor die unterschiedliche Höhe der Gewölbescheitel in Sanktuarium und Chor²²¹ sowie den nachträglichen Umbau einzelner Partien der aufstrebenden Dienste und Pfeiler an. Den tiefgreifenden Veränderungen unterlag auch das Pfeilerpaar D und M, welches durch gleichartige, aber stärker dimensionierte Rundpfeiler ersetzt worden ist, wie die Unstimmigkeiten in der Gestaltung der Kapitelle und Deckplatten verraten. ABB. 48 Vermutlich wurden parallel dazu die baugleichen Stützen B und O ausgetauscht, die dann wiederum im 14. Jahrhundert den heute erhaltenen Bündelpfeilern weichen mussten. Oberhalb dieser vier genannten Pfeiler überarbeitete man noch im 13. Jahrhundert die aufsteigenden Dienstbündel und wohl auch die benachbarten Bogen des Triforiums. Auch hier kann der sensible Betrachter Unregelmäßigkeiten bei Form und Höhe der Kapitelle und Sockel der Triforiumssäulen sowie den angrenzenden Bogenschenkeln erkennen. ABB. 51 u. 59–61 Bei den kantonierten Pfeilern sind augenscheinlich die Kapitelle erneuert worden, zusammen mit den Zungenmauern und Dienstbündeln in Höhe des Obergadens. Mit Blick auf all diese von Götz Echtenacher in seinen Untersuchungen präsentierten Befunde und angesichts der Verwendung eines sechsteiligen Gewölbes im Querhaus schließe ich mich der Auffassung dieses Autors an. Die zahlreichen Eingriffe in das tragende System des Langchores, die Höhenunterschiede bei den Gewölben sowie die größere Höhe der Gurtbogen des Chores im Vergleich mit dem Triumphbogen lassen sich am ehesten mit einem en sous-œuvre Austausch der Rippengewölbe begründen.

Die oberen Bereiche des Chores, das Triforium und der Obergaden, sind abgesehen von den angesprochenen Veränderungen durch die Plankorrekturen sehr regelmäßig aufgebaut und zeigen ebenfalls einen deutlichen Bezug zum Chorumgang. Über der Arkadenzone ist die Wand auch hier zweischalig konstruiert. Die Rückwand des Triforiums wird über diesem weitergeführt und nimmt die Fenster des Obergadens auf, während sich die «Wandpfeiler» und die Schildbogen in der vorderen Ebene des Triforiums befinden. Den Boden des Laufgangs bildet die gleiche vorkragende Deckplatte, die auch den Mauersockel im Chorumgang abschließt. Das Triforium selbst beeindruckt durch seine enorme Höhe und die Feinheit der Gliederung. ABB. 49 Es besteht aus einer Arkadenreihe von vier Bogen pro Joch, im Polygon sind es entsprechend der geringeren Wandbreite nur drei. Die Bogen ruhen auf extrem hohen und zugleich sehr schlanken en-délit Säulen, die bei einem Durchmesser von ca. 0,15 m eine Höhe von über vier Metern erreichen.²²² Sie besitzen die gleichen Basen und Kapitelle wie die Dienste der

²¹⁹ Für die folgenden, bauarchäologischen Befunde vgl. Götz Echtenacher in SAPIN 2011, S. 126 u. 166ff.

²²⁰ Götz Echtenacher in SAPIN 2011, S. 168.

²²¹ Siehe auch QUEDNAU 1979, S. 17; BUßMANN 1995, S. 200 und BRANNER 1985, S. 40ff.

²²² Zu den Maßangaben vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 315 und KNOP 2003, S. 35.

Blendarkatur des Chorumgangs und auch das Profil der Bogen entspricht exakt dem dort verwendeten Modell. An die Stelle der Kopfskulpturen treten im Triforium aber langstielige Knospen oder vereinzelt auch große Blätter, die unterschiedlich fein gearbeitet wurden. ABB. 48 u. 146 Menschliche Figuren wären aufgrund der Entfernung und der starken Untersicht vom Boden des Chores aus ohnehin kaum zu erkennen.

Im Obergaden sind, wie im Chorumgang, die aufsteigenden Gewölbedienste von der Wand abgerückt und durch Zungenmauern mit dieser verbunden. Zwischen ihnen öffnen sich in der hinteren Wandschale die schon beschriebenen Gruppenfenster. Wohl zur Auszeichnung des Hochchores wurde hier, entgegen der Gestaltung des Chorumgangs, der Schildbogen verdoppelt. Genau unterhalb des Ansatzes der Zungenmauern befinden sich seitlich der Fenster figürliche Konsolen, die en-délit Dienste aufnehmen, welche in einen äußeren Schildbogen überleiten, der parallel zum Inneren verläuft. Erwähnenswert ist zudem, dass auch das Triforium mit der schon bekannten Deckplatte abschließt und ebenfalls einen Laufgang trägt. Es gab also ursprünglich die Möglichkeit sowohl im, als auch auf dem Triforium den Chor zu umrunden, ein Charakteristikum, das kennzeichnend für den Chor von Saint-Étienne und die mit ihm verwandten Bauwerke ist. Die Laufgänge sind heute leider nicht mehr vollständig nutzbar, da einige der Durchgänge während der Restaurierungskampagne des 14. Jahrhunderts geschlossen wurden, um den statisch gefährdeten Bau zu sichern. ABB. 47, 59 u. 61

Um die Beschreibung der Architektur nicht zu komplex werden zu lassen, wurden einige konstruktive Besonderheiten, die den Chorumgang und die Chorseitenschiffe betreffen, bisher noch nicht erwähnt. So ist im dritten und vierten Joch des nördlichen Seitenschiffs die Sockelmauer ein ganzes Stück höher als in allen anderen Teilen der Kathedrale. Sie bildet hier gleichzeitig die Südwand der angrenzenden Sakristei, die vom Vorgängerbau übernommen und in den neuen Chor integriert wurde.²²³ Durch die Zweischaligkeit der Wand, deren äußere Schicht nicht vor, sondern gewissermaßen auf dem Anbau steht, erscheint es so, als würde die Sakristei in die Kirche hineinragen. Bei dem über der Mauer angelegten Laufgang wird der Höhenunterschied mit Stufen ausgeglichen, die geschickt hinter den aufstrebenden Dienstbündeln verborgen sind. ABB. 55 Dadurch wird die Harmonie des Wandaufnisses nicht wesentlich beeinträchtigt und die Sakristei tritt kaum in Erscheinung. In den Wänden der Seitenschiffe des Chores befindet sich zudem eine Reihe von Türen, insbesondere auf der Südseite, die zu diversen Räumen führen, die an den Chor der Kathedrale angebaut wurden; die Sakristei, einige Kapellen, die Schatzkammer und zwei Treppentürme. All diese Räume genauer zu beschreiben, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deshalb sei für diesen Bereich erneut auf die Arbeit von Ulrich Knop verwiesen, die sich in einem gesonderten Kapitel mit der Nutzung und Gestaltung der Choranbauten befasst.²²⁴ Im ersten Joch des südlichen Chorseitenschiffs²²⁵ befinden sich darüber hinaus in der Außenwand zwei große Türen, die heute den externen Zugang zur Krypta bilden. Die Blendarkatur dieses Jochs wurde entsprechend modifiziert und der Funktion als Portal angepasst.

²²³ Die Sakristei hat einen rechteckigen Grundriss und ist zweistöckig. Sie stammt aus dem 12. Jahrhundert und wurde vermutlich unter Bischof Guillaume de Toucy (1167–1181) errichtet. Im 19. Jahrhundert wurde die Sakristei jedoch vollständig überarbeitet. Vgl. BRANNER 1985, S. 107 und KNOP 2003, S. 50.

²²⁴ Siehe KNOP 2003, S. 49ff.

²²⁵ Im Plan von Knop hat dieses Joch die Nr. 15.

Betrachtet man abschließend noch einmal den Chor von Saint-Étienne als Ganzes, so lässt sich ohne Übertreibung sagen, dass es sich um das Werk eines großen Baumeisters handelt. Neben der verblüffenden, konsequent zweischaligen Konstruktion besticht besonders die durchgängige Verwendung gleicher oder verwandter Bauornamentik. Alle Schmuckelemente, wie die Kapitelle und die Konsolen, wirken stimmig, sind in ihren Formen aufeinander bezogen und schaffen einen harmonischen Raumeindruck. Kein Teil der Architektur fällt qualitativ hinter andere zurück, Höhepunkte wie die Säulen der Kapelle wurden geschickt inszeniert. Die zerbrechlich dünn wirkenden Glieder der en-délit Dienste und der Pfeiler lassen die strukturelle Logik der Konstruktion erkennen und wirken gleichzeitig wie Schmuckelemente, obwohl der Baumeister sich mit der durchgängigen Verwendung von runden Diensten und Säulen sowie vier- oder achteckigen Deckplatten auf geometrische Grundformen beschränkte. Gesteigert wird dieser harmonische Eindruck noch durch die Wirkung des reichlich einfallenden Lichtes und die Gestaltung der Fenster, auf die ich weiter unten zu sprechen kommen werde. Der Chor von Saint-Étienne kann meiner Meinung nach zu Recht als einer der elegantesten Chorbauten gelten, die die gotische Architektur des 13. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

3.1.6 Die Krypta

Die Krypta von Saint-Étienne ist neben der Sakristei der einzige Teil der Kathedrale, der vom romanischen Vorgängerbau übernommen wurde und somit erhalten blieb.²²⁶ Sie stammt aus der Zeit des Neubaus der Kathedrale unter Bischof Hugues de Chalon (999–1039).²²⁷ Dennoch erfuhr sie einige bauliche Veränderungen, insbesondere an der schon besprochenen Außenseite. Um den geplanten neuen Chor tragen zu können, musste die Krypta nach Abbruch des alten Chores ummantelt werden, so dass die ursprünglich runde Außenwand eine polygonale Brechung erhielt. ABB. 2 u. 9 Auch der Innenraum wurde sicherlich überarbeitet, blieb aber weitestgehend in der romanischen Form erhalten.²²⁸ Allerdings modifizierte man die Durchgänge zwischen dem Saal und dem Umgang immer wieder, vor allem im Zusammenhang mit einer Veränderung der Zugänge und der Nutzung des Raumes. Parallel dazu wurde mit den Bauphasen das gemalte Dekor der Krypta ergänzt und zum Teil auch übermalt.²²⁹ Es ist daher schwierig, einen «ursprünglichen» Zustand zu bestimmen, eher kann man von einer kontinuierlichen Entwicklung dieses Bauteils sprechen. *„Avec les nombreuses transformations ou aménagements de sa crypte, la cathédrale d’Auxerre nous révèle autant une œuvre d’architecture qu’une histoire continue.“*²³⁰ Da die Kathedrale von Auxerre nie ein Wallfahrtsort gewesen ist und sie keinem berühmten Heiligen als Grabstätte dient, ist nach der generellen Funktion der Krypta zu fragen. Ulrich Knop schreibt dazu: *„La principale raison de leur édification consistait de compenser la déclivité*

²²⁶ Die älteste Beschreibung der Krypta, die weitestgehend den heutigen Zustand widerspiegelt, findet sich bei QUANTIN 1848, S. 235ff.

²²⁷ Vgl. SAPIN 1999, S. 225, der hier die Aussagen der *Gesta Pontificum Autissiodorensium* in der Ausgabe von DURU 1850–63, Bd. I, S. 389 referiert.

²²⁸ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 311 u. S. 498, Anm. 22.

²²⁹ Zu den Malereien der Krypta siehe Marie-Gabrielle Caffin in SAPIN 2011, S. 455ff.

²³⁰ Christian Sapin in SAPIN 2011, S. 112.

du terrain vers l'est pour servir de soubassement de la cathédrale“ und verweist dafür auf die Ausführungen von Porée.²³¹ Diese Feststellung würde auch erklären, warum man die Krypta in ihrer Grundstruktur übernahm und sie nicht vollständig neu errichtete, als im 13. Jahrhundert der Neubau der Kathedrale mit den Chorpartien begann.

Die Krypta besteht aus einem zentralen, dreischiffigen Saal, der sechs Joche lang ist und flache Kreuzgratgewölbe besitzt. ABB. 100–102 Die Gewölbe werden zwischen den Schiffen von breiten, quadratischen Pfeilern mit halbrunden Vorlagen getragen. Sie zeigen nur einen sehr einfachen, runden Sockel, eine leicht sich nach unten verbreiternde Steinlage als Basis und eine breite, abgeschrägte Deckplatte ohne Kapitell. Alle Bogen der Krypta sind als Rundbogen angelegt, wobei die Gurte des Mittelschiffs ein grobes, rundes Profil haben, alle anderen Bogen aber eine noch schlichtere, rechteckige Form aufweisen. Der Saal ist von einem Umgang umgeben, welcher sich nach Osten hin in einer Scheitelpelle öffnet. Der aus neun Jochen bestehende Gang besitzt ebenfalls Kreuzgratgewölbe, die Kapelle ist mit einem Tonnengewölbe versehen und verfügt über eine Apsis. Kleine Rundbogenfenster, die bei der Betrachtung des Außenbaus schon Erwähnung fanden, durchbrechen die drei Wände der Kapelle und die des Umgangs. Dieser wird von dem zentralen Saal durch eine massive Mauer getrennt, in welcher sich – von allen Umgangsjochen aus – unregelmäßig geformte Passagen öffnen. Die zwischen den Durchlässen verbliebenen Mauerblöcke bilden das Fundament für die Säulen und Pfeiler, die den Hochchor der Kathedrale tragen. ABB. 2 In gleicher Weise fungiert die Kapelle der Krypta, mit ihren enorm dicken Außenmauern, als massiver Sockel für die Axialkapelle des Chorumgangs. Der heute am häufigsten benutzte Zugang zur Krypta befindet sich außen, auf der Südseite des Chores. Eine weitere, im frühen 20. Jahrhundert eingebaute Treppe existiert im nördlichen Chorseitenschiff, im Inneren der Kathedrale. Es ist unsicher, wie die ursprünglichen Zugänge zur Krypta ausgesehen haben und wie die vorhandenen Nebenräume dieses Bauteils genutzt wurden. Auch die systematischen Untersuchungen des CEM Auxerre haben bisher noch keine letzte Klarheit bringen können.²³² Allerdings haben die noch nicht abgeschlossenen, archäologischen Forschungen des CEM unter der Leitung von Christian Sapin die Kenntnislage mit neuen Befunden stark erweitert, so dass detailliertere Rückschlüsse als bisher möglich geworden sind.²³³

Im Ganzen betrachtet wurde die Architektur der Krypta sehr einfach und schlicht gehalten.²³⁴ Die tragenden Elemente wirken schwerfällig und wenig ausgeformt, die kleinen Fenster lassen nur spärliches Tageslicht in den Raum eindringen.²³⁵ Die ganze

²³¹ KNOP 2003, S. 53. Vgl. PORÉE 1908 A, S. 170.

²³² Vgl. KNOP 2003, S. 55. Auf der Basis seiner Analysen des Mauerwerks der Wände hat TITUS 1985, S. 43ff eine eigene Theorie zu den nacheinander geschaffenen und wieder verschlossenen Zugängen zur Krypta entwickelt. Einige Aspekte dieser Überlegungen sind aber umstritten, insbesondere diejenigen, welche die direkten Verbindungsgänge vom Chor der Kathedrale zum Hauptsaal der Krypta betreffen. Die Forschungsergebnisse von SAPIN 2011, S. 104ff unterstützen aber seine Thesen.

²³³ Die Ergebnisse dieser Untersuchungen und sehr gute Planzeichnungen der Kathedrale und ihrer Krypta wurden in SAPIN 2011, S. 97ff veröffentlicht.

²³⁴ Als architektonisch am engsten verwandte Monumente bezeichnet Harry TITUS 1985, S. 46ff die Westkrypta der Kathedrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte in Nevers und die Krypta der Kollegiatskirche Notre-Dame-du-Fort in Étampes. Zu Nevers siehe auch DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIA, S. 111ff.

²³⁵ QUANTIN 1848, S. 237 weist darauf hin, dass die Fenster zwischenzeitlich vergrößert worden waren. Aus Sorge um die statische Sicherheit des Chores verkleinerte man die Öffnungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder. Verantwortlich für diese Arbeiten und die „reconstruction“ der Krypta war Viollet-le-Duc.

Anlage der Krypta zeigt deutlich, dass sie eher als Chorfundament und privates Oratorium dienen sollte, denn als Repräsentationsraum, wie die Krypten anderer Kirchen des 11. und 12. Jahrhunderts.²³⁶ Die Krypta von Saint-Étienne erscheint eher schmucklos, auch wenn sie ursprünglich in weiten Teilen mit einer aufwendigen, wohl hauptsächlich ornamentalen Farbfassung versehen war. Herausragende Stücke ihrer Ausstattung sind allerdings die Fresken der Axialkapelle, die im Tonnengewölbe Christus auf einem Pferd, umgeben von vier reitenden Engeln und in der Apsiskalotte den thronenden Gottessohn zeigen.²³⁷ Den Malereien werde ich mich in dem Kapitel über die Farbfassungen der Kathedrale noch ausführlicher zuwenden.

²³⁶ Zu denken wäre hier beispielsweise an die großen und architektonisch herausragenden – zum Teil auch deutlich älteren – Krypten von Saint-Bénigne in Dijon und Notre-Dame in Chartres, an die Hallenkrypten in den deutschen Kaiserdomen von Speyer und Mainz oder auch an die unterirdischen Kapellen und die Confessio von Saint-Germain in Auxerre. Dass die Krypta von Saint-Étienne als eher private, bischöfliche Kapelle diente, lassen ehemals vorhandene externe Zugänge vermuten. Die Türdurchbrüche wurden im 19. Jahrhundert verschlossen, sind aber noch im Mauerwerk der Nordwand der Krypta zu erkennen. Aus Quellen, die Ulrich KNOP 2003, S. 133f zusammenfasst, wird ersichtlich, dass es eine zweigeschossige Galerie gab, die den Bischofspalast direkt mit der Krypta und dem Chor der Kathedrale verband. Siehe dazu auch SAPIN 2011, S. 110ff.

²³⁷ Vgl. SAPIN 1999, S. 225ff.

4. Die Baugeschichte

Betrachtet man eingehend die Architektur von Saint-Étienne in Auxerre, so lassen sich an vielen Stellen des Bauwerks Belege dafür finden, dass die Bischofskirche nicht nach einem einzigen Entwurf und ebenso wenig innerhalb eines kurzen Zeitraums erbaut wurde. Wie bereits die Beschreibung der Kirche verdeutlicht hat, weichen die Formen der Architekturelemente zwischen dem Chor, dem Langhaus und den beiden Armen des Querhauses zum Teil erheblich voneinander ab. Tatsächlich war der Zeitraum, welcher bis zu der Vollendung der Kathedrale verging, auch für damalige Verhältnisse ungewöhnlich lang, zieht man Kirchen der Île-de-France oder auch anderer Regionen des Königreichs zum Vergleich heran.²³⁸ Entgegen landläufiger Meinungen waren die gotischen Großprojekte, besonders auch die Kathedralen in Chartres, Reims, Amiens oder Bourges, keine jahrhundertlangen Baustellen, sondern oft innerhalb von einer oder zwei Generationen fertiggestellt.²³⁹ Dieter Kimpel und Robert Suckale schreiben dazu: „Grundsätzlich ist anzunehmen, daß lange Baudauer weniger auf Langwierigkeit der Arbeiten zurückgeht, sondern auf Finanzschwierigkeiten.“²⁴⁰ Dies gelte es auch für den Bau der Kathedrale von Auxerre zu untersuchen, denn ihre Bauzeit erstreckte sich vom frühen 13. Jahrhundert bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Resultierte diese enorme Zeitspanne also in erster Linie aus einem Mangel an verfügbarem Kapital? Um den für die Arbeit gesetzten Rahmen nicht zu übersteigen, soll diese Frage hier aber lediglich aufgeworfen und nicht diskutiert werden.²⁴¹

Die lange Bauzeit von Saint-Étienne hat deutliche Spuren in dem Erscheinungsbild der Kathedrale hinterlassen. Der Stil der Fenster, des Triforiums, der Pfeiler und der Architektur als Ganzes wurde mehrfach den aktuellen Vorstellungen angepasst, wenn auch stets mit Rücksicht auf die bereits bestehenden Teile der Kirche. Darüber hinaus findet man zahlreiche Baunähte, die die einzelnen Arbeitsphasen voneinander trennen.

²³⁸ Als vollendet wird hier der Zustand der Kathedrale angesehen, der bei Einstellung der Bauarbeiten im 16. Jahrhundert erreicht worden war. In den folgenden Jahrhunderten wurden lediglich Restaurierungsmaßnahmen oder kleinere Umbauten vorgenommen, die Fertigstellung des nur zur Hälfte ausgeführten Südturms nahm man nicht mehr in Angriff.

²³⁹ Vgl. hierzu unter anderem die Ausführungen von KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 223ff. So hat der Rohbau der Kathedrale von Chartres nur 25 Jahre beansprucht. Für das Langhaus, den größten Teil des Querhauses und die Untergeschosse des Chores benötigte man in Amiens gar nur ca. 12 Jahre, die Sainte-Chapelle wurde in drei Jahren errichtet. Mit diesen Hinweisen soll aber nicht verleugnet werden, dass mancherorts noch Jahrzehnte später an einzelnen Bereichen wie den Türmen, den Turmhelmen oder den Fassaden gearbeitet wurde und einige Bauteile unvollendet blieben.

Eine gute Beschreibung der Kathedrale von Amiens bietet das Buch von Dany SANDRON 2004, als Einführung ist auch PLAGNIEUX 2003 nützlich. Zu diesem Thema empfiehlt sich ebenfalls die Lektüre von KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 11ff u. 340ff. Ein monumentales und trotz seines Alters immer noch nützlich Werk stellt zudem Georges Durands *Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens* dar, nicht zuletzt wegen der zahlreichen detaillierten Stiche, die die Monographie enthält. Siehe DURAND 1901–03.

²⁴⁰ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 223. Zur Vorgehensweise bei der Finanzierung der Bauwerke schreibt Robert BRANNER 1962, S. 13: „[...] jedes größere Projekt war in Bauabschnitte oder «Lose» eingeteilt, die in einer festen Zeit, geordnet wie vorgesehen, abgewickelt wurden. War die örtliche Anteilnahme groß und das Geld vorhanden, ging die Arbeit häufig schnell vorwärts.“

²⁴¹ Eine Darstellung der Finanzierung der verschiedenen Baukampagnen und der dabei aufgetretenen Probleme findet sich bei PORÉE 1926, S. 12ff. Sicherlich darf man auch die zwischenzeitlich sehr widrigen politischen Umstände, auf die bereits hingewiesen wurde, bei der Beantwortung der gestellten Frage nicht außer Acht lassen.

Derartige Befunde sind für Kunsthistoriker und Archäologen wertvolle Anhaltspunkte, denn sie geben nicht nur Auskunft über die Größe der Bauabschnitte und deren Reihenfolge, sondern mitunter auch über die Entwicklung der Bautechnik. Um aber dem Ziel der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, wird hier nicht versucht, diesen Dingen in allen Einzelheiten nachzugehen. Für die eingangs formulierten Forschungsanliegen, die die Ikonographie und die architekturgeschichtliche Einordnung der Kathedrale von Auxerre in den Blick nehmen, ist meiner Ansicht nach nur eine grobe Kenntnis der einzelnen Entstehungsphasen von Bedeutung. Die interessanten und zum Teil sehr komplexen Detailfragen der Baugeschichte sowie die Suche nach den verantwortlichen Meistern und Werkstätten wären Themen für eigenständige Untersuchungen. Im weiteren Text findet sich also lediglich ein kurzer Überblick über die Baugeschichte, der die wesentlichen Phasen umreißt und ihre chronologische Abfolge darlegen soll.²⁴² Dabei stützen sich die Ausführungen auf die intensiven und sehr ertragreichen Forschungen des Institutes für Architekturgeschichte (IAG) der Universität Stuttgart, in Zusammenarbeit mit dem CEM Auxerre. Auf der Basis zahlreicher Detailuntersuchungen wurde unter der Federführung von Götz Echtenacher ein 3D-Modell der Kathedrale von Auxerre erstellt, welches die einzelnen Bauphasen abbildet und den Verlauf der Arbeiten erkennbar macht.²⁴³ Insgesamt konnten bisher wenigstens achtundzwanzig Bauabschnitte anhand von Baunähten, geologischen Analysen der verwendeten Steine und dendrochronologischen Bestimmungen der gefundenen Holzreste sowie des Dachstuhls unterschieden werden.²⁴⁴ Die wesentlichen Phasen wurden von Götz Echtenacher, Heike Hansen und Sylvain Aumard in ihrem Artikel *Construction et chronologie* im Tagungsband zu Saint-Étienne in Auxerre beschrieben und mit den jeweiligen Befunden in Beziehung gesetzt.²⁴⁵ Für die hier gestellte Forschungsfrage reicht eine summarische Wiedergabe dieser Erkenntnisse, wobei einige Bauphasen zusammengefasst werden, um die Betrachtung auf die kunsthistorisch bedeutsamen Veränderungen während des Bauprojektes zu lenken. Die wichtigsten Daten hat auch Harry Titus, unter Berücksichti-

²⁴² Einige grundlegende Texte zur Baugeschichte hat VALLERY-RADOT 1959 A, S. 40ff im Rahmen der 116. Tagung des *Congrès d'Archéologique de France*, welche 1958 in Auxerre stattfand, zusammengestellt. Der kurze Aufsatz enthält hauptsächlich Informationen, die sich aus den erhaltenen Quellschriften gewinnen lassen oder auf den Beobachtungen früherer Kunsthistoriker beruhen. Dies zeigt einmal mehr sehr deutlich, dass bis zu den aktuell stattfindenden Untersuchungen kaum systematische archäologische Analysen der Bausubstanz der Kathedrale durchgeführt wurden und es lange Zeit einen Mangel an fundierten Daten und Anhaltspunkten für die Entschlüsselung der Baugeschichte von Saint-Étienne gegeben hat.

²⁴³ Das Modell diente dabei auch als Gesprächsgrundlage für den Gedankenaustausch zwischen den einzelnen Expertengruppen und zur Überprüfung der entwickelten Theorien hinsichtlich des Bauverlaufs. Vgl. dazu die Ausführungen von Götz Echtenacher in SAPIN 2011, S. 113ff.

²⁴⁴ Vgl. die Angabe in SAPIN 2011, S. 127, Anm. 35. Geologische Herkunftsbestimmungen der verwendeten Steinsorten haben Stéphane Büttner und Lise Leroux vorgenommen, siehe SAPIN 2011, S. 335ff. Die verwendeten Metallarmierungen und Dübel wurden von Sylvain Aumard, Philippe Dillmann und Maxime L'Héritier archäologisch untersucht, die Ergebnisse finden sich in SAPIN 2011, S. 353ff. Die Verwendung von Metallelementen im Zusammenhang mit den Skulpturen der Westfassade haben Sylvain Aumard und die Restauratorin Agatha Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 377ff beschrieben. Ebenfalls bei SAPIN 2011, S. 303ff findet man einen Artikel von Sylvain Aumard über die genauere archäologische Bestimmung der verschiedenen Arten von Ziegeln, die für die Dächer von Saint-Étienne Verwendung fanden. Die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen der Hölzer des Dachstuhls und anderer Bauteile der Kathedrale werden in SAPIN 2011, S. 177ff von Christine Locatelli, Didier Pousset und Catherine Lavier vorgestellt. Auf der Basis dieser Daten und konstruktiver Analysen hat Stefan King die Bauabschnitte der Dachstühle des Mittelschiffs nachvollzogen, siehe SAPIN 2011, S. 185ff.

²⁴⁵ Siehe Götz Echtenacher, Heike Hansen und Sylvain Aumard in SAPIN 2011, S. 117ff.

gung divergierender Forschungsmeinungen, kurz zusammengefasst.²⁴⁶ Zur Baugeschichte werden in dieser Arbeit auch spätere Umbauten und Restaurierungen gerechnet, die nach der Vollendung der Kathedrale – oder einzelner Teile davon – vorgenommen wurden. Dies ist notwendig, da einige Restaurierungskampagnen das Aussehen von Saint-Étienne deutlich verändert haben, was bei der architekturhistorischen Einordnung berücksichtigt werden muss.

4.1 Erste Bauphase: Vom Beginn der Arbeiten bis zur Vollendung des Chores

Der Neubau von Saint-Étienne wurde gegen 1215 mit dem Chor der Kathedrale begonnen, welcher etwa 1235 gewölbt und vollendet werden konnte. Leider haben sich keine zeitgenössischen Dokumente erhalten, die über den genauen Baubeginn oder das Voranschreiten der Arbeiten in Auxerre berichten und so hinsichtlich der Datierung des Chores Sicherheit geben könnten. Aus diesem Grund beruhen nahezu alle Zeitangaben der Baugeschichte auf Rückschlüssen aus sekundären Quellen, auf Analysen der Bausubstanz oder auf stilkritischen Vergleichen. Die nachfolgend genannten Jahreszahlen werden heute von den meisten Kunsthistorikern und Archäologen vertreten.

Wie bereits geschildert, erfolgte der Neubau an der Stelle der alten, romanischen Basilika. Möglicherweise aus Kostengründen und um die ehrwürdige Tradition des Gotteshauses zu bewahren, beschloss man, den Chor der neuen Kathedrale auf den alten Fundamenten zu errichten.²⁴⁷ Damit wurde nicht nur festgelegt, dass der Chorraum in etwa die gleichen Ausmaße wie sein Vorgänger erreichen sollte, sondern auch, dass die Anzahl und Breite der Schiffe nahezu gleich blieb. Dies führte zu einem für das 13. Jahrhundert eher seltenen Grundriss mit nur einer Scheitelkapelle, anstelle eines Kapellenkranzes. Bevor der Neubau beginnen konnte, musste zunächst die alte Kirche bis auf Bodenniveau abgebrochen werden. Um den Sakralraum während der Bauarbeiten möglichst lange nutzen zu können, wurde oft das neue, größere Gebäude um das alte herum errichtet und erst wenn der Fortschritt der Arbeiten es erforderte, riss man die alte Kirche Stück für Stück ab. Unvollendete Bauprojekte wie die Kathedrale von Elne, die in einem frühen Stadium stehen geblieben sind, zeigen dies sehr anschaulich.²⁴⁸ Eine derartige Vorgehensweise war in Auxerre für den Chor nicht denkbar, wurde aber möglicherweise beim Bau des Langhauses angewandt.²⁴⁹ Zumindest kann man davon ausgehen, dass nicht die gesamte romanische Kathedrale auf einmal abgetragen wurde,

²⁴⁶ Siehe dazu TITUS 2006. Ergänzend dazu finden sich erste Ergebnisse der jüngsten Bauforschungskampagne an der Kathedrale von Auxerre in dem Aufsatz von KIMPEL/HANSEN 2005, S. 46f.

²⁴⁷ Für das Langhaus trifft dies vermutlich nicht zu und ebenso wenig für das Querhaus von Saint-Étienne. Siehe zu dieser Frage die Anmerkung 74, S. 34 sowie die Ausführungen von TITUS/DABAS 2001, S. 182ff.

²⁴⁸ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 37 u. S. 477, Anm. 91. Siehe dazu auch die Beschreibung der Kathedrale Sainte-Eulalie in Elne (Pyrénées-Orientales) im DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIC, S. 51ff.

²⁴⁹ Diese These wird von Harry Titus vertreten und mit den Befunden aus einem Vergleich der Bodenscans mit den Bauaufnahmen des Langhauses begründet. „Our recently-completed laser survey of the entire cathedral indicates that the north and south nave peripheral walls are not in perfect alignment, suggesting that they were erected around the Romanesque nave.“ TITUS/DABAS 2001, S. 186. Die mangelnde Fluchtung der Pfeiler stellt jedoch keinen hinreichenden Beleg dar, denn ohne Laser war eine exakte Ausrichtung der Stützen nicht leicht zu erreichen.

sondern immer nur soweit, wie man Platz für die weiteren Bauabläufe benötigte. Möglicherweise sorgten provisorische Wände dafür, dass Teile des Langhauses längere Zeit benutzbar blieben, während der Chorneubau entstand.²⁵⁰ Solche Maßnahmen waren schon deshalb erforderlich, weil die Kanoniker sowie der Kathedralklerus geweihte Räume und Altäre benötigten, um ihren liturgischen und seelsorgerischen Pflichten nachzukommen. Zudem musste auch dem Bischof ein möglichst repräsentativer Kirchenraum zur Verfügung stehen, vor allem für die Feier der bedeutenden Kirchenfeste. Allerdings verliefen die Arbeiten nicht so wie geplant, denn als man damit beschäftigt war den Chor abzureißen, stürzten 1217 die Chorflankentürme ein.²⁵¹

Nach der Beseitigung des Schutts begannen die Steinmetze und Maurer mit der Ummantelung der alten Krypta, um die Gründung des Chores zu verstärken. Auf dieses massive Fundament erbauten sie den konstruktiv anspruchsvollen Kathedralchor in der Technik der mur évidé. Während man in der Sockelzone die beiden Mauerschalen mit Bruchsteinen und Mörtel verfüllte, wird die Zweischaligkeit bereits ab der Höhe der Chorungangsfenster offen demonstriert und zu einem Leitmotiv der Architektur. Obwohl diese Bautechnik ein hohes Maß an handwerklichem Können und viel Sorgfalt erforderte, führten die Bauleute die Arbeiten scheinbar sehr zügig aus, denn der Chor war bis zur Vierung bereits um 1235 gewölbt und konnte für die Liturgie verwendet werden. Dieses Datum legen die dendrochronologischen Untersuchungen des Dachstuhls nahe, der üblicherweise vor dem Einzug der Gewölbe errichtet wurde.²⁵² Als Fällungsdatum der Baumstämme konnte der Herbst beziehungsweise Winter des Jahreswechsels 1235/1236 ermittelt werden.²⁵³ Die Chroniken der Bischöfe von Auxerre legen nahe, dass die Bauarbeiten am Ostende der Kathedrale mit dem Chorungang und der Axialkapelle begannen und sich in horizontalen Schichten in westliche Richtung fortsetzten. Wie die jüngsten Untersuchungen der Bausubstanz belegen, wurde aber zumindest die Trifori-

²⁵⁰ Siehe auch FOURREY 1934, S. 47. Dies war ein übliches Verfahren, wie insbesondere die Bauten belegen, deren Neubau unvollendet geblieben ist. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Kathedrale in Beauvais, welche noch immer neben dem gotischen Chor das wesentlich kleinere, karolingische Langhaus des Vorgängerbaus besitzt. Auf Fotografien des 19. Jahrhunderts kann man das Gleiche für den über Jahrhunderte nicht vollendeten Dom von Köln feststellen. Diese Vorgehensweise bot gegebenenfalls auch die Möglichkeit, die Treppentürme und Laufgänge des Vorgängerbaus als Aufstiege für die Bauarbeiten zu nutzen.

²⁵¹ Vgl. BRANNER 1985, S. 39f u. 107. Auch PORÉE 1926, S. 13 berichtet davon und leitet daraus die Vermutung ab, dass der Einsturz der Türme dazu führte, dass man nach dem Bau des Chores als nächstes die Westfassade in Angriff nahm. „L'église étant ainsi privée de cloches, on décida d'édifier, sans plus attendre, l'un des Cloches prévus sur la façade.“ Aus der Sicht der Chronisten der Bischöfe wurde in der vermeintlichen Katastrophe der einstürzenden Türme das Wirken Gottes und sein Wohlwollen gegenüber dem Neubau des Gotteshauses deutlich, denn wundersamerweise kam bei dem Einsturz niemand zu Schaden und der Festgottesdienst des Dreifaltigkeitssonntags hatte kurz zuvor ohne Störungen im Langhaus der Kathedrale stattgefunden. Zudem seien die Glocken der Türme unbeschädigt geblieben, ebenso das Kreuz des Ambos, obwohl die Türme darüber zusammengebrochen waren. Vgl. den ausführlichen Bericht mit entsprechenden Anmerkungen bei FOURREY 1934, S. 48ff. Von dem überlieferten Datum des Einsturzes der Türme, 1217, wird die Jahreszahl für den Beginn der Bauarbeiten abgeleitet.

²⁵² Ob die heute im Chor sichtbaren, vierteiligen Gewölbe vor oder nach dem Bau des Dachstuhls eingefügt wurden, ist aber unklar, da es sich den Befunden nach nicht um die ersten Gewölbe des Chores handelt. Diese waren sechsteilig und wurden vermutlich noch während der Fertigstellung des Bauteils durch die heutigen Gewölbe ersetzt. Siehe dazu Götz Echtenacher in SAPIN 2011, S. 168ff.

²⁵³ Vgl. die Angaben von Harry TITUS 2006 und den ausführlichen Artikel zur Altersbestimmung der Dachstühle der Kathedrale: *Synopsis des chantiers de bois depuis 1235*, von Christine Locatelli, Didier Pousset und Catherine Lavier in SAPIN 2011, S. 177ff.

umsebene in die entgegengesetzte Richtung gebaut.²⁵⁴ Noch während der Arbeiten traten an der Mauerkrone des Chores erste Verformungen auf, die möglicherweise durch den Druck der zunächst eingezogenen sechsteiligen Gewölbe verursacht wurden.²⁵⁵ Der Baumeister bemühte sich, den auftretenden Schubkräften entgegenzuwirken, indem er die Chorpfeiler auf der Ebene des Triforiums und des Obergadens verstärkte. Dabei reduzierte sich die Breite der Passagen hinter den Pfeilern. Gleichzeitig versetzte man die oberen Steinschichten der Hochchorwand wieder entlang der exakten Ost-West-Achse und folgte nicht den bereits verformten Steinlagen darunter. Da die Änderungen offenbar nicht ausreichten, um den Chor dauerhaft zu stabilisieren, griff man zu weiterreichenden und deutlich kostspieligeren Maßnahmen: die sechsteiligen Gewölbe wurden durch vierteilige ersetzt und eine Reihe von Pfeilern im Langchor musste vollständig oder partiell durch größer dimensionierte Elemente ausgetauscht werden. Es existieren zwar keine Beweise dafür, dass der Chor zunächst tatsächlich die offensichtlich geplanten, sechsteiligen Gewölbe erhalten hatte, doch sprechen alle Befunde für diese These.²⁵⁶ Da man die Umbauarbeiten sehr sorgfältig durchführte und sich sowohl ästhetisch als auch technisch eng an dem ursprünglichen Konzept orientierte, äußert Götz Echtenacher die Vermutung, der Chorbaumeister selbst könnte für diese statischen Konsolidierungen verantwortlich gewesen sein.²⁵⁷ Diese Annahme erscheint durchweg plausibel und könnte erklären, warum die geänderten Bauteile sich nicht immer klar vom originalen Bestand unterscheiden lassen. Ob auch die Verstärkung einiger Strebepfeiler auf der Nordseite des Chores mit zu diesen bauzeitlichen Transformationen gezählt werden kann oder ob sie im Zuge weiterer Umbauten während des 14. Jahrhunderts erfolgte, bleibt fraglich. Die Strebepfeiler der romanischen Sakristei wurden erhöht und mit Strebepfeilern versehen, die einen Teil des Drucks von den großen Chorstrebepeilern ableiten sollen.²⁵⁸ Vieles spricht für eine Datierung dieser Arbeiten in das 13. Jahrhundert, denn die Verstärkung der Pfeiler ließe sich gut als eine der notwendigen Korrekturen beim Wechsel von sechs- auf vierteilige Gewölbe erklären.

4.2 Zweite Bauphase: Beginn der Westfassade und des Langhauses

Nach der Vollendung des Chores wandten sich die Bauleute in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Arbeiten an der Westfassade der Kirche zu. Diese entstand vermutlich etwa zwanzig Meter westlich der Fassade der alten Kathedrale und wurde mit den Unterbauten des Südturms begonnen.²⁵⁹ Zunächst errichtete man die Portalzone dieses Turms und das rechte Gewände des Mittelportals bis unterhalb der Figurennischen. Nach einer kurzen Unterbrechung und dem Wechsel der Bildhauerwerkstatt folgten auch das linke Gewände bis zu dieser Höhe und die Aufstel-

²⁵⁴ Siehe Echtenacher in SAPIN 2011, S. 122f.

²⁵⁵ Die folgenden Ausführungen basieren auf den Erkenntnissen von Götz Echtenacher, publiziert in SAPIN 2011, S. 163ff.

²⁵⁶ Siehe Echtenacher in SAPIN 2011, S. 168ff.

²⁵⁷ Vgl. Echtenacher in SAPIN 2011, S. 170.

²⁵⁸ Charles PORÉE 1908 A, S. 174ff u. 180 verortet die Ertüchtigung des Strebewerks in das 14. Jahrhundert, wofür es aber keine hinreichenden Belege gibt.

²⁵⁹ Vgl. TITUS/DABAS 2001, S. 184.

lung der Türpfosten des Mittelportals.²⁶⁰ Die Figurennischen und die darüberliegenden Bereiche sind erst deutlich später aufgeführt worden, es scheint aber unsinnig anzunehmen, dass die Türpfosten in einen leeren Raum zwischen den mittleren Strebepfeilern der Fassade hineinragten. Zudem zeigt die innere Westwand keinerlei Unregelmäßigkeiten in diesem Bereich. Weiter oben allerdings, unterhalb des Gesimses, welches im Inneren die Portalzone abschließt, findet sich eine deutlich sichtbare Baunaht. ABB. 47 u. 66 Hier manifestiert sich das Ende der zweiten Bauphase an der Westfassade. Folglich liegt der Schluss nahe, dass die gesamte Westwand bis über das Mittelportal in einem Zug aufgemauert wurde, wobei man die Wandstärke an der Außenseite so bemaß, dass später die Auskleidung der Figurennischen eingefügt werden konnte. Eine andere These geht davon aus, dass die Bereiche oberhalb des Mauersockels im 13. Jahrhundert ausgeführt, am Ende des 14. Jahrhunderts aber vollständig überarbeitet wurden.²⁶¹

Am Anfang des 14. Jahrhunderts begannen die Arbeiten am Langhaus der Kathedrale sowie an der angrenzenden Westwand des Querhauses.²⁶² Es wurden zunächst die unteren Bereiche der Strebepfeiler und die Außenwände der Seitenschiffe gebaut, anschließend zog man die westlichen Vierungspfeiler hoch und errichtete die Arkaden des Mittelschiffs. Im Bereich des Südquerhauses bildete anscheinend der südwestliche Pfeiler einen Schwerpunkt der Bautätigkeit. Er wurde interessanterweise deutlich früher ausgeführt als sein südöstliches Gegenüber, obwohl der andere Pfeiler an den bereits bestehenden Teil, den Chor der Kathedrale, hätte angeschlossen werden können. Möglicherweise wollte es sich der Baumeister beim Weiterbau des Langhauses zu Nutze machen, dass der südwestliche Pfeiler einen Treppenturm erhalten sollte und so auch für den Transport des Baumaterials nützlich sein konnte. Noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts wurden die Seitenschiffe des Langhauses fertiggestellt und gewölbt. ABB. 80 Das Schiff war also bis über die Arkaden vollendet.

Sind die Überlegungen von Harry Titus und Michel Dabas zutreffend, so erhob sich zwischen den vollendeten Seitenschiffen noch ein Teil des romanischen Langhauses, welches sehr gut geeignet gewesen wäre, als Widerlager für eine provisorische Überdachung der Seitenschiffe zu dienen. Im zweiten Joch des neuen Langhauses erkennt man zudem an den Wänden des Mittelschiffs, über den Arkaden, mehrere Balkenlöcher. ABB. 83 Diese könnten Holzbalken einer Dachkonstruktion aufgenommen haben, die die Baustelle des Langhauses in den Bereichen, die westlich der romanischen Fassade lagen, vor Witterungseinflüssen schützen sollte.²⁶³

²⁶⁰ Zu dem Wechsel der Bildhauerwerkstatt in dieser Bauphase siehe Kapitel 5.1.1.

²⁶¹ Vgl. TITUS 2006.

²⁶² Die Arbeiten am Langhaus wurden unter Bischof Pierre de Gez (1309–1325) begonnen, wie ein Brief von Papst Johannes XXII belegt, den PORÉE 1925, S. 14 ausgewertet hat.

²⁶³ Vgl. TITUS/DABAS 2001, S. 186. Unabhängig von den Überlegungen hinsichtlich einer Weiternutzung des romanischen Schiffs belegen die Balkenlöcher, dass man die unvollendeten Bauteile der Kathedrale immer wieder so einrichtete, dass sie auch für eine längere Zeit vor Witterungseinflüssen geschützt waren. Siehe dazu auch die sehr aufschlussreichen Erläuterungen von Götz Echtenacher, Heike Hansen und Sylvain Aumard zu dem 3D-Modell der Bauphasen der Kathedrale in SAPIN 2011, S. 117ff. Offensichtlich rechnete man mit längeren Baupausen an bestimmten Abschnitten der Kathedrale.

4.3 Dritte Bauphase: Bau des südlichen Querhauses und des Langhauses

Noch vor der Errichtung der Arkaden des Langhauses und der Seitenschiffsgewölbe, vermutlich während derselben Baukampagne im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, nahm der verantwortliche Meister das südliche Querhaus und die Vierung in Angriff. Zunächst baute man die Fassade und die Ostwand des Querhauses bis über das Portal, im Anschluss daran führten die Maurer alle drei Wände sowie die Pfeiler der Vierung bis zu ihrer vollen Höhe auf. Die Vierung und das Südquerhaus wurden eingedeckt, aber noch nicht gewölbt.²⁶⁴ ABB. 84 Am Querhaus lassen sich die Anschlüsse an die Bauteile aus der zweiten Bauphase gut erkennen. Insbesondere an der inneren Ost- und Westwand sowie außen zwischen dem südwestlichen Pfeiler und der Fassade, sind deutliche Baunähte zu finden. Der Südarm des Querhauses, einschließlich des Gewölbes, der Fassade und ihrer Skulpturen, war gegen 1350 vollendet und für die Liturgie nutzbar.²⁶⁵ ABB. 70

Kurz nach der Vollendung des Südquerhauses komplettierte man die Seitenschiffe des Langhauses. Anschließend begann der Bau des Triforiums und des Obergadens im Langhaus der Kathedrale, parallel dazu wurden die Strebepfeiler des Schiffs errichtet. Die Werkleute trieben den Bau von der Vierung aus in Richtung Westen vor und gegen Mitte des 14. Jahrhunderts waren drei Joche, inklusive des Dachs, fertiggestellt. Der Dachstuhl lässt noch gut die Spuren einer damals eingebauten provisorischen Abschlusswand erkennen.²⁶⁶ Entlang der Seitenschiffe begannen die Steinmetze mit dem Anbau von Kapellen, indem sie die Schiffswände herausbrachen und die Strebepfeiler außen mit einer neuen Fassade verschlossen. Dabei wurden offenbar die Maßwerkelemente der Fenster und andere Teile der alten Langhausmauern, beispielsweise die Blendarkaden des Sockels, herausgesägt und wiederverwendet.²⁶⁷

Die anschließende Baukampagne widmete sich dem folgenden Langhausjoch und den noch fehlenden Strebepfeilern.²⁶⁸ Man spannte die Strebebogen zum Schiff und zog

²⁶⁴ Die dendrochronologischen Untersuchungen der Reste des ursprünglichen Vierungsdachstuhls ergaben als Fällungsdatum der verwendeten Stämme den Jahreswechsel 1328/1329. Die Eichenbalken des Dachstuhls des Südquerhauses wurden im Winter 1324/1325 verarbeitet. Demnach errichteten in dieser Zeit die Zimmermänner den Dachstuhl, das Gewölbe könnte bis 1340 fertiggestellt worden sein. Vgl. TITUS 2006 und Stefan King in SAPIN 2011, S. 188. Bevor man das Gewölbe einziehen konnte, war es allerdings notwendig, den westlichen Strebepfeiler des Südquerhauses aufzuführen, denn die Erbauung der Gewölbekappen und des Strebebogens mussten aus statischen Gründen zeitgleich erfolgen.

²⁶⁵ Im Jahre 1358 wurde der Kanoniker Petrus de Dicy im Südquerhaus bestattet, wo er ein Fenster gestiftet hatte. Vgl. LEBEUF 1978, Bd. II, S. 493. Dies bedeutet zwar nicht zwingend, dass das Querhaus vollendet gewesen sein muss, doch legen die genannten Untersuchungsergebnisse des Bauteils diese Vermutung nahe. BRANNER 1985, S. 107 datiert die Fertigstellung des Südquerhauses erst gegen 1400, was jedoch nach den neuesten Erkenntnissen ausgeschlossen werden kann.

²⁶⁶ Vgl. Hansen in SAPIN 2011, S. 140ff sowie King in SAPIN 2011, S. 198ff. Harry Titus und Michel Dabas zeigen sich überzeugt, dass die Fassade des Vorgängerbaus hier als provisorische Wand diente. Alle anderen Teile der Basilika des 11. Jahrhunderts hätten zu diesem Zeitpunkt bereits dem Neubau gewichen sein müssen. Vgl. TITUS/DABAS 2001, S. 186. Ich möchte noch darauf hinweisen, dass – anders als es die Grafiken auf S. 185 vorgeben – den Befunden der Radaruntersuchung des Bodens zufolge, die alte Fassade nicht vor, sondern in diesem vierten Joch gestanden hätte. Dieser Umstand hätte sich hinderlich auf die Bauarbeiten auswirken können, so dass es sinnvoller gewesen wäre, die alte Fassade vorher zusammen mit dem Rest des Vorgängerbaus niederzulegen. Unabhängig von dieser Frage war eine Wölbung des vierten Jochs solange nicht möglich, wie die folgenden Wandabschnitte des Langhauses unvollständig waren.

²⁶⁷ Vgl. Echtenacher in SAPIN 2011, S. 132 und Aumard, Dillmann und L'Héritier in SAPIN 2011, S. 353ff, insb. S. 363.

²⁶⁸ Auch auf dieses Joch folgte eine provisorische Abschlusswand, die alte Wand wurde entfernt.

in der Vierung ein Sternengewölbe ein, die drei östlichen der vier fertigen Joche des Langhauses erhielten vierteilige Gewölbe.²⁶⁹ ABB. 68 u. 69 Danach wandte sich der Baumeister wieder der Westfassade zu, an welcher die Arbeit lange Zeit geruht hatte. Die fehlenden äußeren Teile des Mittelportals, also die Figurennischen, die Archivolten und vermutlich auch die von den Hugenotten 1567 zerstörten Gewändefiguren wurden von den Bildhauern geschaffen und vor der bereits bestehenden Wand versetzt. Diese Arbeiten erfolgten noch vor dem Ende des 14. Jahrhunderts und die Bautätigkeit kam danach für einige Jahre zum Erliegen.²⁷⁰

Ebenfalls im 14. Jahrhundert mussten bereits erste Restaurierungsarbeiten an der Kathedrale, genauer gesagt an ihrem Chor, durchgeführt werden. Die statischen Probleme, die die filigrane Architektur mit sich brachte, waren offenbar nicht vollständig durch die Umbauten und Konsolidierungsmaßnahmen der Erbauungszeit behoben worden. Zur weiteren Versteifung der Konstruktion vermauerte man im Triforium und im Obergaden an einigen Stellen die Durchgänge hinter den Pfeilern, wodurch leider Teile des Triforiums und des darüberliegenden Laufgangs nicht mehr zugänglich sind. Zusätzlich ersetzte man die ersten beiden Rundpfeiler östlich der Vierung en sous-œuvre durch Bündelpfeiler. Derartig gravierende Modifikationen an der Ästhetik und der Funktionalität des Chores hatte der verantwortliche Meister bei den Sicherungsmaßnahmen des 13. Jahrhunderts noch vermieden. Die Strebebogen des Chores wurden umfassend überarbeitet und erhielten dabei ihre heutige Gestalt, die sich deutlich von der ursprünglichen Form des Strebewerks unterscheidet, wie Götz Echtenacher überzeugend dargestellt hat.²⁷¹

ABB. 87 u. 89–91

Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts begann schließlich der Bau des noch immer fehlenden Nordquerhauses, doch kamen die Arbeiten nicht sehr weit. Die West- und die Ostwand errichtete man bis zum Triforium, anschließend blieben sie über fünfzig Jahre auf diesem Niveau stehen, ohne dass der Obergaden zur Ausführung gelangte. Kurioserweise ließ der Baumeister bereits zu diesem Zeitpunkt den Dachstuhl des gesamten Querhausarms errichten, auch wenn das äußere Joch noch unvollständig war und so das Dach ohne tragende Mauern über den Raum, den einmal die Fassade einnehmen sollte, hinausragte. Das Dach wurde mit Stützbalken an den bestehenden Teilen der Seitenwände abgestrebt. Die Löcher, die die Handwerker zur Verankerung dieser Balken in die Mauern geschlagen haben, sind noch gut zu erkennen.²⁷² ABB. 73 u. 78 Anscheinend rechneten die Bauherren und auch die mit den Arbeiten betrauten Meister mit einer raschen Vollendung des Querhauses – die ungewöhnliche Konstruktion sollte wohl nur für kurze Zeit Bestand haben. Doch wie so oft wurde aus einem Provisorium ein Dauerzustand für immerhin ein halbes Jahrhundert. Zu diesen Fehlplanungen passt die

²⁶⁹ Damit die Vierung ohne Gefahr gewölbt werden konnte, müssen bereits die angrenzenden Wände des nördlichen Querhauses gestanden haben. Die nördliche Hälfte der östlichen Wand existierte schon seit der Fertigstellung des Chores.

²⁷⁰ Es ist durchaus bemerkenswert, dass die Arbeiten während des 14. Jahrhunderts zwar relativ langsam, aber doch kontinuierlich weitergeführt wurden. Angesichts der politischen und wirtschaftlichen Situation im Königreich Frankreich, welches während des 14. Jahrhunderts von Hungersnöten, dem Hundertjährigen Krieg und dem «Schwarzen Tod» heimgesucht worden war, wären längere Baupausen nicht verwunderlich gewesen.

²⁷¹ Zu den statischen Konsolidierungsmaßnahmen des 13. und 14. Jahrhunderts siehe den Artikel *Conclusions sur le déroulement de la construction et les premières transformations du chœur*, von Götz Echtenacher in SAPIN 2011, S. 163ff.

²⁷² Siehe die Ausführungen von Aumard in SAPIN 2011, S. 147ff und King in SAPIN 2011, S. 188 u. 204f.

Beobachtung, dass die handwerklichen Arbeiten dieser Zeit keine sehr hohe Qualität aufweisen. Die Bearbeitung und der Versatz der Steine sind eher unprofessionell ausgeführt, wodurch die Baunähte sehr deutlich hervorstechen.²⁷³ An keiner anderen Stelle der Kathedrale wurden die Steinmetz- und Maurerarbeiten auf einem derart niedrigen Niveau ausgeführt, was sich besonders bei den Profilen und Maßwerkelementen störend bemerkbar macht.²⁷⁴

4.4 Vierte Bauphase: Vollendung der Schiffe und des Nordturms

Der letzte größere Bauabschnitt umfasste die Vollendung des Nordquerhauses, des Langhauses und der Westfassade der Kathedrale von Auxerre. Die Bautätigkeit setzte nach einer längeren Phase des Stillstandes, gegen 1478 wieder ein, während des Episkopates von Jean Baillet (1477–1513).²⁷⁵ Die fehlenden Teile des Querhauses, vor allem die Nordfassade, wurden errichtet und der Querhausarm eingewölbt. Dabei zeigt die Steinbearbeitung und die Ausführung des Mauerwerks eine deutlich höhere Qualität als bei den vorangegangenen Bauabschnitten des nördlichen Querhausarmes. Insbesondere die dekorativen Steinmetzarbeiten lassen handwerkliches Geschick und Kreativität erkennen, auch wenn die Skulpturen an der Außenseite des Portals nicht ganz das hohe Niveau der Bildhauerarbeiten der anderen Portale erreichen.²⁷⁶ Um den nördlichen Arm des Querhauses vollenden zu können oder weil es den Zugang zum neu errichteten Portal versperrte, musste das Baptisterium Saint-Jean-le-Rond zu Beginn dieser Bauperiode abgebrochen werden. Die Kleriker des Kapitels dieser bis dahin eigenständigen Institution wurden in das Domkapitel der Kathedrale integriert.²⁷⁷ Vermutlich nach Abschluss dieser Arbeiten wandte sich der Architekt erneut dem Langhaus zu, welches nun endlich vervollständigt werden konnte. ABB. 85 Die noch fehlenden Obergeschosse der beiden westlichsten Joche wurden gebaut, eingewölbt und mit Strebewerk gesichert, als Letztes vollendete man auch die Westfassade mit Ausnahme der Türme.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war also Saint-Étienne im Wesentlichen fertiggestellt und der Innenraum als Ganzes nutzbar. Lediglich die Türme präsentierten sich noch immer als niedrige Stümpfe und reichten gerade bis zur Höhe des Triforiums. Im Falle

²⁷³ Besonders auffällig ist eine Baunaht am linken Fenster der Ostwand des Nordquerhauses. Der zuvor begonnene Bogen der Fenstereinfassung wurde nicht fortgesetzt und endet mitten in der Wand. ABB. 76 Auch das Maßwerk des Fensters wirkt zusammengestückelt, die Steinschnitte sind ungünstig gewählt und die Verfugung ist von bescheidener Qualität. Ähnliches gilt für die gegenüberliegende Westwand, an der das Triforium des rechten Jochs – wie oben beschrieben – merkwürdig gestaucht und verkleinert ist. Auch die Gewölbeanfänger des Nordquerhauses haben nur noch wenig mit der sorgfältigen Ausführung des Chores gemeinsam. Anstelle der Verwendung von passend zugehauenen Steinen im Sinne der *tas-de-charge* Technik finden sich zum Teil großformatige Bruchsteine hinter den Ansätzen der Rippen, die zwar gleichfalls als Auflast dienen, aber weder ästhetisch noch konstruktiv höheren Ansprüchen genügen. ABB. 75

²⁷⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 230.

²⁷⁵ Das Wappen dieses Bischofs zieht einen Schlussstein im Gewölbe des nördlichen Querhausarmes und war bis zur Revolution auch an der Westfassade zu sehen. Siehe Aumard in SAPIN 2011, S. 152 u. 154.

²⁷⁶ Siehe Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 230ff.

²⁷⁷ Vgl. Aumard in SAPIN 2011, S. 150f.

des Südturms sollte es auch dabei bleiben, der Nordturm wurde zwischen 1525 und 1547 weitergebaut und schließlich zum Abschluss gebracht.²⁷⁸ ABB. 31, 32 u. 93

Zu erwähnen sind noch die verschiedenen Räume innerhalb der Türme. Der Nordturm ist auf der Höhe der Seitenschiffsdecken geschlossen und zeigt ein Gewölbe mit einer großen, kreisförmigen Öffnung, durch welche die Glocken in den Turm gehoben werden konnten. ABB. 67 Weiter oben befindet sich die hölzerne, in mehrere begehbare Ebenen unterteilte Balkenkonstruktion des Glockenstuhls, dessen Boden von Dielen gebildet wird. Der hohe Raum dazwischen, der das gesamte zweite Geschoss des Turms ausmacht, wurde ursprünglich von zwei Gewölben unterteilt. Diese sind, zusammen mit dem Geläut der Kathedrale, den Verwüstungen durch die Hugenotten während der Religionskriege zum Opfer gefallen. Die Eroberer drangen in den Turm ein und zerstörten die Aufhängung der Glocken, im Herabstürzen zertrümmerten diese die beiden Gewölbe. Heute existieren an den Innenwänden des Turms nur noch die Schildbogen sowie die ins Leere ragenden Reste der Gewölbeanfänger und der Kappen.²⁷⁹ ABB. 95

Der südliche Treppenturm endet in einem unfertigen Raum, unmittelbar über dem Gewölbe des Westjochs. Er ist zu keinerlei Abschluss gebracht worden, stattdessen wurden die Arbeiten mitten im Bau einfach eingestellt – scheinbar von einem Tag zum nächsten. Bis zur jüngsten Restaurierung lagen auf dem Boden der Turmkammer sogar noch zurechtgehauene, nicht versetzte Stufen für die Wendeltreppe. ABB. 96–99 Die Wände des Südturms ragen unterschiedlich weit auf und die Bauleute haben sie bei der Einstellung der Arbeiten mit einem Pultdach versehen, welches aus zusammengestückelten Balken – vermutlich den gerade verfügbaren Resten – gezimmert wurde und mit Sicherheit nicht als endgültige Lösung gedacht war.

4.5 Nachmittelalterliche Umbauten

Nachdem die Kathedrale von Auxerre gegen Mitte des 16. Jahrhunderts bis auf den Südturm fertiggestellt worden war, kam es immer wieder zu baulichen Veränderungen. Die Kapellen des Langhauses wurden vervollständigt, wobei man das Maßwerk der herausgerissenen Seitenschiffswände in die Außenmauern der Kapellen versetzte.²⁸⁰ Der Bau des Südturms wurde jedoch nicht weiter vorangetrieben und die begonnene Turmkammer blieb unvollendet. Umfangreiche Arbeiten waren nötig, nachdem im Zuge der Religionskriege die Hugenotten am 27. September 1567 die Stadt Auxerre erstürmt und schlimmste Verwüstungen angerichtet hatten. Fast die gesamte

²⁷⁸ Die Laterne, die die Treppenspindel des Turms abschließt, wird auf das Jahr 1543 datiert und ist bereits in den Formen der Renaissance erbaut. Das Kapitel von Auxerre schloss 1547 einen Vertrag mit einem Tischler über den Ausbau des Glockenstuhls, was vermuten lässt, dass der Nordturm fertiggestellt war. Vgl. PORÉE 1926, S. 18f. Geld für die Vollendung des Südturms wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits gesammelt, doch verwendete man es schließlich nicht für den Turm, sondern für den Neubau der unmittelbar benachbarten Kapelle Notre-Dame-des-Vertus. Vgl. TITUS 1985, S. 8f.

²⁷⁹ Siehe dazu Dany Sandron in SAPIN 2011, S. 51. Das unterste Gewölbe, dessen ringförmige Öffnung mit massiven Bohlen verschlossen ist, hat der Belastung offenbar standgehalten oder es wurde nachträglich erneuert. Genauere Untersuchungen sind aber im Augenblick nicht möglich, denn auf dem Boden des Turmraumes hat sich eine enorme Menge an Taubendreck und organischen Resten angesammelt, die alles andere überdeckt. Die Zugangstüren zu den zerstörten Ebenen innerhalb des Turms existieren noch und sind nur notdürftig versperrt worden.

²⁸⁰ Siehe TITUS 2006.

Inneneinrichtung der Kathedrale, darunter das wertvolle Chorgestühl von Laurens Adam wurden vernichtet, viele der Fenster und die meisten der Portalskulpturen zerstört. Bischof Jacques Amyot (1571–1593) leitete die Wiederherstellungsarbeiten seiner Bischofskirche und ließ ein neues Chorgestühl anfertigen.²⁸¹ Wie diese Maßnahmen, betrafen auch die meisten der späteren Umbauten von Saint-Étienne in erster Linie die Ausgestaltung des Innenraumes. So wurde der Chor neu gepflastert und Mitte des 18. Jahrhunderts mit einer schmiedeeisernen Chorschranke umgeben. Eine ausführliche Darstellung aller dekorativen Arbeiten an der Kathedrale während des 18. Jahrhunderts hat Charles Demay am Ende des 19. Jahrhunderts verfasst.²⁸² Aus diesem Text gehen in allen Einzelheiten die verschiedenen Umbauprojekte, die darüber geführten Diskussionen sowie die daran beteiligten Entscheidungsträger, Künstler und Handwerker hervor.²⁸³

Zudem ließe sich eine ganze Reihe von nachmittelalterlichen Restaurierungskampagnen aufzählen, die an der Kathedrale durchgeführt wurden. Dank der Arbeit von Ulrich Knop sind die Reparaturmaßnahmen am Chor von Saint-Étienne inzwischen gut erforscht und zusammengefasst, eine ähnliche Untersuchung für das Langhaus und die anderen Bereiche der Kirche steht noch aus.²⁸⁴ Soweit sich dies auf der Basis des heutigen Kenntnisstandes abschätzen lässt, betrafen die Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts hauptsächlich den Chor der Kathedrale, seine Verglasung und die Krypta. Einzelheiten zu den Modifikationen durch die Kampagnen lassen sich in der Publikation von Knop nachlesen und sollen deshalb hier nicht referiert werden.²⁸⁵

4.6 Die jüngsten Restaurierungsmaßnahmen an der Kathedrale

Im Dezember 1999 hinterließ das Sturmtief «Lothar» auf seinem Weg über Mitteleuropa eine breite Schneise der Verwüstung. Dabei richtete der Sturm auch am Dach des Langhauses der Kathedrale von Auxerre erhebliche Schäden an.²⁸⁶ Unmittelbar darauf wurde ein Gutachten bei dem zuständigen Denkmalpfleger in Auftrag gegeben, welches nicht nur das Ausmaß der Schäden, sondern auch den allgemeinen baulichen Zustand der Kathedrale feststellen sollte. Auf der Grundlage dieses Gutachtens beschloss man, eine umfangreiche Restaurierungskampagne zu starten, um den Erhalt von Saint-Étienne auch für zukünftige Generationen zu gewährleisten. Da sich herausgestellt hatte, dass die Westfassade und das Langhaus der Kathedrale am stärksten gefährdet waren, gab man den Arbeiten an diesen Bereichen den Vorzug. Parallel zu der Durchführung der

²⁸¹ Zu den Zerstörungen, welche die Protestanten in der Kathedrale anrichteten und zu den späteren Wiederherstellungsarbeiten siehe LEBEUF 2004, S. 110ff [f° 135ff], PORÉE 1926, S. 19f und DEMAY 1899, S. 17ff. Die Annahme, dass das verlorene Chorgestühl von Laurens Adam angefertigt wurde, stützt sich auf ein Dokument des Domkapitels von Rouen, siehe PORÉE 1925, S. 14.

²⁸² Siehe DEMAY 1899.

²⁸³ Darüber hinaus beschreibt DEMAY 1899, S. 14ff auch den Zustand der Kathedrale vor diesen Arbeiten und liefert damit einige wertvolle Informationen über das mittelalterliche Erscheinungsbild der Bischofskirche.

²⁸⁴ Zu der Restaurierungsgeschichte des Chores siehe KNOP 2003.

²⁸⁵ Siehe dazu KNOP 2003, S. 123ff. Da die Auflistung der durchgeführten Maßnahmen auf der Auswertung der überlieferten Dokumente beruht, ist sie möglicherweise nicht vollständig. Es finden sich beispielsweise keine Hinweise darauf, wann die Kreuzblumen des Chores, die heute eine Art Déco Form zeigen, ausgetauscht wurden.

²⁸⁶ Vgl. KIMPEL/HANSEN 2005, S. 43.

Baumaßnahmen an den Dächern und den Außenmauern von Saint-Étienne wurden die ohnehin notwendigen Gerüste dazu genutzt, die Kathedrale archäologisch detailgenau zu untersuchen und exakt zu vermessen.²⁸⁷ Bei diesen Forschungen konnte zudem die freigelegte oder ausgebaute Originalsubstanz analysiert werden, wobei man die Recherchen mitunter auch auf Partien der Kathedrale ausdehnte, die bisher nicht in das Restaurierungsprogramm einbezogen wurden.²⁸⁸ Wichtige Erkenntnisse lieferte beispielsweise die in den Jahren 2007 und 2008 durchgeführte Restaurierung der Westportale, denn die Reinigung der Skulpturen brachte ihre ursprünglichen, monochromen Farbfassungen wieder ans Licht.²⁸⁹ ABB. 38 u. 40 Die Farbigkeit der Architektur und der Skulpturen wird als ein Aspekt der Ikonographie im fünften Kapitel genauer betrachtet.

Bei der im Jahr 2009 abgeschlossenen Restaurierung erneuerte man am Dach des Langhauses die Sockelleisten und die Dachlatten sowie die gesamte Eindeckung. Um einen langfristigen Schutz vor eindringender Nässe zu gewährleisten, wurden ausschließlich neue Dachziegel verwendet.²⁹⁰ Wie auf älteren Abbildungen und am Bauwerk selbst erkennbar ist, entsprach die Form der zuletzt vorhandenen Seitenschiffsdächer nicht dem ursprünglichen Zustand nach dem Anbau der Langhauskapellen. Deshalb wurden die betreffenden Dachstühle komplett neu gezimmert, wobei man über den Kapellen die alten Walmdächer rekonstruierte. Ebenso verfuhr man mit der schlecht ausgeführten Bedachung des unfertigen Südturms, die in verbesserter Form – aber wieder als Pultdach – ausgeführt wurde. Zudem optimierte man mit neuen Bleiabdeckungen an allen exponierten Bauteilen der Kathedrale die Ableitung des Regenwassers vom Baukörper. Die Steinmetze reinigten das Mauerwerk und tauschten stark beschädigte Steine aus, alle Fugen wurden ausgestemmt und neu verfugt.²⁹¹ Wie bei der Beschreibung der Kathedrale erläutert, erhielt das Traufgesims des Mittelschiffs eine neue Balustrade mit modernen Fialen über den Widerlagern der Strebebögen. Darüber hinaus wurden die wertvollen Glasfenster an den bisher restaurierten Bereichen der Kathedrale, also am Langhaus und an der Westfassade, mit feinmaschigen Schutzgittern versehen.

Bei der Restaurierung des Skulpturenschmucks der Westfassade erfolgte zunächst eine gründliche Reinigung unter Anwendung von Kompressen, Mikrosandstrahlern und Lasern. Anschließend wurden die Steine – wenn nötig – mit Kieselsäure gefestigt und die Risse in den Figuren gekittet, um das Eindringen von Wasser zu verhindern. Durch die Anwendung moderner, schonender Techniken konnte der überlieferte Zustand der Skulpturen erhalten und für die nächsten Jahrzehnte gesichert werden. Ergänzungen

²⁸⁷ Den Umfang der notwendigen Arbeiten und die damit einhergehenden wissenschaftlichen Untersuchungen hat der zuständige Architekt Bruno Decaris in SAPIN 2011, S. 511ff erläutert.

²⁸⁸ Zu den Bauforschungskampagnen siehe den Aufsatz von KIMPEL/HANSEN 2005. Wesentliche Erkenntnisse dieser interdisziplinären Forschungen wurden bei einem internationalen Kolloquium im Jahre 2007 in Auxerre präsentiert und in einem Tagungsband publiziert. Siehe SAPIN 2011.

²⁸⁹ Siehe dazu den zusammenfassenden Artikel der Restauratorin Agata Dmochowska-Brasseur in SAPIN 2011, S. 431ff.

²⁹⁰ Die alten Dachziegel waren nicht einheitlich, sondern stammten aus unterschiedlichen Jahrhunderten, so dass frühere Reparaturen der Kirche an ihnen ersichtlich wurden. Siehe dazu die archäologischen Untersuchungen von Sylvain Aumard in SAPIN 2011, S. 303ff. Bei der Neueindeckung des Daches hat man sich bemüht, das lebendige Farbspiel der alten, teilweise glasierten Ziegel nachzustellen. Dazu wurden die neuen Baumaterialien, auf der Grundlage der Vorlagen, speziell angefertigt.

²⁹¹ Leider geht bei diesem Vorgang auch immer etwas von den Steinen, also von der Originalsubstanz des mittelalterlichen Bauwerks, verloren.

fehlender Teile, wie Hände oder gar Köpfe, nahm man aber nicht vor. Zudem hat die grundlegende Reinigung der Figuren deren «Lesbarkeit» entscheidend verbessert und die unter alten Anstrichen und Schmutz verborgenen Details wieder sichtbar gemacht. Das anspruchsvolle Skulpturenprogramm erstrahlt nun – trotz der Verluste, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entstanden sind – in lange nicht mehr dagewesener Schönheit.

So hat sich der schwere Sturm des Jahres 1999 – vor dem Hintergrund der daraufhin in die Wege geleiteten Maßnahmen – letztlich positiv auf die Erhaltung von Saint-Étienne ausgewirkt. Dank der bisherigen Untersuchungen und der Restaurierungsmaßnahmen, die noch fortgesetzt werden sollen, ist die Kathedrale Saint-Étienne inzwischen recht gut erforscht und zumindest in den Bereichen bis zur Vierung in einem konservatorisch guten Zustand.

5. Die Ikonographie der Kathedrale von Auxerre

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

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

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

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

5.1 Der Skulpturenschmuck

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.1 Die Westportale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰⁴ Siehe QUEDNAU 1979, S. 59.

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

³⁰⁶ Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 222.

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

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

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

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

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

³⁰⁹ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 27.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³²² Siehe Gen 1–8.

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

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

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

5.1.2 Das Portal des Südquerhauses – Portal saint Étienne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.3 Das Portal des Nordquerhauses – Portal saint Germain

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴² FOURREY 1931, S. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.4 Weiterer Skulpturenschmuck der Kathedrale

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

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

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

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

³⁵⁰ MÂLE 1986, S. 73.

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

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

Allegorische Figuren an den Innenwänden des Querhauses

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Schlusssteine der Kathedrale

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

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

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

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

Bevölkerte Ranken und «Gargouilles»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷⁷ SCHYMICZEK 2006, S. 132.

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

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

5.2 Die Farbfassungen und Wandmalereien der Kathedrale

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

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

³⁷⁹ MICHLER 1989, S. 130.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹⁴ MICHLER 2009, S. 356f.

³⁹⁵ Vgl. MICHLER 2009, S. 357f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰⁸ Vgl. LOUIS 1952, S. 120.

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

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

⁴¹¹ DEMUS/HIRMER 1992, S. 145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 Die Glasmalereien der Kathedrale

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

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

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

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

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

⁴²⁰ Siehe die Forschungsergebnisse in SAPIN 1999.

⁴²¹ RAGUIN 2003, S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³⁰ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 318.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴¹ Eine ausführlichere Diskussion dieser Datierungen folgt im nächsten Kapitel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABB. 155–157

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Protomartyrs, 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 Verstreibungen. 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 gypseae*“ 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 refectiōni 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 Marienfenster 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 Chorungangsfenster

Betrachtet man eingehender die Glasmalereien des Chorungangs 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 scheidern 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 stilkritischer 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 Apocalypse 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 Amienser 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 Chorumgangsfenster – 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 Chorumgangs Fenster 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 Chorungangs 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 Chorungangs. 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 Chorungang 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 Chorungangs 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 Chorungangs 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 Erzaposteln 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 Chorpolygons, 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 Chorumgangs 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 Chorumgangsfenster 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 Chorumgangs 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 MÅLE 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 Vierblattornament 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, Joh. 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

Entsprechend 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 herauschaut. 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 Chorhaupt 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 Panel 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 Verbleibung 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 Chartreiser 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 DEREMBLE/DEREMBLE 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 Chorumgangsfenster 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 Chorumgang (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 wiedergegeben 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 Chorungangsfenster 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 Predigtsszene 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 Bildererien. 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 Kollegiatkirche 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° 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 wähnte sich als Sieger und verhöhnte 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 Vierpassen 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 unbekanntesten 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 Verstorbenen 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 Apokalypsekomentare 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 Legendenfenstern 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 Chorumgangs 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 Legendenfenster 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 Ausdrucksstärke 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.

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. Jahrhundert 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 Chorumgangs 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 Chorumgangsverglasung ist bereits vorgenommen worden. Die Auftraggeber und die ausführenden Glasmaler, so die These, haben in den Öffnungen des Chorumgangs 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.

8. Architekturhistorische Einordnung der Kathedrale

Die Frage nach der Bedeutung und dem Stellenwert eines historischen Bauwerks ist immer nur mit Blick auf sein kunsthistorisches Umfeld zu beantworten. Dazu zählt nicht nur der unmittelbare Kontext seiner Entstehung, also der Zeitraum, die geographische Lage, die politische und gesellschaftliche Situation und die beteiligten Akteure, sondern auch der Vergleich mit anderen Bauten dieser Zeit. Der Entstehungskontext der Kathedrale von Auxerre wurde, ebenso wie der Bau selbst, bereits in den vorangegangenen Kapiteln beleuchtet. Deshalb soll hier nun der Vergleich mit anderen Sakralbauten aus der Zeit des späten 12. bis zum 14. Jahrhundert erfolgen.¹⁰⁸⁸

Bei der Kathedrale Saint-Étienne sind dabei einige Besonderheiten zu beachten, die die Einordnung des Bauwerks erschweren. Wie in der Beschreibung herausgestellt wurde, zeigt der Sakralbau in seinen verschiedenen Teilen stilistisch stark divergierende Formen. Es ist nicht möglich, die Bischofskirche als Ganzes kunsthistorisch zu verorten, sondern jeder Bauteil sollte für sich betrachtet werden. Meiner Auffassung nach bietet sich eine Dreiteilung der Kathedrale in Chor, Langhaus und Querhaus an. Den ältesten Bauteil stellt der Chor bis zur Vierung dar. Er ist in sich homogen gestaltet – abgesehen von den zur statischen Konsolidierung notwendigen Veränderungen des 14. Jahrhunderts – und hat eine Reihe von Nachfolgebauten innerhalb und außerhalb der eigenen Diözese inspiriert, die sich dem Chorhaus stilistisch anschließen.¹⁰⁸⁹ Weniger zahlreich und räumlich weiter verstreut sind hingegen die Kirchen, die eine Vorbildwirkung auf den Chor von Saint-Étienne ausgeübt haben könnten oder zumindest vergleichbare ästhetische Konzepte verfolgten. Einen weiteren, stilistisch zusammengehörenden Teil bildet das Langhaus, auch wenn es nicht in einem Zug erbaut wurde. Hier dominiert eine Formensprache, die in ihrem Kern aus der Île-de-France stammt und eine sehr weite Verbreitung, sogar über das französische Königreich hinaus, gefunden hat. Das Querhaus hingegen stellt einen stilistisch sehr heterogenen Abschnitt dar, bedingt auch durch die große Zahl an Bauphasen, die sich in diesem Raum der Kirche begegnen. Da mit der Architektur des Querhauses hauptsächlich zwischen den Formen des Chores und denen des Langhauses vermittelt werden sollte, tritt dieser Baukörper kaum stilistisch eigenständig in Erscheinung, mit Ausnahme seiner Fassaden sowie der inneren Nord- und Südwand. Da die Fassaden das eigentlich Interessante der Querhausarchitektur darstellen, möchte ich sie bei der Betrachtung dieses Bauteils mit einbeziehen. Dieser dritte Teil soll jedoch nur in aller Kürze angesprochen werden, denn für alle drei Fassaden liegen bereits eigenständige Forschungsarbeiten vor, insbesondere die Westfassade ist auch im Zusammenhang mit den jüngsten Restaurierungsarbeiten ausführlich untersucht worden.¹⁰⁹⁰ Für die Teile der Kathedrale, die in der letzten Baukampagne ab etwa 1500 im

¹⁰⁸⁸ Die Bauzeit der Kathedrale erstreckte sich zwar bis ins 16. Jahrhundert, die Architektur der späteren Teile orientiert sich aber prinzipiell an den zuerst gebauten Jochen des Langhauses. Die wesentlichen Formentscheidungen wurden also bereits im 14. Jahrhundert getroffen. Um das Thema nicht zu weit aufzufächern, soll in dieser Arbeit keine Einordnung der sehr späten Bauteile, wie dem Nordturm der Kathedrale, vorgenommen werden.

¹⁰⁸⁹ Siehe dazu unter anderem KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 321ff und KURMANN 2000, S. 18.

¹⁰⁹⁰ Für die Westfassade ist die schon häufiger zitierte Arbeit von Ursula QUEDNAU 1979 maßgeblich sowie mit einigen Korrekturen zu dieser Arbeit der Artikel von Heike Hansen in SAPIN 2011, S. 211ff. Die anderen

Stil des Flamboyant errichtet wurden, hat zudem kürzlich Danny Sandron eine kunsthistorische Einordnung entworfen. Seine Analyse konzentriert sich dabei auf die oberen Teile der Westfassade und vor allem den Nordturm, die nördliche Fassade des Querhauses wird nicht näher untersucht.¹⁰⁹¹ Darüber hinaus wäre nach der kunsthistorischen Einordnung des Skulpturenschmucks zu fragen, da er nicht zwingend an die Übernahme der Fassadengestaltung einer anderen Kathedrale gekoppelt ist. Dies ist für die Westfassade durch Ursula Quednau schon geleistet worden, für die Skulpturen der Querhäuser ist eine stilistische Untersuchung hingegen sehr problematisch, vor allem aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Skulpturen.¹⁰⁹² Eine genauere Betrachtung dieses sehr komplexen Gegenstandes liegt aber nicht im Interesse dieser Arbeit, die sich auf eine Analyse der Architektur von Chor, Langhaus und Querschiff des Bauwerks konzentrieren wird.

Neben der Aufteilung des Bauwerks in stilistisch abgegrenzte Bereiche empfiehlt sich eine geographische Unterscheidung der Einflusszonen, die auf die architektonische Gestaltung eingewirkt haben könnten. Die Krondomäne und besonders die Erzdiözese Sens werden hier den Schwerpunkt bilden. Andere Regionen und Herrschaftsbereiche, wie die Champagne oder das Berry besaßen dem gegenüber eine geringere Bedeutung, auch wenn einzelnen Bauwerken dieser Regionen, wie den Kathedralen von Reims und Bourges, ein möglicher Einfluss auf Saint-Étienne nicht abzusprechen ist.¹⁰⁹³

Auf ein generelles Problem sei vorab noch hingewiesen. Die Datierung der als Vergleiche heranzuziehenden Bauwerke ist oft nicht mit letzter Sicherheit möglich. Ähnliches wurde bereits für die Entstehung der verschiedenen Bauabschnitte der Kathedrale von Auxerre festgestellt. Es ist also nicht immer eindeutig bestimmbar, welcher Bau als Vorbild und welcher als Nachfolgewerk anzusehen ist. Manchmal liegen die Entstehungszeiten sehr eng beieinander und da es oft an schriftlichen Informationen mangelt, kann man in diesen Fällen eigentlich nur feststellen, dass es zwischen den betreffenden Kirchen Gemeinsamkeiten gibt. Welcher Sakralbau die entsprechenden stilistischen Impulse lieferte, muss dann offenbleiben. Dies ist jedoch nicht unbedingt ein Nachteil, denn allzu oft wird die Suche nach einer chronologischen Reihenfolge als die Erstellung einer Rangliste des künstlerischen Wertes der Bauwerke missverstanden. Für den hier betrachteten Zeitraum gelten jedoch andere Regeln. Entgegen der seit dem 20. Jahrhundert vorherrschenden Sichtweise wurde es im Mittelalter durchaus nicht als ein Mangel an Originalität und Qualität begriffen, wenn man innerhalb des Kunsthand-

beiden Fassaden wurden im Rahmen von Magisterarbeiten näher beleuchtet, die südliche von Jean Pierre CASSAGNES 1996 und die nördliche von Annaïg CHATAIN 2003. Zur Ikonographie der West- und der Nordfassade siehe auch die neuesten Veröffentlichungen von Fabienne Joubert in SAPIN 2011, S. 397ff, Marcello Angheben in SAPIN 2011, S. 411ff und Annaïg Chatain in SAPIN 2011, S. 437ff.

¹⁰⁹¹ Siehe Dany Sandron in SAPIN 2011, S. 49ff. Als Vergleichsbauten für Auxerre werden in erster Linie die Fassaden und Türme der Kollegiatskirche Saint-Martin in Clamecy, der Kathedralen von Sens, Nevers, Meaux und Troyes sowie von Saint-Pierre-en-Vallée benannt.

¹⁰⁹² Der Skulpturenschmuck der Querhausfassaden ist zwar ikonographisch vollständig analysiert worden, die stilistische Einordnung ist aber vor allem beim Nordquerhausportal noch unzureichend. Hier wirkt sich in erster Linie das wechselvolle Schicksal der Bischofskirche als Hemmnis aus. Vielen Archivoltfiguren des Portals wurden in den Religionskriegen die Köpfe abgeschlagen, so dass eine Identifizierung und Untersuchung der Szenen erschwert, wenn nicht gar unmöglich ist.

¹⁰⁹³ Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 318. In dem gleichen Werk, auf den S. 162ff, verweisen die Autoren zudem am Beispiel der Diözese Paris darauf, dass sich häufig die untergeordneten Kirchen eines Bistums architektonisch an den Bischofskirchen orientiert haben. Möglicherweise trifft dies in gewissem Maß auch für die Kathedralen der Suffraganbistümer in Bezug auf ihre Metropolitankirchen zu.

werks bedeutende Vorbilder kopierte, beziehungsweise in mehr oder weniger enger Anlehnung zitierte.¹⁰⁹⁴ Ein Bauwerk, welches sich stilistische Merkmale anderer Werke zu eigen machte, war nicht zwingend weniger bedeutsam als die Vorbilder. Die kunsthistorische Einordnung stellt deshalb keinen Versuch dar, den höheren oder geringeren Wert von Bauwerken zu ermitteln – derartige Tendenzen zeigte die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts – sondern die oft vielfältigen Beziehungen zwischen einzelnen erhaltenen Kulturdenkmälern aufzuzeigen. Die architekturhistorische Verortung der Bauteile von Saint-Étienne soll in diesem Sinne bei der Datierung von Objekten helfen, Verbreitungswege von kulturellen Entwicklungen aufzeigen und nicht zuletzt dazu beitragen, das Sozialgefüge der Gesellschaften im hohen Mittelalter, ihre ästhetischen Vorlieben und religiösen Anschauungen, zu verstehen.

8.1 Vorbilder für den Chor von Saint-Étienne in Auxerre

In der kunsthistorischen Literatur wird eine ganze Reihe von Kirchen genannt, denen man eine Vorbildwirkung für den Bau von Saint-Étienne zuschreibt. Dabei beziehen sich diese Vergleiche fast immer nur auf den Chor, welcher als der stilistisch bedeutendste Teil der Kathedrale angesehen wird und der zudem in einem relativ genau zu umreißenen Zeitraum entstanden ist, so dass sich auch die Vorbilder und die Nachfolgebauten gut eingrenzen lassen. Nicht nur aus Gründen der Chronologie des Kathedralbaus von Auxerre scheint es deshalb sinnvoll, die architekturgeschichtliche Einordnung mit dem Chor der Kirche zu beginnen.

Die Kathedrale von Auxerre ist der erste Bau der Diözese und in ganz Burgund, der in gotischen Formen errichtet wurde.¹⁰⁹⁵ Die Einflüsse dieser Region müssen also naturgemäß als geringer angesehen werden. Es lässt sich daher vermuten, dass sich der Chorneubau in Auxerre an den damals bedeutenden Kirchen der «*Domaine royal*» orientierte, vor allem an den gerade neu errichteten Kathedralen und Abteikirchen im zentralen Machtbereich des französischen Königs. Diese Bauwerke, zu denken ist hier an die Kathedralen von Sens, Reims und Paris sowie an die Großbauten in Saint-Denis, Chartres und Bourges, müssen am Anfang des 13. Jahrhunderts auf die Menschen mindestens so beeindruckend gewirkt haben wie auf heutige Besucher und wurden sicherlich von vielen als nachahmenswert erachtet. Die Annahme drängt sich auf, dass sich die Baumeister dieser Zeit – unter ihnen der unbekannte Meister von Auxerre – an derartigen Objekten orientiert haben und bestrebt waren, Gleichwertiges oder gar noch Imposanteres zu schaffen. Diese These, so plausibel sie auch scheint, birgt allerdings viele Risiken. Man läuft Gefahr, die Bauwerke nicht mehr objektiv zu untersuchen, sondern einzelne Aspekte übermäßig herauszustellen oder andere zu ignorieren um der eigenen Thesenbildung zu entsprechen. So kann man am Beispiel von Saint-Étienne eben nicht

¹⁰⁹⁴ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 102ff.

¹⁰⁹⁵ Zwar liegt die Stadt Sens mit ihrer älteren gotischen Kathedrale geographisch gesehen ebenfalls im Burgund, doch gehörte sie seit dem Tod des letzten Grafen von Sens (Raynard II., † 1055) nicht mehr zum Burgunder Herrschaftsbereich, sondern direkt zur *Domaine royal*. Siehe LEX MA 2009, Bd. VII, Sp. 1761f, Lemma: *Sens*. Der Neubau der Kathedrale von Sens hat daher auch keine unmittelbare Wirkung in diese Landschaft hinein entfaltet. Zu den Schwierigkeiten einer historisch angemessenen Eingrenzung des Burgunder Raumes siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 306ff.

davon sprechen, dass der Chor Neubau vollständig mit der regionalen Bautradition bricht, weil sie keine adäquaten Vorbilder in gotischen Formen liefern konnte. Vielmehr wird Regionales mit den damals modernen Formen und Techniken, die aus der Île-de-France und aus der Krondomäne heraus Verbreitung fanden, kombiniert und verknüpft. Dieser Aspekt soll in den folgenden Darstellungen noch näher erläutert werden.

Wesentliche Merkmale des Chores von Auxerre, die es in den Vergleichsbauten aufzuspüren gilt, sind neben der Struktur des Grundrisses und des Wandaufbaus seine doppelwandige Konstruktion, seine Lichtfülle, die Verwendung von en-délit Elementen sowie der geplante und in den Pfeilern des Chores auch ausgeführte Rhythmuswechsel des Stützsystems. Bevor jedoch mit der Betrachtung der Kathedrale von Sens, die als Sitz des Erzbischofs die «major ecclesia» für Auxerre darstellte, begonnen wird, sind noch einige allgemeine Bemerkungen zu bautechnischen Nomenklatur nötig.¹⁰⁹⁶

8.1.1 Anmerkungen zur bautechnischen Nomenklatur

Ein wichtiges Untersuchungskriterium für die Einordnung des Chores von Saint-Étienne ist seine technische Konstruktion. Wie beschrieben dominiert hier das System der doppelschaligen Wand, die als «mur évidé» bezeichnet wird.¹⁰⁹⁷

ABB. 10 Die Mauer in der romanischen und frühen gotischen Architektur besteht häufig aus zwei dünnen Wänden von zumeist kleineren Hausteinen, welche bei der sogenannten «mur epais», der dicken Mauer, mit Bruchsteinen und Mörtel verfüllt wurden. In der Normandie begann man im 11. Jahrhundert daraus eine Wandform zu entwickeln, bei der die beiden Mauerschalen nicht mehr verfüllt, sondern deutlich voneinander getrennt errichtet wurden (mur évidé). Die Lasten der Gewölbe und des Daches verteilten sich nun auf zwei dünne Wände, anstelle von einer dicken. Diese Technik erwies sich nicht nur als optisch ansprechender, sondern auch als wesentlich tragfähiger. Die zweischalige Wand wurde dann im anglonormannischen Bereich, im Burgund und in selteneren Fällen auch in der Île-de-France aufgegriffen und weiterentwickelt. In der Region um Paris entfaltete sich alternativ zu den beiden genannten Bauweisen im 12. Jahrhundert eine andere Technik, die «mur mince»,¹⁰⁹⁸ um die Mauern leichter und gleichzeitig stabiler zu machen. Die «mur mince» besteht aus einem einzigen, recht dünnen Mauerkörper von passgenau gearbeiteten Hausteinen. Durch den Verzicht auf Füllmaterial, kombiniert mit Entlastungsbogen oder Auflastssystemen, waren diese Mauern sehr stabil und ermöglichten auch den Bau von sehr hohen Räumen. Im Laufe der Zeit wurden die verwendeten Steinformate immer größer, wodurch die Stabilität der Mauern weiter verbessert wurde. Diese Mauerverbände aus großformatigen Steinen werden als «grand appareil» bezeichnet, im Gegensatz zum «petit appareil», dem «Kleinquaderwerk».¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁶ Eine Sammlung von grundlegendem bautechnischem und architektonischem Vokabular findet sich bei Günther BINDING 2009. Die speziell für den Übergang von der Früh- zur Hochgotik bedeutsamen Begriffe für die unterschiedlichen Mauersysteme haben KIMPEL/SUCKALE 1995 in ihrem Glossar zusammengestellt.

¹⁰⁹⁷ Die zeitlich und räumlich sehr ausgreifende architekturhistorische Herleitung der technischen Merkmale, wie der zweischaligen Wand und des offenen Strebewerkes, soll hier nicht erfolgen.

¹⁰⁹⁸ «mur mince» = dünne Mauer.

¹⁰⁹⁹ Zu all diesen Ausführungen und Benennungen vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 553f.

Allgemeine Untersuchungen zu der bautechnischen Entwicklung im Verlauf des 13. Jahrhunderts sollen hier nicht weiter besprochen werden, sofern sie nicht unmittelbar die Kathedrale von Auxerre betreffen. Unter anderen haben sich Alain Erlande-Brandenburg und Peter Kurmann darum bemüht, die technischen Innovationen in der Architektur des 13. Jahrhundert zu untersuchen und herauszustellen. Damit im Zusammenhang steht die immer wieder diskutierte Frage, was die Architektur dieser Zeit zu einer gotischen Architektur macht, die sich von den vorangegangenen Baustilen unterscheidet.¹¹⁰⁰

8.1.2 Vorbilder in der Erzdiözese Sens

Zur Erzdiözese Sens gehörte eine ganze Reihe von Bistümern in Mittelfrankreich, darunter auch Paris, Chartres, Nevers und Meaux. In einigen dieser Bistümer waren zur Zeit des Neubaus von Auxerre bereits neue Kathedralen im gotischen Stil entstanden, denen man möglicherweise eine Vorbildfunktion für die Kathedrale von Auxerre zugestehen kann. Inwieweit einzelne dieser Bauten für den Chorneubau eine Rolle gespielt haben können, wird im Folgenden diskutiert. Anschließend wird noch der Blick auf wichtige Kirchenbauten anderer Diözesen gerichtet, insbesondere auf Bauwerke der Erzdiözese Reims.

Die Kathedrale Saint-Étienne in Sens

Der Chor und das Langhaus der Kathedrale von Sens wurde im Wesentlichen zwischen 1135 und 1168 erbaut, die Westfassade erst Anfang des 13. Jahrhunderts.¹¹⁰¹ ABB. 254 u. 255 Schon der Grundriss der Kathedrale zeigt in einigen Bereichen Analogien zu dem der Bischofskirche von Auxerre, aber auch deutliche Unterschiede.¹¹⁰² Die Bauten sind dreischiffig angelegt und besitzen einen Chorumgang mit regelmäßigen Interkolumnien. Wie in Auxerre findet man in Sens einen 5/10-Schluss des Chores, allerdings ohne eine polygonale Brechung, sondern als Halbkreis ausgeführt. ABB. 254 Im Chorumgang wird die größere Wandfläche genutzt, um die Zahl der Fenster zu erhöhen, in Auxerre von zwei in den Seitenschiffen auf drei Fenster

¹¹⁰⁰ Zu den bautechnischen Entwicklungen im 13. Jahrhundert, mit besonderem Blick auf die kennzeichnenden Merkmale des gotischen Baustils, siehe ERLANDE-BRANDENBURG 1970, S. 127ff. Ebenfalls auf die stilistische Einordnung zielt die Betrachtung von KURMANN 1986, S. 11ff. Ausführlicher als diese beiden Aufsätze betrachten unter anderem die Werke von KIMPEL/SUCKALE 1995; SAUERLÄNDER 1990; ERLANDE-BRANDENBURG 1989; CHÂTELET/RECHT 1989 und GRODECKI 1976 die Kunst dieser Epoche.

¹¹⁰¹ Eine Beschreibung der Kathedrale, ihrer Geschichte und der in ihr aufbewahrten Kunstschätze hat Abbé FOURREY 1953 verfasst. Eine etwas ältere Monographie zu diesem Bau stammt von Eugène CHARTRAIRE 1943. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts hat Charles PORÉE 1908 B im Rahmen des *Congrès archéologique de France* die Baudenkmäler der Stadt Sens vorgestellt. Der Erbauungszeitraum der Kathedrale wird im Kern von den verschiedenen Autoren übereinstimmend angegeben, in den Randbereichen divergieren die Datierungen allerdings etwas, siehe FOURREY 1953, S. 19 u. 24ff; GRODECKI 1976, S. 41 und SAUERLÄNDER 1990, S. 14.

¹¹⁰² Da die Kathedrale von Sens im Laufe der Zeit viele Umbauten erfahren hat, ist es notwendig, sich hier auf den rekonstruierten Grundriss des 12. Jahrhunderts zu beziehen und nicht auf den heutigen Zustand. Der Grundriss findet sich bei SAUERLÄNDER 1990, S. 420.

im Umgang, in der Metropolitankirche stufenweise von eins auf drei.¹¹⁰³ Beide Kathedralen wiesen ursprünglich nur eine einzige Chorkapelle in der Achse des Sanktuariums auf, die vermutlich auch in Sens auf einem rechteckigen Entwurf basierte.¹¹⁰⁴ Bei dem Vergleich des Grundrisses von Auxerre mit denen anderer Kirchen sollte immer bedacht werden, dass die Formgebung durch die Grundmauern des Vorgängerbaus bestimmt wurde, die man – vermutlich primär aus Kostengründen – weiterverwenden wollte. Der Blick auf den neu errichteten Kathedralchor der Erzdiözese könnte die Bauherren in Auxerre in ihrem Festhalten an dem alten Schema bestärkt haben, da es in der ranghöheren Kirche ebenfalls noch angewandt worden war.

Saint-Étienne in Sens besitzt sechsteilige Gewölbe im Mittelschiff und ein dreiteiliges im Vorjoch vor dem Sanktuarium. Wie bereits diskutiert wurde, war dies in der gleichen Form für Auxerre vorgesehen. Betrachtet man den Wandaufriß, so findet sich in beiden Kirchen eine Dreiteilung in Arkaden, Triforium und Obergaden, wobei die Arkade ungefähr die halbe Höhe der gesamten Wand ausmacht. Damit enden aber die zentralen Gemeinsamkeiten der beiden Bischofskirchen, denn die Einzelformen und die Ausgestaltung Architektur unterscheiden sich erheblich. In Sens war kein Querhaus geplant, das heutige im Stil des Flamboyant ist einem späteren Umbau zu «verdanken», in Auxerre dagegen war es von Anfang an vorgesehen. Auch die Wirkung des Bauwerks ist eine völlig andere. Während in Auxerre die Leichtigkeit und Lichtfülle der Architektur sowie das konstruktive Element dominieren, erscheint die Kathedrale von Sens eher erdverbunden und sehr massiv. Die größere Wandstärke in Verbindung mit den kleineren Fensteröffnungen in den Seitenschiffen sorgt zudem für einen gedämpften Lichteinfall in den Innenraum.¹¹⁰⁵ Dem entspricht auch die bautechnische Ausführung der Wandzonen im *petit appareil* unter häufiger Verwendung von Füllmauerwerk. Allerdings wirkt die Metropolitankirche nicht düster, da das Mittelschiff mit einer erstaunlichen Breite aufwarten kann. So entsteht der Eindruck eines sehr weiten, harmonischen Raumgefüges mit verhaltenem Höhendrang.

Weitere Verbindungen zwischen Sens und Auxerre zeigen sich in einigen Baudetails, wie beispielsweise in der häufigen Verwendung von *en-délit* Elementen, sogar in konstruktiv wichtigen Bereichen.¹¹⁰⁶ In beiden Kirchen sind zudem den Sockelmauern

¹¹⁰³ Durch die späteren Umbauten sind die Dreiergruppen heute nicht mehr vorhanden, die rekonstruierten Grundrisse in PORÉE 1908 B, S. 210f und SAUERLÄNDER 1990, S. 420 zeigen den Zustand des Chorumgangs im 12. Jahrhundert.

¹¹⁰⁴ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 542, Abb. 551. Für die Kathedrale von Sens ist die ursprüngliche Form der Kapelle nicht ganz unumstritten. VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. II, S. 348ff rekonstruiert – unter Verweis auf die engen stilistischen Beziehungen zur Kathedrale von Canterbury und deren «Becket's-Crown» – den originalen Grundriß mit einer halbkreisförmigen Achskappelle, SAUERLÄNDER 1990, S. 14f geht von einer rechteckigen Scheitelkapelle sowie von zwei Kapellen mit apsidialem Abschluss nach Osten, neben den Seitenschiffen des westlichsten Chorjoches aus. Die nördliche Seitenkapelle ist noch erhalten, die südliche wurde beim Bau des Querhauses komplett neu errichtet. Heute findet sich eine polygonale Kapelle aus der Zeit um 1240 an der Stelle der alten Axialkapelle, die zwei flankierenden Anbauten stammen aus späterer Zeit. Die Kathedrale von Canterbury wird auch von PORÉE 1908 B, S. 210ff als Vergleich herangezogen. Zu dem Bau siehe KOWA 1990, S. 76ff.

¹¹⁰⁵ Die Fensterfläche des Obergadens ist deutlich geringer als in Auxerre, obwohl die Fenster des Chores bereits im 13. Jahrhundert vergrößert wurden, die des Langhauses im 14. Jahrhundert. Siehe hierzu FOURREY 1953, S. 46 und GRODECKI 1976, S. 43. Zu den späteren Umbauten an der Kathedrale von Sens und zur Rekonstruktion ihrer früheren Erscheinung siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 93ff.

¹¹⁰⁶ Tragende *en-délit* Säulen existieren in größerer Zahl am Nordturm der Kathedrale von Sens. Über deren Verwendung in Auxerre wurde bereits ausführlich gesprochen.

der Seitenschiffe und des Chorumgangs Blendarkaden vorgelegt.¹¹⁰⁷ ABB. 255 Insgesamt wirken die Formen in Sens aber weniger elegant. Ihre frühere Entstehungszeit ist der erzbischöflichen Kathedrale in allen Bereichen, die noch zum ursprünglichen Bau gehören, deutlich anzusehen.¹¹⁰⁸ Um die Erscheinung des Chores von Auxerre erklären zu können, müssen also noch andere Bauten berücksichtigt werden, auch wenn eine generelle Ähnlichkeit mit der Kathedrale von Sens nicht zu leugnen ist.

Was die Gestaltung der unteren Wandzone angeht bietet sich noch eine weitere Kirche in der näheren Umgebung der Kathedrale von Sens als Vergleich an. Die ehemalige Viktorinerabtei Saint-Jean war eine Gründung der Bischöfe von Sens, stand aber auch unter dem Schutz des französischen Königs Philipp II. August. In den Chorseitenschiffen und im Umgang findet sich nicht nur die Blendarkatur des Mauersockels wieder, sondern auch der darauf befindliche Laufgang. ABB. 260 Zudem tritt in den Polygonjochen eine ähnliche Dreiergruppe von Fenstern auf wie später in Auxerre, die Zwischenstützen besitzen in Saint-Jean aber keine eigenen Rippen.¹¹⁰⁹

Die Kathedrale Notre-Dame in Paris

Eine sicherlich für viele neue Bauvorhaben vorbildliche Kirche stellte die neu errichtete Kathedrale Notre-Dame in der königlichen Hauptstadt Paris dar. Der Chor der Kathedrale wurde zwischen 1163 und 1182 erbaut, das Langhaus zwischen 1175 und 1196.¹¹¹⁰ ABB. 256 u. 257 Die Pariser Bischofskirche war eine der bedeutendsten in ganz Frankreich und sie galt als steinerne Manifestation der wachsenden Macht des französischen Königs. Viele Bauherren, gerade am Rande des Kronlandes, demonstrierten durch die Übernahme von Formen der Pariser Architektur ihre Treue zum König. In Auxerre lassen sich ebenfalls deutliche Anlehnungen an Notre-Dame nachweisen. So findet man hier den gleichen Grundriss des Sanktuariums wie in der Pariser Kathedrale. Es ist der schon aus Sens bekannte 5/10-Chorschluss, mit gleichmäßigen Pfeilerabständen, einem dreiteiligen Vorjoch und sechsteiligen Gewölben im Langchor. Wie in Sens existiert auch in Paris keine polygonale Brechung des Chorhauptes. ABB. 256 Durch die Fünfschiffigkeit von Notre-Dame ergeben sich für den Chorumgang zudem völlig andere Bedingungen als in Saint-Étienne in Auxerre. Ein wichtiger Vergleichspunkt beider Bauten erschließt sich mit Blick auf die Pfeiler des Sanktuariums und des Schiffs. Anders als in Sens, wo gekoppelte Säulen mit Kompositpfeilern wechseln, wurden in Paris und Auxerre ausschließlich Rundsäulen verwendet. Diese gehen bereits auf den Neubau des Chores von Saint-Denis zurück, wo ihnen allerdings zum Sanktuarium hin ein älterer Dienst vorgelegt ist. Sie sind in einer Vielzahl von Neubauten des

¹¹⁰⁷ Eine derartige Blendarkatur besitzen viele Bauten des 12. Jahrhunderts, so beispielsweise die Kathedrale von Noyon, Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay und Saint-Remis in Reims.

¹¹⁰⁸ So ist dort der Spitzbogen noch nicht durchgängig, sondern nur im Mittelschiff als eine auszeichnende Form verwendet worden. In den Seitenschiffen sind alle Bogen rund.

¹¹⁰⁹ Zu Saint-Jean in Sens siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 320f u. 541.

¹¹¹⁰ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 148ff u. 529; SAUERLÄNDER 1990, S. 20ff und andere. Im weiteren Text werden noch verschiedene spätere Umbauten angesprochen, die an Notre-Dame in Paris vorgenommen wurden. Unter primär sozial-historischen Gesichtspunkten betrachten WINSTON/WINSTON 1976 die Kathedrale.

12. Jahrhunderts zu finden. In Paris ist kein Rhythmuswechsel vorhanden, alle Säulen und die darüber aufragenden Dienste wurden bis zum Gewölbeansatz gleich gestaltet. Der Wandaufriß unterscheidet sich ebenfalls von dem in Auxerre, denn über der Arkade folgen ein Emporengeschoss sowie ein Obergaden, der aus zwei Teilen bestand.¹¹¹¹ Aber auch in Notre-Dame hat man, bei den Zwischenstützen der Emporenarkaden und vor allem im Langhaus, in großer Zahl en-défilé Elemente verbaut.

An den Außenwänden des Hochschiffs entdeckt man ebenfalls neuartige Elemente, die in viele Nachfolgebauten eingeflossen sind. Meiner Kenntnis nach tritt in Paris erstmalig das aus großen, langstieligen Knospen gebildete Gesims unterhalb der Hochschifftraufe auf. Zuvor wurden an dieser Stelle häufig Reihen von kleinen Konsolen verwendet, die mancherorts an ältere Zahnschnittfriese erinnern.¹¹¹² Die Bischofskirchen in Soissons, Chartres, Bourges, Reims und Auxerre übernahmen das moderne Gesims, die Konsolen tauchen nach Paris kaum noch auf. Darüber hinaus war die Kathedrale der Hauptstadt technisch führend, was den Bau von externen Strebewerken anging.¹¹¹³

Notre-Dame in Paris ist von großer architekturgeschichtlicher Bedeutung, denn hier wurde erstmalig konsequent versucht, die Mauermassen der Wände zu reduzieren, um mehr Stabilität bei der bis dahin unerreichten Gewölbehöhe von 35 Metern zu erzielen. Die Kathedrale kann deshalb als zentraler Entwicklungsort der *mur mince* gelten, einem Konstruktionsprinzip, das zwar dem gleichen Streben nach statischer und optischer Weiterentwicklung der Bautechnik entsprungen ist wie die *mur évidé*, aber eine völlig andere Wirkung entfaltet.

Die Kathedrale Notre-Dame in Chartres

Etwa dreißig Jahre später, um 1195, wurde nach einem Brand der alten Kirche der Neubau der Kathedrale von Chartres in Angriff genommen.¹¹¹⁴ Dieser kam sehr schnell voran und die Bischofskirche war bereits 1220 in den meisten Teilen gewölbt. Die Westfassade sowie die Krypta überstanden den Brand und wurden in den Neubau integriert. Wie später in Auxerre ummantelte man an der Außenseite die Krypta, damit sie als Fundament für den neuen Chor dienen konnte. Notre-Dame in Chartres war die größte bis dahin errichtete Kathedrale und sie führte verschiedene Neuerungen in die gotische Architektur ein, so dass sie zu einem der wichtigsten Vorbilder für viele der nachfolgenden Großbauten wurde. Auch Saint-Étienne in Auxerre blieb hiervon nicht unbeeinflusst. Die Kathedrale von Chartres galt lange Zeit als das entscheidende Bauwerk, welches die Ära der monumentalen Sakralbauten einleitete, die man gemeinhin als

¹¹¹¹ Der ursprüngliche Obergaden bestand aus einer Rosette und einem darüberliegenden Lanzettfenster. Ab 1220 wurden diese herausgebrochen und durch Maßwerkfenster ersetzt, die sich stilistisch an denen der Reimser Kathedrale anlehnen. Die Restauratoren des 19. Jahrhunderts stellten in einigen Jochen im Bereich der Vierung die alten Fenster wieder her. ABB. 257

¹¹¹² Siehe zum Beispiel Saint-Remi in Reims und Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne.

¹¹¹³ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 162. Zum Strebewerk von Notre-Dame siehe auch GRODECKI 1976, S. 70.

¹¹¹⁴ Zur Kathedrale Notre-Dame in Chartres bietet die Monographie von KURMANN-SCHWARZ/KURMANN 2001 eine sehr gute Einführung, speziell mit der Ikonographie der Skulpturen und Glasfenster beschäftigt sich LÉVIS-GODECHOT 1987. Die Baugeschichte dieser Kathedrale hat unter anderem BRANNER 1996 untersucht. Interessante Beiträge und vor allem sehr gute, großformatige Abbildungen finden sich in dem Prachtband zu Chartres von Louis GRODECKI 1963.

«hochgotisch» bezeichnet.¹¹¹⁵ „*Neuere Forschungen haben aber ergeben, dass Soissons in dieser Hinsicht eindeutig die Priorität gebührt.*“¹¹¹⁶ Der Einwand von Peter Kurmann deutet bereits die Gefahren für die kunsthistorische Forschung an, die in der Fixierung auf einzelne, herausragende Bauwerke liegen. Zugunsten von linearen oder monokausalen Erklärungsmustern gerät die Vielfalt der gleichzeitig erfolgten Innovationen aus dem Blick und es kommt zu einer Abwertung von Werken, die nicht dem scheinbar kanonischen Modell folgen.¹¹¹⁷ Zu den Kirchen, die nicht in der unmittelbaren Entwicklungslinie von Soissons und Chartres stehen, zählt auch der Chor von Saint-Étienne. Nur Details dieser Burgunder Kathedrale ähneln der Chartreiser Architektur, das Grundkonzept ist ein anderes. So besitzt Chartres einen fünfschiffigen Chor und einen doppelten Chorumgang mit drei Kranzkapellen. Der Chorschluss zeigt eine 7/12-Aufteilung. In der Nachfolge von Chartres war dieser Grundriss geradezu für Bauwerke von hohem Anspruch reserviert, in Auxerre wurde er jedoch nicht aufgegriffen.¹¹¹⁸ In beiden Kirchen findet man aber die erstmalig in Chartres für einen Großbau verwendete polygonale Brechung des Chorabschlusses.¹¹¹⁹ Der Wandaufriß von Notre-Dame ist zwar wie in Sens und später in Auxerre dreiteilig und besteht aus Arkaden, Triforium und Obergaden, die Proportionen sind hier allerdings zugunsten einer erweiterten Fensterfläche verschoben. Über den hohen Arkaden erheben sich ein relativ niedriges Triforium und darüber ein Obergaden, der die gleiche Höhe wie die Arkaden erreicht. Die Gesamthöhe wurde auf diese Weise noch einmal um zwei Meter gegenüber der Pariser Bischofskirche gesteigert. Die ganze Kathedrale besitzt vierteilige Gewölbe, doch wird der Rhythmuswechsel bei den Pfeilern beibehalten und damit gewissermaßen das Konzept von Notre-Dame in Paris auf den Kopf gestellt. Der Formenwechsel betrifft in Chartres nur die Pfeiler und die älteren Dienste, in Paris hingegen ausschließlich das Gewölbe. Bei den kantonierten Pfeilern des Langhauses wechseln sich achteckige Pfeilerkerne mit runden Vorlagen und runde Kerne mit achteckigen Diensten ab. Das Sanktuarium und der Chorumgang zeigen durchgehend einen einfachen Rundpfeiler mit einem einzelnen, zum Chor hin vorgelegten Dienst.¹¹²⁰ Die kantonierten Pfeiler können als eine der wichtigsten Erfindungen des Baumeisters von Chartres angesehen werden, an ihnen orientieren sich die entsprechenden Rundstützen im Langchor von Auxerre. Sie zeigen zwar nicht den Wechsel zwischen den zwei Grundformen, aber bei ihnen sind wie in Chartres die Kapitelle des Pfeilerkerns höher als die der angegliederten Dienste. In Auxerre wurden die Proportionen der Pfeiler gestreckt, was sie deutlich eleganter wirken lässt.

¹¹¹⁵ Vgl. dazu unter anderem BRANNER 1996, S. 69.

¹¹¹⁶ KURMANN 2000, S. 9. Dieser Auffassung widersprechen allerdings KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 261ff.

¹¹¹⁷ Leider war dies in der Kunstgeschichte lange Zeit der Fall. Insbesondere die Kathedralen von Bourges, Rouen und Auxerre sowie die im Süden Frankreichs gelegenen Bischofskirchen wurden deshalb geringgeschätzt. Vgl. dazu den Aufsatz von Peter KURMANN 2000 und die häufig wiederkehrende Kritik in KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 7ff, 294ff, 306ff und an anderen Stellen.

¹¹¹⁸ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 250.

¹¹¹⁹ Kimpel und Suckale interpretieren dies als eine Bescheidenheitsformel, denn die runde Form galt im Allgemeinen als die höherrangige. Gleiches gilt für den dreigliedrigen Wandaufriß und den Verzicht auf en-délit Elemente. Trotz ihrer enormen Größe sollte die Architektur der Kathedrale von Chartres durch eine besondere Einfachheit und Klarheit ausgezeichnet werden. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 250ff.

¹¹²⁰ Leider wurden die gesamten Pfeiler des Binnenchores sowie die Wand und die Dienste bis zur Unterkante des Triforiums barockisiert und mit völlig unpassenden Stuckschichten verkleidet.

Eine weitere Vergleichbarkeit zwischen beiden Kathedralen ergibt sich mit Blick auf die Fenster. Der Obergaden des Langhauses von Chartres besitzt ein Gruppenfenster aus zwei Lanzetten mit bekrönendem Oculi. Die Fenster der Seitenschiffe und des Chorumgangs sind als einfache Spitzbogen angelegt. Zwar sind die Gruppenfenster keine originäre Erfindung des Chartreiser Meisters, aber sie markieren in ihrer Form die unmittelbare Vorstufe zu den Reimser Maßwerkfenstern. Der Baumeister von Auxerre nahm von dieser Entwicklung wieder Abstand und verzichtete im Langchor auch auf eine ornamentale Ausgestaltung der Oculi.

Bautechnisch betrachtet bewegt sich Notre-Dame in Chartres in etwa auf dem gleichen Niveau wie die Kathedrale von Auxerre. Beide Bauwerke zeigen Ansätze zu einer Vereinheitlichung der Steinformate und Versatzhöhen, aber noch keine serielle Vorfertigung der Steine, die eine voll entwickelte Stapeltechnik ermöglicht hätte.¹¹²¹

8.1.3 Weitere Vorbilder in der «Domaine royal»

Die Kathedralen von Noyon und Soissons

Im Nordosten von Paris, in der Picardie, sind weitere sakrale Großbauten erhalten, denen man eine gewisse Vorbildwirkung für Saint-Étienne in Auxerre zuschreiben kann. Zumindest zeigen die Kathedralen von Noyon und Soissons, die beide zur Erzdiözese Reims gehören, eine Architektur, die dem Stil des Chores von Auxerre bereits sehr nahesteht. Auch wenn die Einzelformen der betreffenden Raumteile deutlich ihre frühere Entstehungszeit erkennen lassen, stellen sie doch erste Höhepunkte einer Baukunst dar, die die ästhetischen und konstruktiven Möglichkeiten der zweischaligen Wand, in Verbindung mit tragenden en-délit Elementen, voll zur Geltung bringt. Die Rede ist hier von den Querhäusern der beiden Picardischen Kathedralen.

In Noyon begann man bald nach dem Brand von 1131 mit dem Neubau der Kathedrale Notre-Dame. Dieser wurde für längere Zeit unterbrochen und erst Ende der 40er Jahre des 12. Jahrhunderts nach einem veränderten Plan weitergeführt. Die Fertigstellung des Chores wird 1157 vermutet, das Querhaus stammt aus den 60er Jahren des 12. Jahrhunderts. Der Bau des Langhauses und der Westfassade zog sich noch eine Weile hin, beide waren wohl erst 1220–1230 vollendet.¹¹²² Für den Vergleich mit Auxerre interessiert hier vor allem das Querhaus. *ABB. 258 „Technisch ist das Querhaus eine an Brillanz kaum zu übertreffende Zweischalenkonstruktion in En-délit-Technik, die sich auf einem recht massiven Sockel erhebt.“*¹¹²³ Mit dieser Charakterisierung durch Dieter Kimpel und Robert Suckale ist bereits der Grund genannt, warum es für die Einordnung der Kathedrale von Auxerre so bedeutsam ist. Während man im Chor von Noyon noch die

¹¹²¹ Zu den Werksteinen des Chores von Saint-Étienne siehe Echtenacher, Hansen und Aumard in SAPIN 2011, S. 118, zu Chartres und Auxerre KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 244ff u. 506.

¹¹²² Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 528.

¹¹²³ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 126.

Dominanz der massiven Wände als tragende Teile beobachten kann,¹¹²⁴ wird im Querhaus, wie in keinem erhaltenen Bau zuvor, die Konstruktion auf en-délit Elemente gestellt.

Das Querhaus von Notre-Dame ist rund geschlossen, wodurch sein Erscheinungsbild einem Chorhaupt nahe kommt. Der Aufriss des Querhauses ist vierteilig, über dem unteren Wandabschnitt aus Mauersockel und Rundbogenfenster folgen ein Triforium, eine sehr flache, durchlichtete Empore und ein Obergaden. Beginnend mit dem Triforium ist die Wand zweischalig aufgeführt. Die Verglasung des zu einem Laufgang verengten Emporengeschosses befindet sich in der äußeren Mauerschale, weshalb die Konstruktion mit ihren zierlichen Säulenarkaden an das blinde Triforium in Auxerre erinnert. Darüber werden die Wandschalen zu einer Mauer gebündelt, doppelte Schildbogen treten in Notre-Dame nicht auf. Dennoch wahrt der Baumeister zumindest am Außenbau die Optik der mur évidé, denn die Umfassungsbogen der Obergadenfenster erwecken den Eindruck, die Öffnungen lägen in der inneren Ebene einer doppelwandigen Konstruktion. Gleichzeitig beobachtet man in Noyon eine sehr sorgfältige Variation und Steigerung des Formenrepertoires von den unteren Zonen zu den oberen sowie eine kontinuierliche Vergrößerung der Fensterfläche und damit der Helligkeit des Raumes.

„Das Querhaus von Noyon ist in der Verwendung des En-délit Verfahrens technisch so perfekt, daß man im 13. Jh. an der Kathedrale von Auxerre oder in Notre-Dame in Dijon kaum noch etwas besser machen konnte.“¹¹²⁵

Ohne jede Übertreibung kann das Querhaus von Noyon als ein Meisterwerk der Baukunst des 12. Jahrhunderts bezeichnet werden.¹¹²⁶ Betrachtet man diese Architektur, so besteht kaum ein Zweifel daran, dass der Meister von Auxerre das Querhaus von Noyon gekannt haben muss. Die Verwendung der Bauzier in Auxerre zeigt eine ähnliche Sorgfalt und auch die Intention des Baumeisters scheint die Gleiche gewesen zu sein. Die Form der Bogenprofile und die Art der Wandgestaltung des Kathedralchores von Auxerre deuten sich zudem im Triforium sowie den Blendarkaden des Wandsockels von Noyon bereits an. Die deutlich spätere Entstehungszeit von Saint-Étienne wird aber in der konsequenten Verwendung von Spitz- anstelle von Rundbogen erkennbar.

Im Jahre 1176 wurde an der Kathedrale Saint-Gervais-et-Protais in Soissons die Errichtung eines neuen Südquerhausarmes an dem alten Baukörper begonnen. Den Bau des nördlichen Armes hatte man unmittelbar zuvor abgeschlossen. Kurz nach 1200 begann dann der Neubau des Chores und des Langhauses, welche bereits 1230 fertiggestellt waren. Die neuen Teile waren weit höher und zeigten eine völlig andere Formensprache als das frühgotische Querhaus. Um dieses dem restlichen Bau anzugleichen, wurde der nördliche Querhausarm gegen 1260 durch einen Neubau ersetzt, der südliche blieb aber – vermutlich aus Geldmangel – in der älteren Gestalt erhalten.¹¹²⁷ ABB. 259 Gerade dieser Teil des Baus ist es, welcher zu den beeindruckendsten Zeugnissen gotischer Architektur

¹¹²⁴ Es sollte aber erwähnt werden, dass die Arkaden auf extrem dünnen, monolithen Säulen ruhen, die jede eine Last von über hundert Tonnen tragen müssen! Vgl. BARBIER 1930, S. 515–529. Der Bau lässt also auch in den älteren Teilen die Bereitschaft der Bauherren zu mutigen Konstruktionen erkennen.

¹¹²⁵ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 136.

¹¹²⁶ Zu dieser Bewertung kommt auch GRODECKI 1976, S. 58ff.

¹¹²⁷ Siehe GRODECKI 1976, S. 73 und KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 543.

gehört.¹¹²⁸ Hier zeigt sich bereits eine ähnliche Kühnheit der Konstruktion wie später in Auxerre.

Das Südquerhaus von Soissons entstand deutlich sichtbar in der Nachfolge des Querhauses von Noyon. Es ist ebenfalls als Konche angelegt und besitzt einen vierteiligen Wandaufriß, bei welchem das Triforium jedoch über den Emporen liegt. Diese sind auch tatsächlich als Räume nutzbar und wurden mit einer entsprechenden Tiefe ausgeführt. Die Verwendung der einzelnen architektonischen Elemente ist weniger spielerisch als in Noyon, aber nicht weniger gekonnt. Das erklärte Ziel der Architektur war hier nicht die Steigerung der Helligkeit von einem Geschoss zum Nächsten, die mit der Reduzierung der Wandfläche und der Masse der Bauteile Hand in Hand geht. Die am stärksten durchlichtete Zone mit den größten Fenstern ist die Empore, so dass der Raum nicht auf eine maximale Höhenwirkung, sondern eine optimale Balance aller Proportionen hin konzipiert zu sein scheint.¹¹²⁹ Dominiert wird der Entwurf von einem Dreiermotiv: Drei Bogen pro Joch finden sich in der unteren Arkade und in der Empore, sechs im Triforium und wieder drei als Fensteröffnungen im Obergaden. Der gesamte Raum wird mit drei radialen Wandfeldern geschlossen, bildet also einen 5/8-Schluss. Die tragenden Säulen der Geschosse werden mit zunehmender Höhe immer schlanker, die Wandstärken scheinbar immer geringer. Hinzu kommt eine Einheitlichkeit der Zierformen von Kapitellen und Basen, wie sie an kaum einem vorangegangenen Bau zu finden ist. Bei genauerer Betrachtung der Säulen scheint es, als ob man den maßgeblichen Ursprung der Formensprache von Auxerre vor sich hat. Im Arkadengeschoss stehen sie auf quadratischen Plinthen mit Rücksprung und darauf folgenden quadratischen Sockeln, mit leicht übertretenden, an der Oberseite stark gekehlten Tellerbasen. Die Kapitelle sitzen über einem Halsring auf dem Säulenschaft und zeigen zwei Reihen von Knospenbesatz. Allerdings sind ihre Deckplatten quadratisch und nicht achteckig, wie die meisten Kapitelle in Auxerre. Die zahlreichen Parallelen zwischen beiden Bauten sind dennoch beeindruckend.

Die Benediktinerabteikirche Saint-Remi in Reims

Auch in der benachbarten Region Champagne entstand in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein für die Kathedrale von Auxerre bedeutender Vergleichsbau. Die große Benediktinerabtei in Reims, die zur Reformkongregation von Cluny gehörte, leistete sich einen Neubau ihrer Abteikirche Saint-Remi.¹¹³⁰ ABB. 275 u. 276 Sie ist dem Hl. Remigius geweiht, dem wichtigsten Apostel der Franken neben dem Hl. Dionysius, weshalb die Abtei in einem ständigen Wettstreit um Prestige und Privilegien mit der Abtei von Saint-Denis stand.¹¹³¹ In Saint-Remi wurde das Salböl aufbewahrt, welches zur Krönung der französischen Könige in der benachbarten Kathedrale von

¹¹²⁸ „[...] reichlich der Lichteinfall durch die Dreierfenster, übersichtlich die Raumaufteilung; Eleganz und Einfallsreichtum im Dekor, eine stilistisch zu höchstem Raffinement entwickelte Architektur.“, schreibt GRODECKI 1976, S. 73.

¹¹²⁹ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 141.

¹¹³⁰ Eine sehr schöne Beschreibung und Analyse der Abteikirche findet sich bei KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 178ff. Zur Stellung der Champagne innerhalb der Entwicklung der gotischen Architektur siehe auch GRODECKI 1976, S. 70ff.

¹¹³¹ Zu der Konkurrenz zwischen den beiden großen Abteien siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 184f.

Reims benötigt wurde.¹¹³² In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, als der Neubau des Chores und der Westfassade von Saint-Denis unter Abt Suger bereits erfolgt war, wollte man in Saint-Remi nicht dahinter zurückstehen. Um 1165 wurde mit dem Neubau der Fassade und etwas später mit dem des Sanktuariums begonnen.¹¹³³ Auf die Gestaltung der Fassade soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, denn sie zeigt außer der zweischaligen Konstruktion der oberen Teile der Innenfassade keine Verbindungen zu Auxerre. Einzig erwähnenswert im Zusammenhang mit Saint-Étienne ist die Verwendung von antiken Säulen an der Fassade und von Säulen des Vorgängerbaus an den östlichen Vierungspfählern im Inneren. Die alten Elemente wurden in den Bau integriert, um die lange Tradition des Ortes und des Heiligtums zu unterstreichen. Vergleichbare Gründe kann man für Auxerre in Bezug auf die Beibehaltung der Krypta und der Grundmauern des Chores annehmen – im Zusammenspiel mit anderen Motiven, die wirtschaftlicher Natur gewesen sein dürften. In Reims zeigt sich, dass derartige symbolische Rückbezüge auf die vorangegangenen Kirchenbauten und Epochen durchaus häufiger auftraten.¹¹³⁴

Als Vorbild für den Chor von Auxerre ist das Sanktuarium von Saint-Remi von Bedeutung. ABB. 275 Zwar ist der Wandaufriß der Abteikirche vierteilig, doch existieren einige Berührungspunkte zwischen den Bauwerken. So besitzen beide einen sehr regelmäßigen 5/10-Schluss mit gleichbleibenden Pfeilerabständen und einem dreiteiligen Vorjoch. Die Stützen des Sanktuariums sind hier wie dort als Rundsäulen gebildet. In Saint-Remi existiert aber kein Rhythmuswechsel und es waren nie sechsteilige Gewölbe geplant. Zudem weisen die Wandflächen des Chorhauptes wie in Sens und Paris eine halbkreisförmige Krümmung auf und keine polygonale Brechung. Die eher breit gelagerten Proportionen mit verhaltener Höhendynamik sind jedoch durchaus mit Auxerre vergleichbar und haben ihren Ursprung in Sens.¹¹³⁵ Auffällig ist die häufige Verwendung von en-délit Elementen, als Säulen in der Empore und im Triforium sowie die enge Bündelung der Dienste, die für den Chor von Saint-Étienne typisch ist. Gleiches gilt für

¹¹³² Der Legende nach wurde es vom Himmel gesandt, um den ersten christlichen König der Franken, Chlodwig, zu salben. Die Überlieferungen berichten, das Chlodwig am 25. Dezember 496 – wahrscheinlicher ist aber das Jahr 498 oder 499 – vom Hl. Remigius, Bischof von Reims, getauft wurde. Der heilige Bischof Gregor von Tours, der sich auch als Historiker hervortat, schreibt, dass der König den christlichen Glauben annahm, nachdem er die Alemannen bei Zülpich (Tolbiac) besiegt hatte. Vor der Schlacht, als die Vorzeichen gegen die Franken zu sprechen schienen, habe Chlodwig auf Drängen seiner bereits katholisch getauften Frau Clothilde den Gott der Christen um Beistand angerufen und schließlich den Kampf gewonnen. In der Folge ließ sich nicht nur der Herrscher, sondern auch viele Franken taufen. Danach verbreitete der König bei der Erweiterung seines Reiches auch das Christentum in seiner katholischen Form, denn er bekämpfte sowohl die Heiden als auch den Arianismus. Aufgrund der deutlichen – möglicherweise auf diese Analogien hin konstruierten – Parallelen in den Viten und der enormen Bedeutung des Frankenkönigs für die Christianisierung Galliens, bezeichnete Gregor von Tours Chlodwig auch als neuen Constantin. Vgl. die Ausführungen bei DEMOY 1995 A, insb. S. 2–11. Zum Selbstverständnis der französischen Monarchie als von Gott legitimes, heiliges Königtum siehe das Buch *Notre-Dame de Reims, Sanctuaire de la monarchie sacrée* von DEMOY 1995 B.

¹¹³³ Die genaue Datierung ist noch umstritten. Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 535 und GRODECKI 1976, S. 70ff.

¹¹³⁴ Daraus kann sicher nicht geschlossen werden, dass man im Mittelalter eine klare Vorstellung von der Abfolge der verschiedenen Stilepochen hatte. Vgl. dazu KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 186f. Aber auch das Gegenteil ist meinem Wissen nach nicht belegt.

¹¹³⁵ Dies mag verwundern, denn Sens war als Erzdiözese der wichtigste Konkurrent der Erzdiözese Reims. Bautechnisch aber war die Kathedrale von Sens in vielen Teilen der Île-de-France vorbildlich. Man kann davon ausgehen, dass sich Saint-Remi auch an der damaligen Kathedrale von Reims orientiert hat. Über deren Aussehen ist leider so gut wie nichts bekannt.

die Rahmungen der Fenster und Bogen mit vorgelegten Rundstäben, die in Auxerre in ähnlicher Form vor allem am Außenbau auftreten. Bei der Bearbeitung der Wand des Hochchores von Saint-Remis deutet sich bereits das zweischalige Konstruktionsprinzip an. Die Außenwand der Empore wird pro Joch von drei Fenstern durchbrochen, zum Binnenchor hin öffnet sich die Wand aber nur mit zwei Spitzbogen, so dass die Mittelsäule der Empore vor einem Fenster steht. Damit werden eindeutig die beiden Wandteile als voneinander unabhängig aufgefasst.

Im Obergaden sind die Fenster weit nach außen gerückt, die Leibungen bleiben aber geschlossen und es entsteht kein weiterer Laufgang oberhalb des Triforiums. Dies ändert sich bereits in der Scheitelkapelle der Abteikirche. ABB. 276 Hier findet man einen Wandaufbau, der viele Analogien mit dem Chorumgang der Kathedrale von Auxerre besitzt. Die untere Hälfte der Wand ist als massiver Mauersockel mit vorgeblendeter Arkatur gestaltet, darüber erheben sich große Spitzbogenfenster. Diese sind wie im Obergaden weit nach außen verschoben, doch im Gegensatz zum Hochchor liegt eine echte zweischalige Konstruktion vor. Über dem Wandsockel öffnet sich ein Laufgang, der durch die breiten Fensterlaibungen hindurchführt. Die Schildbogen stehen in der inneren Wandschale und ruhen, genau wie später in Auxerre, auf en-délit Diensten mit Tellerbasen und quadratischen Sockeln. Die Vorbildwirkung für die Kathedrale Saint-Étienne reicht bis in Detailformen hinein.

Die Kathedrale Notre-Dame in Reims

Die Kathedrale Notre-Dame in Reims wurde bei einem Brand im Jahre 1210 so stark beschädigt, dass sich der Klerus für einen kompletten Neubau entschied.¹¹³⁶ Die Reimser Kathedrale genoss das Privileg, Krönungsort der französischen Könige zu sein und man benötigte ein möglichst repräsentatives Gebäude, um diesen Anspruch für die Zukunft zu sichern. So mag der Anlass für eine Neuerrichtung in modernen und damit gotischen Formen durchaus willkommen gewesen sein. Der Bau begann 1211, nur kurze Zeit vor dem Neubau des Chores in Auxerre. Es wurde also zeitgleich an den beiden Bischofskirchen gearbeitet und auch in Reims erstellte man zuerst den Chor, danach die Querhausarme und schließlich das Langhaus. Im Unterschied zu Auxerre war Reims eines der reichsten und vornehmsten Bistümer Frankreichs, weshalb die Arbeiten – dank einer gut organisierten Bauhütte – sehr schnell vorankamen. Als 1233 ein Bürgeraufstand ausbrach und die Bauarbeiten für mindestens zwei Jahre zum Erliegen kamen, waren wahrscheinlich der Chor und das Querhaus sowie

¹¹³⁶ Gelungene Einführungen zur Kathedrale Notre-Dame in Reims stellen die Monographien von Patrick DEMOUY 2001 und Peter KURMANN 2001 dar. Mit der Geschichte der Kathedrale und ihrer Entwicklung in der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts hat sich ebenfalls Patrick DEMOUY 2005 beschäftigt. Zur Baugeschichte der Kathedrale siehe die Aufsätze von Richard HAMANN-MACLEAN 1965 und Jean-Pierre RAVEAUX 1979. Bemerkenswert ist auch die Monographie von Étienne MOREAU-NÉLATON [1915], die zwar inhaltlich nicht mehr dem aktuellsten Forschungsstand entspricht, aber viele Abbildungen enthält, die den Zustand der Kathedrale vor den schweren Bombardierungen des ersten Weltkriegs festgehalten haben. Insbesondere die Skulpturen des Nordportals und der großen Rose der Westfassade sind hier noch in einem guten Erhaltungszustand zu sehen, was lange Zeit vor Ort nicht der Fall war. Seit der im Jahre 2010 abgeschlossenen Restaurierung, bei welcher einige verlorene Skulpturen rekonstruiert wurden, entspricht das Erscheinungsbild der Kathedrale jetzt wieder weitestgehend dem ursprünglichen Zustand.

weite Teile des Langhauses vollendet.¹¹³⁷ Der Bau von Notre-Dame in Reims stellte sowohl technisch als auch stilistisch die modernste Kirche ihrer Zeit dar. Selbst die Kathedrale von Chartres wurde von ihr in allen Dimensionen übertroffen und die Chartreser Formen wurden in Reims weiterentwickelt. Aus diesen Gründen wäre es geradezu töricht anzunehmen, die Arbeiten in Reims wären dem unbekanntem Meister von Auxerre nicht zumindest durch Berichte bekannt gewesen. Deshalb ist es trotz der zeitlichen Überschneidungen in den Bauphasen sinnvoll, einen Vergleich zwischen den beiden Kathedralen zu führen und festzustellen, welchen Einfluss der bedeutendste Kirchenbau der damaligen Zeit auf die Architektur von Auxerre ausgeübt hat.

Auf den ersten Blick lassen sich kaum Gemeinsamkeiten zwischen den Sakralbauten feststellen. Der Wandaufriß ist zwar in beiden Kathedralen dreiteilig, doch die Proportionen sind völlig verschieden. In Reims erreichen die Obergadenfenster fast die gleiche Höhe wie die Arkaden, das Triforium ist relativ niedrig. Dies führt zu einer extremen Höhenwirkung des Baus, welche durch die architektonische Verbindung von Triforium und Obergaden im Sanktuarium noch verstärkt wird. Zudem zeigt das Chorghaupt einen 7/12-Schluss wie Notre-Dame in Chartres. Im Polygon finden sich wie in Auxerre Rundstützen, doch ist ihnen ein schmaler Dienst vorgelegt und im Langchor wurden ausschließlich kantonierte Pfeiler verbaut. Es gibt keinerlei Rhythmuswechsel, alle Gewölbe sind von Anfang an vierteilig geplant und ausgeführt worden. Eine Verbindung zu Auxerre weist aber die Wandgestaltung des Chorumgangs, der Seitenschiffe und vor allem der Axialkapelle auf. In diesen Bereichen, also entlang der gesamten äußeren Begrenzung des Raumes, wurde der untere Wandteil als Sockelmauer mit Blendarkatur und darüber liegendem Laufgang angelegt. Die Fenster sind nach außen versetzt und es deutet sich eine zweischalige Wandkonstruktion an. Diese wird jedoch nicht so gezielt inszeniert, wie später in Auxerre, sie ist mehr konstruktives als stilistisches Mittel. Darüber hinaus ist das Triforium der Kathedrale von Reims mit dem in Saint-Étienne vergleichbar, denn in beiden Kirchen besteht es aus vier Spitzbogen pro Joch, die von schlanken en-délit Säulen getragen werden. Die Sockel, Basen und Kapitelle dieser Säulen sind denen in der Kathedrale von Auxerre recht ähnlich, stehen ihnen aber nicht so nahe, wie die Säulen im Südquerhaus von Soissons. Vor allem fehlen den Stützen in Reims die Höhe und die extreme, zerbrechlich wirkende Schlankheit, die allen Säulen in Auxerre eigen ist.

Trotz einiger Gemeinsamkeiten in den genannten Details kann man in der Summe aller Merkmale nicht davon sprechen, dass sich der Baumeister von Auxerre maßgeblich an der erzbischöflichen Kathedrale orientierte. Zu groß sind die konzeptionellen Unterschiede, zu verschieden die Auffassungen von Raum und Licht.¹¹³⁸ Selbst die vielleicht wichtigste Neuerung in der Reimser Architektur übernimmt man in Auxerre bemerkenswerterweise nicht: die Maßwerkfenster. Gerade sie entwickelten sich in der Folgezeit

¹¹³⁷ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 288ff Die Autoren vertreten die These, dass der Bau sehr viel schneller voranging, als andere Kunsthistoriker dies darstellen. Dies wird durch die Analyse der Bautechnik der Kathedrale und einige Ausführungen von Chronisten gestützt, welche die Kathedrale zwanzig Jahre nach dem Brand als fast vollendet beschrieben.

¹¹³⁸ Wie beschrieben entwickelt der Bau in Reims weit mehr Höhendynamik, wirkt aber im Chor weit dunkler als die Kathedrale von Auxerre. Dies überrascht zunächst, denn die Fenster sind flächenmäßig größer. Aber der Raum ist im Verhältnis zu seiner Höhe auch wesentlich schmaler und die Fenster liegen weiter oben, weshalb das Licht nicht so gut in die unteren Bereiche einfallen kann.

zu einem der elementaren Gestaltungsmittel der Gotik, wurden in fast allen späteren Bauten aufgegriffen und immer weiter entwickelt.

8.1.4 Die Kathedrale Saint-Étienne in Bourges

Fast zur selben Zeit wie in Chartres, gegen 1195, wurde der Neubau der Kathedrale Saint-Étienne in Bourges begonnen. Sie war Hauptkirche eines der bedeutendsten Erzbistümer Frankreichs, der Erzbischof trug den Titel eines Primas von Aquitanien.¹¹³⁹ Mitte des 13. Jahrhunderts war die Kirche in den wesentlichen Teilen vollendet und stellte eine der eigenständigsten Konstruktionen innerhalb der französischen Baukunst dar. Auch wenn der Einfluss ihrer Architektur durch den der Kathedrale von Chartres überlagert wurde, hat sie durchaus eine prägende Wirkung auf einige spätere Bauten entfaltet. Dennoch teilte die Kathedrale von Bourges lange Zeit das Schicksal von Saint-Étienne in Auxerre und wurde von der Kunstgeschichte nur wenig beachtet, weil sie eben nicht dem Chartreser Modell entsprach. Erst Robert Branner hat den Bau grundlegend untersucht und kunsthistorisch verortet.¹¹⁴⁰ Für die Beziehungen zur Bischofskirche von Auxerre ist vor allem ein Aufsatz von Jürgen Michler von Bedeutung.¹¹⁴¹ Trotz der gewaltigen Unterschiede in den Dimensionen beider Kathedralchöre, lassen sich einige Elemente von Bourges in der Kathedrale von Auxerre wiederfinden. Beide Kirchen besitzen im Sanktuarium einen 5/10-Schluss mit dreiteiligem Vorjoch. In Bourges gibt es aber keine polygonale Brechung und die Pfeiler stehen dichter beieinander als im Langchor. Zudem fallen gewisse Parallelen in der Gestaltung der Triforien ins Auge. In beiden Bauten erreicht das Triforium, gerade im Vergleich zum Obergaden, eine beeindruckende Höhe und wird durch eine Reihe von Bogen gebildet, die auf sehr schlanken en-délit Säulen ruhen. Dieser Beobachtung widerspricht auch nicht, dass in Bourges die Triforiumsarkaden in jedem Joch von einem großen, unterspitz geführten Bogen gerahmt werden. Ein weiteres verwandtes Merkmal lassen die Fenster erkennen. Die Gruppenfenster aus zwei Lanzetten mit bekrönendem Oculus finden sich in Bourges wieder, sie ähneln hier aber mehr dem Chartreser Typ, als denen in Auxerre. Zudem ist die Kathedrale von Bourges mit sechsteiligen Gewölben versehen. Der Rhythmuswechsel wird in den Arkadenpfeilern und in den Wandvorlagen aber nur sehr dezent vorgetragen, so dass die Einheitlichkeit der gesamten Wand erhalten bleibt. Eine vergleichbare Auffassung lässt sich für die ursprüngliche Planung in Auxerre annehmen. Hier ist der

¹¹³⁹ Vgl. BRANNER 1989, S. 2. Zum Erzbistum von Bourges gehörten viele Bistümer im Süden und Südosten von Frankreich. Als Primas von Aquitanien war der Erzbischof von Bourges auch dem Erzbischof von Bordeaux übergeordnet. Die Größe und Ausstattung der Kathedrale entsprach dieser hervorgehobenen Stellung. Eine ausführliche Betrachtung und Interpretation der Portalskulpturen, eingebettet in eine empfehlenswerte Monographie zur Kathedrale von Bourges, die sich auch kritisch mit den Forschungsergebnissen von BRANNER 1989 auseinandersetzt, bieten BRUGGER/CHRISTE [2000].

¹¹⁴⁰ Siehe die grundlegende und für die Würdigung der Kathedrale von Bourges wichtige Baumonographie von Robert BRANNER 1989.

¹¹⁴¹ Siehe MICHLER 1980. Michler geht davon aus, dass die Kathedrale von Bourges entscheidenden Einfluss auf die Stilentwicklung der Gotik hatte. Dem entgegen sieht er die «klassischen» Kathedralen des Chartreser Typs eher als eine Sonderentwicklung innerhalb der Architekturgeschichte an. Siehe hierzu insbesondere MICHLER 1980, S. 27ff. Diese Auffassung trifft jedoch bei vielen Kunstwissenschaftlern auf berechtigten Widerstand.

Rhythmuswechsel zwar auf der Pfeilerebene durch den Wechsel von Rundsäulen und kantonierten Pfeilern betonter, für die Wandvorlagen jedoch sehr zurückgenommen.

Man sollte auch die bauästhetischen Gemeinsamkeiten der Kathedralen von Bourges und Auxerre nicht ganz außer Acht lassen. Bereits in der erzbischöflichen Kirche war der Werkmeister bemüht, die Wandstärken drastisch zu reduzieren und einen Eindruck von Leichtigkeit in der Architektur zu erzeugen. Er arbeitete meisterhaft mit der aus Paris bekannten *mur mince* und erweckte den Anschein, dass die außergewöhnlich hohen Pfeiler des Mittelschiffs ohne konstruktive Vernetzung mit den angrenzenden Wandbereichen bis zum Gewölbeansatz weitergeführt werden. Die Mauerteile in den Zwickeln des Arkadengeschosses und die darüberliegenden Wandzonen scheinen wie Segel zwischen den Pfeilern aufgespannt zu sein. Michler sieht deutlich die Unterschiede zwischen diesem Konstruktionssystem und dem der *mur évidé*, wie es in Soissons und Auxerre zu finden ist. Er stellt aber auch heraus, dass es Merkmale gibt, in denen die Architektur von Auxerre eher der von Bourges als der von Notre-Dame in Chartres entspricht.

„Es sind dies die Entkörperlichung der Wand durch flächige Wandgestaltung, die Aufspaltung der Wand in Schichten durch die Nischenbildung, und damit verbunden die Ablösung der tragenden Strukturglieder von der Wandfläche.“¹¹⁴²

So ist in Bourges das Triforium aus zwei sehr dünnen Wänden zusammengefügt, den Bogenreihen innen und einer nur eine Steinlage breiten Rückwand außen. Die Obergaudenfenster sind über der inneren Wand positioniert, wie der Querschnitt deutlich erkennen lässt.¹¹⁴³ Auf der Außenseite wurde vor den Fenstern ein Laufgang angelegt, welcher durch Öffnungen in den Strebepfeilern um den ganzen Baukörper herumführt. Im Unterschied zu Auxerre ist aber die Wand des Obergadens auf eine einzige, dünne Mauerschale begrenzt, nur das Triforium darunter besteht naturgemäß aus zwei Schalen. Mit Blick auf die unterschiedlichen Konstruktionsprinzipien und die Art und Weise, wie die Baumeister in Bourges und Auxerre mit ihnen umgehen, kann man fast von divergierende Zielen sprechen, die von den Architekten verfolgt wurden. In dem Maß, wie der Meister von Auxerre die zweischalige Konstruktion bewusst zeigt und als Stilmittel verwendet, verbirgt der Baumeister von Saint-Étienne in Bourges die konstruktiven Elemente seiner Architektur vor dem Betrachter. Bei seinem gestalterischen Konzept für die Metropolitankirche setzt er völlig andere Schwerpunkte und stellt die überwältigende Raumwirkung der fünf in der Höhe gestaffelten Schiffe in das Zentrum des Entwurfs.¹¹⁴⁴

Dennoch finden sich einige Baudetails der Kathedrale von Bourges in Saint-Étienne in Auxerre wieder. So zum Beispiel die Balustrade, die das Traufgesims des Mittelschiffs umgibt, mitsamt ihren Fialen, die an den Auflagepunkten der Strebebogen als Auflasten dienen. Leider ist die Form der ursprünglich in Auxerre verwendeten Fialen unbekannt,

¹¹⁴² MICHLER 1980, S. 48.

¹¹⁴³ Siehe BRANNER 1989, Plate I.

¹¹⁴⁴ In Bourges liegen die Schwerpunkte eindeutig auf einer Harmonisierung der Raumwirkung und auf einer bewussten Abstufung der Bauornamentik. So werden die Pfeiler zum Mittelschiff hin nicht nur weit höher, sondern auch schlanker. Dem Betrachter soll gerade nicht ersichtlich werden, mit welchen konstruktiven Methoden dies überhaupt möglich ist. Das wichtigste und folgenreichste Stilmittel von Bourges ist aber, dass die Arkadenpfeiler bis zum Gewölbe weitergeführt werden und die Wand gewissermaßen durchdringen. Die Wandflächen wirken dadurch fast masselos und scheinen keine statische Funktion zu besitzen. Vgl. MICHLER 1980, S. 30.

die heutigen sind freie Interpretationen in Art déco Formen. Doch sind derartige Details an vielen Bauten zu finden und ihre Aussagekraft sollte nicht überbewertet werden.

8.1.5 Zusammenfassung zu den Vorbildern des Chores

Die vorgestellten Bauwerke aus dem direkten und mittelbaren Herrschaftsreich des französischen Königs haben gezeigt, wie weiträumig die Beziehungen zwischen verschiedenen gotischen Sakralbauten sind und wie viele Gemeinsamkeiten auch konzeptionell unterschiedliche Kirchen aufweisen können. Der Chor der Kathedrale von Auxerre wurde in erster Linie von Vorbildern aus den Erzdiözesen Sens und Reims inspiriert, wobei die stärksten Einflüsse nicht von den jüngsten Werken ausgegangen sind – deren Entstehungszeiten sich mit der Bauphase in Auxerre überschneiden – sondern von der wenige Jahrzehnte älteren Generation. Zentrale ästhetische und bautechnische Merkmale der Kathedrale von Auxerre, vor allem die mur évidé und die en-délit Elemente, treten am deutlichsten in den Kathedralen von Noyon und Soissons sowie in der Abteikirche Saint-Remi in Reims in Erscheinung. Neben den hier betrachteten Großbauten lassen sich auch in einigen kleineren Stifts-, Ordens- oder Pfarrkirchen Anklänge an Auxerre finden, die hier nicht weiter untersucht wurden.¹¹⁴⁵ Auch wenn es die eine oder andere Parallele zwischen diesen Bauwerken und Saint-Étienne gibt, bleibt es fraglich, ob der «magister operis» von Auxerre überhaupt Kenntnis von diesen regionalen Arbeiten hatte. Zudem können sich diese Kirchen in ihrem Rang nicht mit einer Bischofskirche messen und man darf vermuten, dass für einen ambitionierten Neubau, wie ihn die Kathedrale von Auxerre darstellte, zuerst gleichrangige Bauwerke als Orientierungspunkte in Betracht kamen.¹¹⁴⁶

Manche Charakteristika der Chorarchitektur lassen sich auch aus der Burgunder Bautradition erklären.¹¹⁴⁷ So ist zum Beispiel die zweischalige Wand und vor allem die große Höhe des Triforiums, bei relativ kleinen Obergadenfenstern, ein stilistisches Merkmal, das schon in einigen älteren Kirchen des Burgund auftritt.¹¹⁴⁸ Von einem bewussten Bruch mit der überlieferten Bauweise der Umgebung kann also nicht die Rede sein. Robert Branner sieht in diesen architektonischen Eigenheiten der Region auch Verbindungen zur anglonormannischen Bautradition und zu Kirchen in Flandern und der Schweiz.¹¹⁴⁹ Die Beziehungen, die möglicherweise in diese Landschaften hineinreichen, wurden hier nicht weiter untersucht, da alle äußeren Einflüsse im 13. Jahrhundert

¹¹⁴⁵ Es handelt sich beispielsweise um das Cluniazenserpriorat Saint-Leu in Saint-Leu-d'Esserent in der Diözese Beauvais und die Stiftskirche Notre-Dame in Moret-sur-Loing. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 318, 527 u. 537.

¹¹⁴⁶ Dies gilt umso mehr, als die Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts ein ausgeprägtes Standes- und Rangbewusstsein besaß und auf die Wahrung der Hierarchien achtete. Siehe beispielhaft dazu die Forschungen von ALTHOFF 1997. Die Kirchen niederen Ranges können aber für eine detailliertere architekturhistorische Untersuchung als sie hier erfolgen kann, bedeutsam sein. Zum Teil vermitteln sie einen Eindruck von der Architektur nicht mehr erhaltener, höherrangiger Kirchen, in deren Umfeld sie sich selbst positioniert haben.

¹¹⁴⁷ Siehe dazu vor allem Robert BRANNER 1985.

¹¹⁴⁸ Zu beachten wären hier unter anderem Saint-Martin in Chablis und Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay.

¹¹⁴⁹ Er verweist vor allem auf die Kathedralen von Canterbury, Lausanne und Genf. Siehe BRANNER 1985, S. 50f.

zunehmend von der Architektur des französischen Kronlandes zurückgedrängt wurden. Meiner Auffassung nach sind die Einflüsse der oben beschriebenen Kirchen auf die Architektur des Chores von Saint-Étienne weit größer, als die der älteren Bauweise des Burgund oder entfernterer Regionen. Diese Einschätzung wird auch vehement von Dieter Kimpel und Robert Suckale vertreten, die in der Postulierung von «Regionalstilen» einen Hauptgrund für die fehlerhafte Beurteilung der Kathedrale von Auxerre und anderer Bauwerke in der Kunstgeschichtsschreibung sehen.¹¹⁵⁰

Im Ganzen betrachtet stellt der Chor von Auxerre letztlich weit mehr dar, als nur die Summe einer Reihe von Merkmalen, die von älteren, als vorbildlich empfundenen Kirchenbauten übernommen wurden. Eine derartige Betrachtungsweise wäre nicht nur sachlich falsch, sondern würde auch der architektonischen und gestalterischen Leistung nicht gerecht werden, die der anonyme Werkmeister in Auxerre vollbracht hat. Der Chor von Saint-Étienne ist und bleibt ein genuines Meisterwerk, das gleichberechtigt neben andere große Bauschöpfungen der Zeit gestellt werden muss. Die ungewöhnlich filigrane Gestaltung der tragenden Elemente sowie die erstaunliche Lichtdurchflutung des Raumes sind in keinem vorangegangenen Bau so konsequent realisiert worden. Unter Zurücknahme der zu dieser Zeit dominanten Zielsetzung, immer höhere Kirchen zu errichten, schuf der Baumeister eine fast masselos wirkende Architektursprache, die alle Dimensionen des Raumes in ein Gleichgewicht bringt.

Die Vergleichsbauten bezeugen aber das schöpferische Potential, welches in der Baukunst des späten 12. und des 13. Jahrhunderts zur Entfaltung kam und damit den Erfahrungsschatz, auf den die Meister aufbauen konnten. Die Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen, auch räumlich entfernt gelegenen Sakralbauten, belegen vor allem den regen Austausch von Ideen, der mit der intensiven Bautätigkeit einherging. Innovationen geschahen an vielen Orten gleichzeitig und die erfolgreichen Neuerungen verbreiteten sich schnell, vor allem in den Städten des expandierenden Kronlandes. Die Handwerker und Baumeister zogen zum Teil von einem Bauplatz zum nächsten und brachten ihre technischen Kenntnisse und neue stilistische Entwicklungen von Ort zu Ort.¹¹⁵¹ Dennoch kam es nicht zu einem Uniformismus in der Baukunst; jeder erhaltene Sakralbau dieser Zeit lässt ein eigenständiges Konzept erkennen, das zu seiner Realisierung unterschiedliche Mittel erforderte. Trotz der zeitlichen Nähe der Werke wahrt so jedes seinen einmaligen Charakter. Nicht zuletzt ist diese Beobachtung auch ein Zeugnis für die Leistungsfähigkeit und die Kreativität des Bauhandwerks im späten 12. und 13. Jahrhundert.

¹¹⁵⁰ Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 306f.

¹¹⁵¹ Es lässt sich vielfach beobachten, dass die großen Bauhütten, vor allem die in Sens, Paris und Reims zu Ausbildungsorten für künftige Kathedralbaumeister wurden. So stammte Robert de Luzarches vermutlich aus Paris und der Meister von Auxerre möglicherweise aus der Bauhütte in Sens. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 321.

8.2 Die Vorbildwirkung des Chores der Kathedrale von Auxerre

Nachdem mögliche Vorbilder für den Chor der Kathedrale von Auxerre herausgestellt wurden, gilt es nun nach Bauwerken zu suchen, die sich in klar erkennbarer Weise an Saint-Étienne orientieren. Man muss davon ausgehen, dass einige dieser Kirchen auch engere Verbindungen zu den Vorbildern von Auxerre aufweisen und sich ohne eine Vermittlung durch die Bischofskirche auf diese zurückführen ließen. Es sollen hier aber nur Sakralbauten berücksichtigt werden, denen eine unmittelbare Beeinflussung durch die Kathedrale von Auxerre anzumerken ist. Derartige Bauten sind vor allem in der eigenen Diözese zu finden, denn deren Gotteshäuser orientierten sich zumeist an ihrer «major ecclesia», der ranghöchsten Kirche. Dennoch blieb die Ausstrahlung der Architektur von Saint-Étienne nicht auf die Diözese von Auxerre beschränkt, sondern wirkte in einigen Fällen über sie und den Burgunder Raum hinaus.

8.2.1 Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Notre-Dame in Dijon

Als vielleicht wichtigster Nachfolgebau in der Architekturtradition des Chores von Auxerre ist Notre-Dame in Dijon anzusehen.¹¹⁵² ABB. 261 Die Pfarr- und Wallfahrtskirche lag in der Diözese Langres, doch ihre Architektur bezieht sich eindeutig auf die Kathedrale von Auxerre. Notre-Dame entstand in den Jahren um 1220–1240, also zu einer Zeit, in der am Chor von Auxerre noch gearbeitet wurde.¹¹⁵³ Die Verbindungen zu Saint-Étienne sind nicht zu übersehen, besonders die konstruktiv verwendete en-délit Technik ist ein deutliches Zeichen. ABB. 261 Tatsächlich kann man Notre-Dame in Dijon als die kühnste und „wohl perfekte Realisierung des Gliederbaues mit En-délit-Elementen“¹¹⁵⁴ bezeichnen. Schon Eugène Viollet-le-Duc war von der Kirche fasziniert und beschäftigte sich in seinem *Dictionnaire* eingehend mit ihr.¹¹⁵⁵ Die allgemeine Wertschätzung dieses Bauwerks spiegelt sich in den geradezu emphatischen Worten Willibald Sauerländers wider:

„Dieser Bau ist von einer bewunderungswürdigen Intelligenz und einem seltenen Takt. Er hält sich diskret an das Anspruchsniveau einer Pfarrkirche, vermeidet jede monumentale Überanstrengung. Die kleinen Abmessungen aber werden durch die geistvolle Konstruktion illusionistisch überspielt.“¹¹⁵⁶

¹¹⁵² Eine Beschreibung von Notre-Dame sowie eine kunsthistorische Einordnung bietet unter anderem GRODECKI 1976, S. 159ff, der allerdings den Stil von Auxerre und Dijon primär als Widerstand gegen die Kathedralarchitektur von Chartres begreift. Siehe dazu das Unterkapitel „Die Widerstände gegen Chartres in Nordfrankreich und Burgund“, S. 154ff. Damit folgt der Autor den Ansichten von Jean BONY 1957, der von einer «Resistance to Chartres» gesprochen hat. Kritik an dieser Auffassung haben vor allem KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 311 formuliert. Neutraler ist die Baubeschreibung des DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971, Bd. IIA, S. 62ff verfasst.

¹¹⁵³ Zur Datierung von Notre-Dame siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 332 u. 519; GRODECKI 1976, S. 159f und SAUERLÄNDER 1990, S. 251.

¹¹⁵⁴ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 332.

¹¹⁵⁵ Siehe die ausführlichen Beschreibungen und die begleitenden Holzstiche in VIOLLET-LE-DUC 1868, Bd. IV, S. 99ff u. 131ff.

¹¹⁵⁶ SAUERLÄNDER 1990, S. 251.

Der Bau zeigt den gleichen 5/10-Schluss mit Vorjoch wie die Kathedrale, die Gewölbe sind im Mittelschiff sechsteilig und in den Seitenschiffen vierteilig, wodurch ein gebundenes System entsteht.¹¹⁵⁷ Im Inneren ist der gesamte Baukörper konsequent zweischalig aufgeführt. Die Wände der Seitenschiffe besitzen wie in Auxerre eine Sockelmauer mit darüber liegendem Laufgang sowie maßwerklose Lanzettfenster. Im Mittelschiff, dem Querhaus und dem Chor zeigt sich über der Arkade ein Triforium, das genau so beschaffen ist, wie jenes im Chor von Saint-Étienne. Anstelle der langstieligen Knospen findet man in Notre-Dame über den Kämpferplatten der Kapitelle kleine Kopfskulpturen, ähnlich denen im nördlichen Querhaus und im Chorumgang ihres Vorbildes. Alle Dienste sind en-délit gearbeitet. Die Rundstützen des Sanktuariums von Auxerre haben ihre Entsprechung in den Arkadenpfeilern des Langhauses von Notre-Dame. Es ließen sich noch zahlreiche weitere Details beschreiben, die die enge Bindung von Notre-Dame in Dijon an die Architektur von Saint-Étienne unterstreichen.¹¹⁵⁸ Es sollte jedoch trotz dieser offensichtlichen Verwandtschaft betont werden, dass Notre-Dame die von der Kathedrale in Auxerre übernommenen stilistischen Mittel einem völlig eigenen Gesamtkonzept unterordnet. Dieses zeigt sich bereits in dem sehr harmonischen Grundriss, der einen für diese Zeit eher ungewöhnlichen Narthex mit darüberliegender Kapelle aufweist. Die Eigenständigkeit des Entwurfes wird vor allem an der Westseite deutlich, denn es gibt in der französischen Gotik nichts, was mit der wandartigen, überreich mit Wasserspeiern verzierten Westfassade der Pfarrkirche vergleichbar wäre.¹¹⁵⁹ Auch wenn sich eine eingehendere Beschäftigung mit Notre-Dame sehr lohnen würde, soll hier der Verweis auf die engen Beziehungen zum Chor von Saint-Étienne genügen.

8.2.2 Die Kathedrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte in Nevers

Das Studium der Kathedrale von Nevers bereitet der Kunstwissenschaft einige Probleme. Alte Dokumente belegen den Beginn des Neubaus im Jahre 1211, der vermutlich nach einem Brand der alten Kirche notwendig wurde. Treibende Kraft des Unternehmens war der Bischof Guillaume de Saint-Lazare (1202–1221), der den

¹¹⁵⁷ Vgl. BUBMANN 1995, S. 226ff.

¹¹⁵⁸ Siehe hierzu unter anderem die Beobachtungen von Charles PORÉE 1906, S. 238f: „*Mêmes arcatures, au profile caractéristique fait d'un boudin aminci suspendu par un col étroit au milieu d'une large gorge, taillées dans de grandes pierres minces semblables à des dalles posées de champ et décorées de crochets à leurs sommiers; mêmes baies en lancette, aux bords biseautés et dépourvues de remplage; aux colonnettes, mêmes socles carrés que déborde une base aplatie.*“

¹¹⁵⁹ Die Fassade wird von einem breiten Westturm, mit einem nach allen Seiten offenen Untergeschoss und darüber liegenden Räumen, gebildet. Diese Form des Westwerkes stammt aus der romanischen Bautradition des Burgund, ist aber auch in der Region um Chartres zu finden. Der romanische Vorgängerbau der Chartreser Kathedrale hatte einen derartigen Westturm, erhalten hat sich eine solche Konstruktion in Ébreuil. Siehe BRANNER 1996, Abb. 7. Eine vergleichbare Art der Fassadengestaltung lässt sich dem entgegen in Frankreich kein zweites Mal finden. Das Motiv der beiden übereinander angeordneten hohen Blendarkadenreihen könnte auf italienische Vorbilder zurückzuführen sein, wo sich häufig ähnliche Gestaltungsweisen finden – hier zumeist als vier übereinanderliegende Reihen, die die Rauntiefe echter Galerien aufweisen – so vor allem beim Dom Santa Maria Assunta in Pisa, beim Dom San Martino in Lucca und bei San Michele in der gleichen Stadt. Die letztgenannte Kirche ist unter anderem bei DUBY 1966, S. 80 abgebildet. Zu den italienischen Vorbildern für die Fassade von Notre-Dame siehe GRODECKI 1976, S. 160 und KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 332.

Quellen zufolge den Chor von Westen nach Osten verlegen ließ und wahrscheinlich im neuen Ostchor bestattet wurde. Geht man davon aus, dass der Bischof nicht inmitten einer Baustelle bestattet wurde, müssten angesichts seines Todeszeitpunkts die Arbeiten an diesem Teil der Kirche begonnen haben. Somit wäre der östliche Chor einer der ältesten Bauteile der Kathedrale. Stilistische Vergleiche lassen demgegenüber den heutigen Chor als den jüngsten Teil erscheinen und legen einen Baubeginn im Westen, also im Langhaus nahe. Robert Branner geht in seiner Analyse des Bauwerks davon aus, dass von West nach Ost gebaut wurde, Kimpel und Suckale schließen sich ihm an. Vielleicht erneuerte man zuvor oder zeitgleich den alten Ostchor im Sinne einer gründlichen Renovierung und beschloss erst einige Jahrzehnte später – nach der weitgehenden Vollendung des Langhauses – ihn von Grund auf neu zu errichten.¹¹⁶⁰ Die Datierungsprobleme sollen hier nicht weiter vertieft werden, spielen aber eine Rolle, wenn man das Verhältnis der Kathedralarchitektur von Nevers zu der von Auxerre bestimmen möchte. Kimpel und Suckale gehen davon aus, dass der Baubeginn des Langhauses in Nevers später anzusetzen ist als die Arbeiten am Chor von Saint-Étienne. Dies würde der Kathedrale von Auxerre einen Vorbildcharakter zusprechen, denn die Formen des Langhauses in Nevers, insbesondere die der ersten Joche der Südseite, ähneln denen in Auxerre. In Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte wird für die Arkaden der kantonierte Pfeiler verwendet, doch ist er im Kern viel breiter und gedrungener als in der benachbarten Bischofskirche. Das Triforium besteht wie in Auxerre aus schlanken en-délit Stäben, die in Nevers drei, anstelle von vier Bogen tragen. Die Konstruktion dieser Wandzone ist in beiden Bauwerken vergleichbar, denn die Bogen werden hier wie dort aus dünnen Steinplatten gebildet, doch sind die Detailformen sehr verschieden. Deutliche Parallelen zwischen den beiden Kathedralen offenbaren die Obergaden, die von einer klaren Trennung der Mauer in zwei Wandschalen geprägt werden. Dies ermöglichte die Anlage eines Laufgangs über dem Triforium und vor den Fenstern des Mittelschiffs. Die äußere Wandfläche mit den Obergadenfenstern ist nur eine Steinlage dick und wirkt wie zwischen die Pfeiler gespannt. Dennoch wäre es verfehlt, mit Blick auf die Bischofskirche von Nevers von einer direkten Übernahme der Gestaltungsprinzipien der Kathedrale von Auxerre zu sprechen. Der Werkmeister greift zwar deren Formen auf, verändert sie jedoch und kombiniert sie mit anderen Einflüssen, wodurch eine eigene Architektursprache entsteht. Auffällig sind vor allem die vielen Atlanten, die an den Sockeln der Triforiumssäulen angebracht sind und auf die Metropolitankirche von Sens zurückgeführt werden können.¹¹⁶¹

Die Eigenständigkeit von Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte in Nevers wurde im 13. und 14. Jahrhundert möglicherweise als bewusste Abgrenzung zu der konstruktiv komplizierten Architektur von Auxerre wahrgenommen, denn in vielen kleineren Bauten griff man auf die Formen der Kathedrale von Nevers zurück, als solidere und vielleicht auch bescheidenere Alternative. Beispiele dafür finden sich selbst in der Diözese von Auxerre.¹¹⁶²

¹¹⁶⁰ Vgl. dazu die Überlegungen von KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 321 u. 527 sowie die Anmerkung 33 auf S. 498 des genannten Buches und BRANNER 1985, S. 157ff.

¹¹⁶¹ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 322.

¹¹⁶² Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 324ff.

8.2.3 Die Benediktinerabteikirche Saint-Germain in Auxerre

Die Abteikirche Saint-Germain in Auxerre befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft der Kathedrale Saint-Étienne. ABB. 25–29 Der Neubau der Bischofskirche hatte spürbaren Einfluss auf die Architektur von Saint-Germain, wenn auch mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung, denn erst 1277 begann man den alten Chor der Abteikirche abzutragen und einen neuen zu errichten. In einer weiteren Baukampagne wurden bis 1362 ein neues Querhaus und Teile des Langhauses gebaut, wobei man die Architekturformen zum Teil veränderte. Die Arbeiten kamen aber nur langsam voran und wurden schließlich beendet, obwohl der Neubau noch unvollständig war.¹¹⁶³ In ihrer Größe und Bedeutung stand die Abteikirche der Kathedrale kaum nach und es ist offensichtlich, dass die Benediktiner ihre mächtige Position innerhalb der Stadt und den weitreichenden Ruhm ihres Patrons auch in der Architektur ihrer Kirche zum Ausdruck bringen wollten.¹¹⁶⁴ So übernahm die Klosterkirche zwar Grundmotive der Kathedralarchitektur, die Formen wurden aber weiterentwickelt und sogar noch gesteigert. Die «Modernisierung» des Stils macht sich vor allem in der reichlichen Verwendung des aus Reims stammenden Maßwerks bemerkbar, welches der Baumeister nicht nur für die Fenster, sondern auch für das Triforium einsetzte. ABB. 29 Stabmaßwerk findet sich zudem als Verblendung entlang der Sockelmauern des Chores und an den Innenfassaden des Querhauses. Das Konstruktionsprinzip des die gesamte Wand überspannenden Maßwerks wurde später in der Stiftskirche Saint-Thibault en Auxois wieder aufgegriffen und bis an die Grenzen des statisch möglichen ausgereizt.¹¹⁶⁵ Zudem sind die Gewölbedienste in Saint-Germain, im Gegensatz zur Kathedrale, nicht mehr endélit gearbeitet. Den wichtigsten Unterschied markiert sicherlich das vollständige Fehlen von Laufgängen im Chor der Abteikirche. Weder über der Sockelmauer noch vor den Obergadenfenstern existiert eine Passage und selbst das Triforium ist so schmal, dass eine Umrundung des Chorhauptes dort nicht möglich ist.¹¹⁶⁶ Das Bauwerk weist also nur scheinbar eine zweischalige Wandkonstruktion auf, in Wirklichkeit dominiert die Pariser *mur mince* bei der Ausführung der Mauern.

Die Fenster des Obergadens und die des Chorumgangs greifen die Motive des Triforiums wieder auf, sie zeigen Maßwerk aus Kleeblattbogen und zugespitzten Vierpässen. Bemerkenswert an der Architektur von Saint-Germain ist vor allem die Gestaltung der Arkadenpfeiler und der Dienste. Die ausschließlich verwendeten Bündelpfeiler besitzen keine Kapitelle und alle Formen sind miteinander verschliffen, wodurch die aufstrebenden Linien deutlichen Vorrang vor den horizontalen Elementen der Gesimse und Wandzonen erhalten. Die Architektur wirkt nicht mehr gleichmäßig gelagert, sondern emporstrebend. Diese Art der Pfeilerbildung findet sich später in veränderter Form in der

¹¹⁶³ Die westlichsten drei Joche des romanischen Vorgängerbaus blieben bestehen und wurden an das neue Langhaus angeschlossen. Vgl. BRANNER 1985, S. 94ff u. 108f. Im Jahre 1811 wurden diese Joche zusammen mit dem Narthex abgerissen.

¹¹⁶⁴ Die Abtei war ursprünglich eine bischöfliche Gründung, doch im 12. und 13. Jahrhundert kam es zu einem Rechtsstreit mit Cluny, welches die Abtei zu seiner Kongregation rechnen wollte. Im Jahre 1256 erfolgte schließlich die endgültige Lösung von Cluny. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 507. Zur Bedeutung von Saint-Germain siehe auch BRANNER 1985, S. 94.

¹¹⁶⁵ Zu Saint-Thibault in dem gleichnamigen Ort der Côte-d'Or siehe BRANNER 1985, S. 93f u. 177f.

¹¹⁶⁶ Zudem weisen die Pfeiler keine Durchgänge auf. Die Bautradition des Burgund verliert in Saint-Germain deutlich sichtbar an Einfluss.

Kathedrale von Auxerre wieder. Man kann durchaus davon sprechen, dass sich die beiden bedeutendsten Sakralbauten der Stadt in ihrer Architektur gegenseitig Anregungen lieferten oder möglicherweise sogar versuchten, einander zu überbieten.¹¹⁶⁷ Dies zumindest ist dem Abt von Saint-Germain mit der Scheitelkapelle seiner Kirche gelungen, die schon Charles Porée zusammen mit dem Chorumgang als „*imitation des parties correspondantes de la cathédrale*“¹¹⁶⁸ bezeichnet. ABB. 277 Wie Saint-Étienne besitzt die Kirche nur eine einzige Chorkapelle, doch ist diese ein Joch tiefer als die der Kathedrale. Das Motiv der zwei schlanken Säulen, die zwischen Chorumgang und Scheitelkapelle in Saint-Étienne das Gewölbe tragen, findet sich in der Abtei wieder. Es wurde gewissermaßen doppelt ausgeführt, denn auch zwischen den beiden Jochen der Kapelle existieren identische Stützelemente. Alle vier Säulen sind ebenfalls en-délit gearbeitet, extrem schlank und zeigen wie die Pfeiler der Kirche keinerlei Kapitelle, so dass die Rippen des Gewölbes in eleganten Bogen direkt in die Säulen überzugehen scheinen.¹¹⁶⁹

8.2.4 Stiftskirchen, Pfarrkirchen und Ordenskirchen im Burgund

Die Stiftskirche der Grafen von Auxerre und Nevers, Saint-Martin in Clamecy

Die Kirche Saint-Martin in Clamecy stellt ein sehr sprechendes Beispiel für einen Sakralbau in der Nachfolge des Chores von Auxerre dar.¹¹⁷⁰ ABB. 262 u. 263 Für die einzelnen Bauabschnitte dieser gräflichen Stiftskirche sind keine genauen Daten überliefert, doch lässt sich erkennen, dass die Ostpartien im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts begonnen wurden und die Arbeiten nach einer längeren Pause erst im 15. Jahrhundert vollendet werden konnten.¹¹⁷¹ Die sichtbaren stilistischen und technischen Veränderungen machen für die Bauarbeiten des 13. Jahrhunderts die Unterscheidung von drei Kampagnen möglich, die von verschiedenen Meistern geführt wurden.¹¹⁷² Der erste von ihnen stammte möglicherweise aus der Bauhütte der Kathedrale von Auxerre.¹¹⁷³

Das Besondere dieser Stiftskirche liegt zunächst in ihrem völlig rechteckigen Grundriss. Sie ist dreischiffig und besitzt einen geraden Chorabschluss mit rechteckigem

¹¹⁶⁷ Harry TITUS 1985, S. 305f hält es für möglich, dass in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die gleiche Werkstatt an beiden Kirchen arbeitete. „*At the very least there was intimate knowledge and agreement concerning question of structure and design between the builders at the two sites.*“ Ein architektonischer Vergleich zwischen beiden Bauwerken findet sich auf S. 292ff des genannten Werks.

¹¹⁶⁸ PORÉE 1908 A, S. 185.

¹¹⁶⁹ Eiserne Zuganker verbinden die Säulen mit den Außenwänden der Kapelle und versteifen die Konstruktion. Ob diese Anker von Anfang an geplant waren, so wie die eisernen Ringanker der Sainte-Chapelle in Paris, konnte nicht ermittelt werden. Aufgrund der extrem ausgedünnten Proportionen der Säulen ist dies jedoch wahrscheinlich.

¹¹⁷⁰ Zur Bedeutung dieser Stiftskirche siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 325. Die Kirche wurde zunächst unter dem Patronat des Hl. Potentin errichtet, erst 1438 erfolgte die Weihe auf den heiligen Bischof von Tours, siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 516.

¹¹⁷¹ Aus dem 15. beziehungsweise 16. Jahrhundert stammt auch der an die Kirche angebaute Turm, welcher sich an der Architektur des Nordturms der Kathedrale von Nevers orientiert. Vgl. APPEL 1993, S. 158 und KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 516.

¹¹⁷² Vgl. APPEL 1993, S. 160ff. Vorschläge für eine genauere Datierung der einzelnen Abschnitte macht auch BRANNER 1985, S. 128f.

¹¹⁷³ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 326.

Umgang, wobei sich der Chor kaum vom Langhaus des Bauwerks abhebt. Das Innere von Saint-Martin weist eine dreigeschossige Wandgliederung auf, die Arkade ist in etwa so hoch wie die beiden oberen Zonen zusammen. Damit folgt das Gotteshaus den Bau Traditionen des Burgunder Raumes. Neben diesen Merkmalen finden sich in Clamecy die typischen Elemente der Architektur des Chores von Auxerre wieder: ein hohes Triforium, sehr schlanke Proportionen der Triforiumssäulen und der Pfeiler sowie die zweischalige Wand und die intensive Nutzung von en-délit Steinen. Vor allem bei der Verwendung der letztgenannten Elemente geht die Stiftskirche noch über die Kathedrale von Auxerre hinaus und gewinnt gewisse Ähnlichkeit mit Notre-Dame in Dijon. Zudem zeigen der Chorumgang und die Seitenschiffe in den unteren Wandpartien eine Sockelmauer mit einer Blendarkatur, die in den späteren Bauabschnitten die Bogen wie in Auxerre auf hängenden Kapitellen enden lässt. Die Strukturierung der Gewölbedienste entspricht ebenfalls dem Schema von Saint-Étienne, die Kapitelle liegen in Clamecy jedoch alle auf einer Höhe und nicht versetzt, wodurch ein etwas anderer Raumeindruck entsteht. In Saint-Martin scheint der Baumeister die Ausdünnung der tragenden Strukturen allerdings übertrieben zu haben, denn der Obergaden geriet aus dem Lot und die Stabilität des gesamten Baus war gefährdet. *„So ästhetisch reizvoll der Choraufriß in seiner durchsichtigen Zartheit und Lichte ist [...], der Bau wäre nicht stehen geblieben, wenn man so weitergebaut hätte.“*¹¹⁷⁴ Daher weist die Stiftskirche in ihren älteren Teilen auch enorme Bauschäden auf. Um der fatalen Entwicklung entgegenzuwirken wurde der Bauplan noch im 13. Jahrhundert zweimal geändert, was sicherlich auch mit einem Meisterwechsel einherging. Schrittweise wurde die statisch riskante en-délit Technik stark zurückgenommen und schließlich auch die zweischalige Konstruktion des Obergadens verbessert. Der Sakralbau orientierte sich fortan mehr an der solideren Architektur des Langhauses der Kathedrale von Nevers und nicht an dem feineren, aber technisch anspruchsvolleren Stil von Saint-Étienne.¹¹⁷⁵

Die Benediktinerpriorei Notre-Dame in Semur-en-Auxois

Einige Jahre nach dem Beginn der Arbeiten an der Kathedrale von Auxerre, etwa gegen 1225, begann man die Errichtung der Benediktinerpriorei Notre-Dame in Semur-en-Auxois. Der Bau der Kirche erfolgte in mehreren Abschnitten von Ost nach West und wurde vermutlich im frühen 14. Jahrhundert beendet. Die Stadt lag in der Diözese Autun und gehörte den Herzögen von Burgund, die dort eine Burg besaßen.¹¹⁷⁶ Auffällig ist, dass der Baukörper die Proportionen einer Kathedrale aufweist und mit der Doppelturmfassade und dem spätgotischen Vierungsturm auch äußerlich wie eine Bischofskirche auftritt. Die Baugeschichte dieser Priorei ist nicht leicht nachvollziehbar, denn schon während der Erbauung kam es zu Planänderungen, in deren Verlauf man zunächst die Zweischaligkeit der Wand und dann das Triforiumsgeschoss aufgab.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁴ KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 326.

¹¹⁷⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 326ff u. 516.

¹¹⁷⁶ Die Priorei war wohl auch für die geistliche Versorgung der Burgbewohner zuständig. Zu Notre-Dame in Semur siehe BRANNER 1985, S. 66ff u. 179f und KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 540.

¹¹⁷⁷ Im Chor der Kirche erhebt sich über dem Triforium ein ungewöhnlich hoher Obergaden, er ist ebenso groß wie die unteren beiden Wandzonen zusammen. Besonders für den Burgunder Raum sind diese

Zudem wurde die Kirche im Hundertjährigen Krieg stark beschädigt und anschließend in etwas anderen Formen wiederhergestellt.¹¹⁷⁸ Weitere Veränderungen brachten die Restaurierungskampagnen des 19. Jahrhunderts mit sich. Dem Chor von Notre-Dame ist dennoch deutlich die Verwandtschaft mit Saint-Étienne in Auxerre anzusehen, wie bereits Robert Branner festgestellt hat:

„[...] [T]he Semur Master left the strong imprint of his personality on the edifice and showed himself a spiritual brother to the Master of Auxerre cathedral. [...] The ‘Chartrain’ windows in the choir and transept at Semur, and the corbelled arches that frame them, are actually so close to Auxerre as to suggest that the architect had an intimate knowledge of this cathedral.“¹¹⁷⁹

Insbesondere die für das Sanktuarium verwendeten Rundpfeiler der Arkade und das hohe, von dünnen en-délit Säulen getragene Triforium legen die Verbindungen zu Auxerre offen. Auch die Formen der Sockel und Basen der Schildbogendienste sowie die Gruppierung der Schäfte erinnern an Saint-Étienne. In den älteren Bauteilen wurde in Semur-en-Auxois darüber hinaus die konstruktiv anspruchsvolle, aus Auxerre und Dijon bekannte Technik der mur évidé angewandt.

Die Pfarrkirche Saint-Pierre in Varzy

Varzy war eine der wohlhabenden Städte in der Diözese Auxerre und die Bischöfe besaßen dort eine Burg, auf welcher sie sich häufig aufhielten. Saint-Pierre war offenbar als Pfarrkirche für die bischöfliche Niederlassung in der Stadt geplant. Der gotische Neubau wurde vermutlich noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, aber die Bauarbeiten setzten sich bis in das 14. Jahrhundert hinein fort. Über die Baugeschichte ist nicht viel bekannt, überliefert sind lediglich zwei Weihedaten, 1280 und 1350.¹¹⁸⁰ Sicher ist jedoch, dass man im Chor der Kirche klar erkennbar auf das Vorbild der Kathedrale von Auxerre einging.¹¹⁸¹ Der zweigeschossige Bau zeigt im Sanktuarium eine Sockelwand mit einer Blendarkatur, die bis in Details hinein der des Chorumgangs von Saint-Étienne entspricht. Über der Sockelmauer ist ein Laufgang angelegt und die Fenster sind aus den Schildbogen heraus nach außen versetzt. Es kam also die Technik der mur évidé zur Anwendung und man errichtete die Chorwände als doppelschalige Gebäudehülle. Anstelle der Gruppenfenster der Kathedrale von Auxerre finden sich aber in Saint-Pierre echte Maßwerkfenster.

Das Langhaus der Kirche orientiert sich aber schon nicht mehr an der Architektur der Bischofskirche, sondern an denen des Langhauses der Kathedrale von Nevers und am Chor der Benediktinerabtei Saint-Germain in Auxerre. Während die wuchtigen, kanto-

Proportionen völlig untypisch und selbst die nordfranzösischen Kathedralen weisen nicht eine derartige Höhensteigerung in den Geschossebenen auf. Lediglich der sehr ambitionierte Neubau der Abteikirche von Saint-Quentin geht vom Aufriss her in die gleiche Richtung. Im Querhaus wurde das Arkadengeschoss bei gleichbleibender Gesamthöhe vergrößert, wodurch das Triforium weiter nach oben rückte. Im Langhaus entfiel die mittlere Wandzone schließlich ganz, so dass ein zweigeschossiger Aufriss entstand, der am Ende des 13. Jahrhunderts für Burgunder Sakralbauten prägend wurde. Siehe BRANNER 1985, S. 98f.

¹¹⁷⁸ Vgl. BRANNER 1985, S. 179f.

¹¹⁷⁹ BRANNER 1985, S. 67.

¹¹⁸⁰ Vgl. APPEL 1993, S. 221ff.

¹¹⁸¹ „[...] [T]he shop may ultimately have come from Auxerre cathedral.“, schreibt BRANNER 1985, S. 190.

nierten Pfeiler der Arkade aus Nevers übernommen wurden, zeigen das Triforium und der Obergaden deutliche Einflüsse des Chores der Abteikirche.

Notre-Dame in Saint-Père-sous-Vézelay

Über die Arbeiten in Saint-Père-sous-Vézelay existieren keinerlei zeitgenössische Berichte, was die Einordnung dieses Bauwerks deutlich erschwert.¹¹⁸² Die Kirche, über deren Funktion kaum etwas bekannt ist, lag in der Diözese Autun, doch zeigt die Architektur eine deutliche Orientierung an der Bischofskirche der benachbarten Diözese Auxerre. ABB. 264 Stilistische Vergleiche lassen vermuten, dass der Bau um 1235–1240 mit dem Chor begonnen wurde.¹¹⁸³ Dieser ursprüngliche Chor ist nicht mehr erhalten, denn er wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch einen aufwendigen Neubau ersetzt. Bauchronologisch folgten auf den Chor das Langhaus, der Turm und schließlich der Narthex. Die Kirche ist sehr klein, aber dennoch dreischiffig angelegt und besitzt eine zweizonige Wand aus Arkaden und Obergaden. Wie im Chor von Auxerre teilt sich die Wand oberhalb der Arkade in zwei Schalen auf, die Fenster befinden sich in der äußeren der beiden Ebenen. ABB. 264 u. 265 Zungenmauern verbinden die Dienstbündel mit den Außenwänden und geben dem Bau Stabilität. Neben der Kathedrale Saint-Étienne scheinen auch andere Vorbilder in der Ausführung des Langhauses von Saint-Père durch, so die Bischofskirche von Sens und die Stiftskirche in Clamecy. Die Neuerrichtung des heute noch erhaltenen Chores wurde vermutlich Anfang des 14. Jahrhunderts unternommen. Dafür sprechen die Formen der Arkadenpfeiler, die keine Kapitelle besitzen und auf die Architektur der Abteikirche Saint-Germain in Auxerre verweisen. Das Fenstermaßwerk des Chores hingegen geht auf die um 1308 erneuerten Obergadenfenster der Kathedrale von Sens zurück. Einige andere Baudetails scheinen ebenfalls aus den genannten Kirchen zu stammen, zum Beispiel die Verwendung von Kopfkonsolen als Auflagen für die Dienste an einigen Pfeilern des Mittelschiffs.

Weitere Pfarr- und Stiftskirchen des Burgund

Neben den genannten Bauwerken in der Nachfolge der Kathedrale von Auxerre finden sich noch einige weitere Kirchen im Burgunder Raum, vor allem Prioreien sowie Stifts- und Pfarrkirchen, die mit Saint-Étienne vergleichbar scheinen. Einige sind ebenfalls in der Technik der *mur évidé* konstruiert, wenn auch nicht derart kühn wie Notre-Dame in Dijon. Zu erwähnen wären darunter insbesondere Notre-Dame-des-Panneaux in Cluny, Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Appoigny, Notre-Dame in Auxonne und Notre-Dame in Villeneuve-sur-Yonne. Es würde zu weit führen, alle diese Sakralbauten in ihren Einzelheiten zu analysieren. Verwiesen sei dafür auf die Arbeit von Robert Branner zur gotischen Architektur des Burgund,¹¹⁸⁴ in welcher die meisten dieser Kirchen Erwähnung finden und auf die Dissertation von Walter Appel,

¹¹⁸² Zu den folgenden Informationen über die Kirche Notre-Dame vgl. APPEL 1993, S. 50ff. Siehe auch BRANNER 1985, S. 173f.

¹¹⁸³ Siehe BRANNER 1985, S. 79f u. 173f.

¹¹⁸⁴ Siehe BRANNER 1985.

der sich ausführlich mit den auch hier angesprochenen Kirchen in Saint-Père-sous-Vézelay, Clamecy und Varzy beschäftigt hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Architektur des Chores der Kathedrale von Auxerre vor allem im Burgund zahlreiche Nachfolgebauten beeinflusst hat. Dies trifft nicht nur auf die Sakralbauten der eigenen Diözese zu, sondern ebenso auf die der Nachbardiözesen Langres, Autun, Nevers und Mâcon. Neben Saint-Étienne in Auxerre wirkten aber auch andere Bauten in dieser Region vorbildlich, vor allem die Kathedrale von Nevers und die Abteikirche Saint-Germain in Auxerre. Sicherlich mag die Herkunft der Bauleute wesentlich zur Verbreitung der jeweiligen Formensprache beigetragen haben. Auch wenn in den Einzelfällen keine Beweisführung möglich ist, ist es doch mehr als wahrscheinlich, dass die Baumeister der kleineren Kirchen ihre handwerkliche Ausbildung und Prägung auf den Großbaustellen der Region erhielten. Nur dort, wo es entsprechende Arbeit gab, war der Erwerb von praktischen Fertigkeiten und deren Weiterentwicklung für die Steinmetze, Mauer, Zimmerleute und andere Bauhandwerker möglich. Es lässt sich aber ebenso gut beobachten, wie sich die Formen der großen Sakralbauten in den untergeordneten Kirchen der Diözesen vermischten, wobei die Tendenz weg von der statisch problematischen en-délit Technik hin zu der solideren en-bloc Bauweise ging. Die Architektur der Bischofskirche von Nevers war technisch leichter zu übernehmen und so verdrängte sie langsam den Stil der Kathedrale von Auxerre und von Notre-Dame in Dijon als Vorbilder. Doch auch außerhalb der Region hinterließ der Chor von Saint-Étienne deutliche Spuren. Nach Ansicht von Dieter Kimpel und Robert Suckale wurde der Meister von Saint-Denis bei seinem Neubau des Langhauses der Abteikirche von der Architektur des Burgund beeinflusst. Die Stiftskirche in Clamecy kann hierbei als Wegbereiter und Vermittler angesehen werden, denn in ihr wurden die künstlerischen Ideen des Meisters von Auxerre schrittweise in eine statisch solidere Technik überführt.¹¹⁸⁵

8.3 Vorbilder für das Langhaus von Saint-Étienne in Auxerre

Wie in der Beschreibung der Architektur deutlich gemacht wurde, unterscheidet sich das Langhaus von Saint-Étienne grundlegend vom Chor der Kathedrale. Der zeitliche Abstand zwischen der Errichtung der beiden Bauteile findet sichtbaren Widerhall im Gesamtkonzept und der Ausformung der einzelnen Elemente. Bei der Suche nach vorbildhaften oder stilistisch prägenden Werken für den Entwurf des verantwortlichen Meisters stellen sich allerdings ganz andere Probleme als beim Chor. Es ist hier viel schwieriger, konkrete Sakralbauten auszumachen, deren architektonische Merkmale dem Langhaus von Auxerre so nahe verwandt sind, dass man ihre Kenntnis beim Baumeister von Auxerre mit einiger Gewissheit voraussetzen kann. Eher sind stilistische Strömungen in den Entwurf eingeflossen, die während der Erbauung des Langhauses bereits weit verbreitet waren und fast allgemeine Gültigkeit erlangt hatten. Um die Entwicklungen besser beschreiben und eingrenzen zu

¹¹⁸⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 516.

können, sei noch einmal kurz der Entstehungszeitraum des Langhauses von Saint-Étienne umrissen. Anfang des 14. Jahrhunderts begannen die Arbeiten und sie zogen sich bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts hin. Die ersten Joche waren aber noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet und deren Formensprache wurde auch in den späteren Bauphasen nur in Details verändert.¹¹⁸⁶ Es müssen für die architekturhistorische Einordnung also in erster Linie all jene Bauwerke in Betracht gezogen werden, die zu dieser Zeit bereits vollendet oder zumindest weit fortgeschritten waren und die eine Wirkung über ihr unmittelbares Umfeld hinaus entfaltet haben. Die ältere Generation der Großbauten vom Ende des 12. und dem Beginn des folgenden Jahrhunderts, mit den Kathedralen von Paris, Chartres, Bourges und auch Reims, markiert dabei schon nicht mehr den modernsten Stand der Stilentwicklung und spielt in dem hier zu untersuchenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die nächste Generation von Bischofskirchen und anderen Sakralbauten in der Île-de-France, der Picardie und der Champagne, die im Wesentlichen in der Regierungszeit Ludwig IX. des Heiligen entstanden sind, bildet dagegen das aktuelle architektonische Umfeld für den Neubau des Langhauses in Auxerre deutlich ab. Die sehr große Zahl der zumeist kleineren Stifts- und Pfarrkirchen kann dabei aufgrund ihres lokal begrenzten Wirkungsbereiches unberücksichtigt bleiben. Im Unterschied zum Beginn des 13. Jahrhunderts, welches viele bedeutende Bauzentren rund um die großen Bischofskirchen kannte, die jeweils eigene Impulse zur Baukunst beisteuerten, konzentriert sich die Entwicklung gegen Ende des Jahrhunderts auf die königliche Hauptstadt und den Hof.¹¹⁸⁷ Paris und seine Umgebung prägten die Stilbildung nachhaltig und lieferten die Basis für die weitere Formung der Gotik in Frankreich und den angrenzenden Territorien.¹¹⁸⁸ Um die Verflechtungen deutlich werden zu lassen, in welche auch die Langhausarchitektur von Auxerre eingebunden war, soll im Folgenden kurz die allgemeine Stilentwicklung dieser Zeit betrachtet werden, soweit sie für das Langhaus der Kathedrale von Interesse ist. Im Anschluss daran wird der Blick exemplarisch auf einen einzelnen Kirchenbau gerichtet, der eine engere Verwandtschaft mit Auxerre aufweist und deshalb unmittelbarer auf die Architektur des hier betrachteten Bauteils eingewirkt haben könnte. Die Kathedrale Notre-Dame-et-Saint-Étienne in Meaux lohnt deshalb eine intensivere Betrachtung, weil die Situation in Meaux eine ähnliche war wie in Auxerre. Auch in dieser Diözese wurde über einen langen Zeitraum an der Kirche gearbeitet und es musste ein neuer Bauteil, in diesem Falle der Chor, an ein älteres Werk angeschlossen werden. Die Einzelformen fallen anders aus als in Auxerre, doch gibt es einige Gemeinsamkeiten zwischen beiden Kathedralen.

¹¹⁸⁶ Harry TITUS 1985, S. 225 geht davon aus, dass für den Bau der Kathedrale eine Art Gesamtplan existierte, der durch alle Bauphasen hindurch berücksichtigt wurde. Das Erscheinungsbild der Kathedrale stützt diese Vermutung, wie oben bereits herausgestellt wurde.

¹¹⁸⁷ Ludwig IX. von Frankreich (1214–1270) hat zahlreiche Kirchenbauten selbst in Auftrag geben – der prominenteste ist sicher seine eigene Hofkapelle, die Sainte-Chapelle in Paris – an anderen war er als Initiator, Geldgeber oder königlicher Schirmherr beteiligt. Leider sind viele der kleineren Bauwerke, vor allem auch etliche der Pariser Kirchen aus seiner Regierungszeit, im Laufe der Jahrhunderte zerstört oder umgebaut worden. Doch es gibt noch zahlreiche erhaltene Objekte, die eine Reihe von gemeinsamen stilistischen Merkmalen aufweisen, so dass einige Kunsthistoriker von einem «style de cour», einem Hofstil sprechen. Siehe unter anderem Robert BRANNER 1970, S. 133ff.

¹¹⁸⁸ Siehe dazu auch TOMAN/BEDNORZ 1998, S. 80ff.

8.3.1 Allgemeine Einordnung des Langhauses

Ein zentrales Merkmal der Langhausarchitektur von Auxerre ist der Bündelpfeiler, welcher dort durchgehend Verwendung findet. Dieser Pfeilertyp deutet sich in dem Pfeilerpaar zwischen Sanktuarium und Langchor von Saint-Étienne zwar an, wird aber erst durch den Meister des Langhauses von Saint-Denis voll entwickelt und in der gotischen Architektur verankert. Ein weiteres prägendes Stilmittel stellt in Auxerre das Stabmaßwerk dar, welches sowohl für das Triforium als auch den Obergaden des Mittelschiffs verwendet wurde, wobei insbesondere die Verbindung beider Zonen durch einen gemeinsamen Rahmen von Bedeutung ist. Zu beachten sind darüber hinaus die bautechnischen Veränderungen gegenüber der Chorarchitektur, wie der völlige Verzicht auf en-délit Elemente und die serielle Fertigung der Maßwerkteile nach Einzelschablonen. Vor allem fällt jedoch auf, dass das Langhaus nicht wie der Chor in der Technik der mur évidé konstruiert ist, sondern sich eher der Pariser Technik der mur mince annähert.

Der Bündelpfeiler tritt in der später weit verbreiteten Form erstmalig beim Neubau der Abteikirche von Saint-Denis auf, welcher zwischen 1231 und 1281 ausgeführt wurde.¹¹⁸⁹ Das Maßwerk des Langhauses von Auxerre hingegen zeigt deutliche Züge des Rayonnant-Stiles, der als eine Pariser Entwicklung gelten muss. Bei den ab 1220 erfolgten Umbauten des Obergadens der Kathedrale Notre-Dame verwendete man in Paris erstmalig Maßwerk nach dem Vorbild der Kathedrale von Reims. Das Maßwerk entwickelte sich sehr schnell zu einem bevorzugten Architekturelement der Pariser Meister, denn sie schufen bei dem anschließenden Bau der Türme und der großen Westrose von Notre-Dame sowie dem Anbau der Langhauskapellen ab etwa 1230 eine neue, weiterentwickelte Form, welche sich in kurzer Zeit in ganz Frankreich verbreitete.¹¹⁹⁰ Die Pariser Formen zeichneten sich durch eine besondere Feingliedrigkeit aus und zeigten im Falle der Rosen und Rosetten eine radiale, «ausstrahlende» Geometrie, was der Stilrichtung ihren Namen gab.¹¹⁹¹

Nach dem Anbau der Seitenkapellen begann man in Notre-Dame schließlich, die Querhausarme zu erneuern. ABB. 273 Die beiden neuen Fassaden des Querhauses können zu den Höhepunkten der Rayonnant-Architektur gerechnet werden. Für das Langhaus der Kathedrale von Auxerre spielen sie allerdings keine Rolle, dafür können sie aber als Vorbilder für die Querhausfassaden von Saint-Étienne gelten. Wegbereiter für die Entwicklung der gotischen Architektur hin zu immer komplexeren und konstruktiv verfeinerten Bauwerken war aber nicht allein die Kathedrale der königlichen Hauptstadt, sondern eine größere Zahl von Kirchen, von denen einige eine kurze Erwähnung verdienen.

¹¹⁸⁹ Vorläufer des Bündelpfeilers finden sich aber bereits im burgundischen Raum, so in der Viktorinerabtei Saint-Jean in Sens, in Notre-Dame-de-l'Assomption in Villeneuve-sur-Yonne oder in der Kathedrale von Troyes. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 321, 370 u. 392.

¹¹⁹⁰ Die Bauhütte der Kathedrale von Paris kann als eine der innovativsten Bauhütten überhaupt gelten. Von ihr gingen immer wieder entscheidenden Anstöße zur Entwicklung der gotischen Architektur aus. Dies wurde dadurch begünstigt, dass man dort auch die individuellen Stile der verschiedenen Baumeister zu schätzen wusste und ihnen Raum zur Entfaltung gab. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 338 u. 344f.

¹¹⁹¹ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 338.

8.3.2 Die Rayonnantarchitektur zwischen 1220 und 1270

Beim Langhaus der Kathedrale von Auxerre fallen vor allem die oberen beiden Wandzonen – das Triforium und der Obergaden – ins Auge. Sie sind durch die Bauzier und die Formgebung des Maßwerks miteinander verbunden, wobei die gesamte Wandfläche der Triforiumsebene aus Maßwerk besteht. Im Gegensatz zu früheren Bauten oder auch dem Chor der Bischofskirche, wurde hier nicht die Wand mit einer Reihe von Spitzbogen geöffnet, sondern gewissermaßen durch Maßwerk ersetzt. Damit erzeugte der Baumeister den Eindruck, die Last des Gewölbes ruhe einzig auf den aufstrebenden Dienstbündeln, die Wandflächen zwischen ihnen scheinen nicht belastet, ja gar nicht belastbar zu sein.¹¹⁹² Diese anspruchsvolle, als Skelettbauweise bezeichnete Konstruktion, findet man seit den 20er Jahren des 13. Jahrhunderts und sie wurde zu einem Hauptmotiv der späteren französischen Gotik. Erst die klare, strukturelle Gliederung der Baukörper und die damit verbundenen technischen Fortschritte machten es möglich, dass dem Maßwerk innewohnende Potential voll auszuschöpfen, immer größere Flächen damit auszusetzen und zu verglasen. In der zerstörten Abteikirche Saint-Nicaise in Reims errichtete man an der Westfassade die gesamten Wände des Mittel- und der Seitenschiffe oberhalb der Portalzone aus Stabmaßwerk, das größtenteils mit Bleirutengläsern verschlossen wurde. ABB. 274 Die neuen Entwicklungen führten in vielen Sakralbauten zu einer stärkeren architektonischen Verbindung der einzelnen Ebenen des Innenaufnisses, die man mitunter vom Boden bis zum Gewölbe als zusammengehörende Einheit auffasste. Blendmaßwerk sorgte dabei an den massiven Bauteilen für die Anknüpfung an die durchlichteten Partien und verlieh den Oberflächen ein einheitliches Erscheinungsbild. Als Beispiele für diese Formensprache kann auf die königlichen Kapellen in Paris und Saint-Germain-en-Laye verwiesen werden. Einen Schritt dieser Entwicklung stellen gewissermaßen die gemeinsame Rahmung und die Zusammenführung des Triforiums und des Obergadens dar, wie sie auch in Auxerre zu finden ist.¹¹⁹³

Eine ähnliche Gliederung der oberen Wandzonen zeigt sich in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Saint-Sulpice-de-Favières. ABB. 266 Der Bau wurde um 1250 begonnen und ist von sehr hoher Qualität, sowohl was den Entwurf als auch die bautechnische Ausführung anbelangt.¹¹⁹⁴ Das Triforium besitzt eine rechteckige Rahmung, die durch die äußeren Rundstäbe mit dem Obergaden verbunden ist und weist die gleichen Maßwerkmotive wie die Fenster darüber auf. Die Formen werden aber nicht nur in diesen beiden Zonen aufeinander bezogen, sondern sind eine Erweiterung des unteren Fenstermaßwerks, wodurch der ganze Raum sehr harmonisch wirkt. Die Pfeiler der Arkaden ähneln denen in Saint-Étienne, denn sie besitzen das gleiche verschliffene Dreierdienstbündel, welches ohne horizontale Unterbrechungen vom Sockel der Pfeiler bis zum Gewölbe des Mittelschiffs durchläuft. Allerdings sind die Pfeiler wesentlich schlanker und stehen

¹¹⁹² Tatsächlich werden diese Bereiche bei den technisch ausgereiften Bauwerken kaum belastet, sie sind aber dennoch zur Versteifung der Architektur unerlässlich. So werden insbesondere die Windeisen der Fenster als Verstrebenungen zur Stabilisierung der Wand genutzt. Besonders deutlich wird dies bei der Sainte-Chapelle in Paris oder Saint-Urbain in Troyes.

¹¹⁹³ Tendenzen dazu, beide Zonen aufeinander zu beziehen und diese zu verbinden gab es allerdings schon früher. So zum Beispiel in der Kathedrale von Amiens, wo der mittlere Pfosten des Obergadens bis zum Fuße des Triforiums herabgezogen wurde.

¹¹⁹⁴ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 426. Das *DICTIONNAIRE DES ÉGLISES DE FRANCE*, 1966–1971, Bd. IVD, S. 163 bezeichnet die Kirche Saint-Sulpice als: „*La plus belle église de village de France*“.

weiter auseinander als in Auxerre. Darüber hinaus ist die Rückwand des Triforiums verglast und die Kirche ist in der Technik der mur évidé errichtet.¹¹⁹⁵ Dies sorgt für einen völlig anderen Raumeindruck und lässt Saint-Sulpice sehr elegant und feingliedrig erscheinen, wo hingegen das Langhaus von Auxerre trotz des Rayonnant-Maßwerks eher schwerfällig wirkt.

Die im Burgund gelegene Benediktiner-Prioratskirche Saint-Thibault in Saint-Thibault-en-Auxois zeigt ebenfalls Stilmerkmale, die dem Langhaus der Kathedrale von Auxerre verwandt sind. Um das Jahr 1260 herum begann man die Errichtung des gotischen Chores, die Kirche als Ganzes wurde aber nie vollendet.¹¹⁹⁶ Der einschiffige Chor ist eine sehr filigrane, feingliedrige Konstruktion, bei welcher alle vier übereinanderliegenden Wandzonen, also die Sockelmauer, die unteren Fenster, das Triforium und der Obergaden, mittels durchgehender Maßwerkstäbe zu einer Einheit gefügt sind. ABB. 267 Wie schon in vielen vorangegangenen Gotteshäusern der Region hat man die Wände in Saint-Thibault zweischalig konstruiert. Eine unmittelbare Vorbildlichkeit für das Langhaus von Auxerre besteht bei diesem Kirchenbau nicht, denn die Auffassung der Formen und die Konstruktion des Bauwerks lassen keine Parallelen zu Saint-Étienne erkennen. Saint-Thibault kann aber deutlich machen, in welche Richtung sich die Architektur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bewegte. Die Bauten wurden nicht wie zuvor immer weiter in ihren Dimensionen gesteigert, sondern man bemühte sich in erster Linie um eine möglichst umfassende Auflösung der Wandmassen und eine Vergrößerung der Fensterflächen.

Auch in einer Reihe kleinerer Kirchen, die nur ein oder zwei Wandzonen aufweisen und schon deshalb lediglich für den Zeitstil exemplarisch sein können, nicht aber als echte Vorbilder für die Kathedrale von Auxerre in Frage kommen, findet sich das Motiv der großen, rechteckigen Maßwerkfelder wieder. Ein frühes Beispiel dieser Bauweise ist die gegen 1238 errichtete Schlosskapelle Saint-Germain-en-Laye, welche als eines der Meisterwerke des Rayonnant gelten kann.¹¹⁹⁷ Hier konstruierte der Architekt die gesamte obere Wandzone aus Maßwerk, gestützt auf einen massiven Sockel mit Blendarkatur. Die vierbahnigen Spitzbogenfenster sind von rechteckigen Rahmen umgeben, die in den Zwickeln ebenfalls mit Maßwerk ausgesetzt und verglast sind. Somit besteht die gesamte Wand zwischen den Pfeilervorlagen aus einer geschlossenen Fensterfläche. Möglich wurde dies nur durch eine zweischalige Wandkonstruktion, deren innere Schale sehr starke Schildbogen bilden. Auf ihnen ruht ein Großteil der Last des Daches, der Rest sowie der Gewölbeschub werden von den äußeren Strebebögen aufgefangen.¹¹⁹⁸

Einen unbestreitbaren Höhepunkt der Rayonnant-Architektur stellt die päpstliche Stiftskirche Saint-Urbain in Troyes dar. Diese Kirche war mit den höchsten Ansprüchen errichtet worden und sollte alles Vorangegangene, auch die Sainte-Chapelle in Paris, die königliche Hofkapelle, übertreffen.¹¹⁹⁹ Schon der Außenbau der 1262 begonnenen Stiftskir-

¹¹⁹⁵ Der Laufgang oberhalb des Triforiums liegt hier außen und nicht innen, wie im Chor von Auxerre.

¹¹⁹⁶ Siehe BRANNER 1985, S. 93f u. 177f und *DICTIONNAIRE DES ÉGLISES DE FRANCE* 1966–1971, Bd. IIA, S. 159f.

¹¹⁹⁷ Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 393ff und TOMAN/BEDNORZ 1998, S. 82f.

¹¹⁹⁸ Da die Strebebögen auch außen Durchgänge für einen Laufgang besitzen, entsteht hier sogar der Eindruck, dass die Fenster nur zwischen die beiden tragenden Schalen eingeschoben wurden. Die statisch entscheidenden Elemente liegen vor und hinter der Fensterebene.

¹¹⁹⁹ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 442.

che reizte die Möglichkeiten der Skelettbauweise bis an ihre Grenzen aus.¹²⁰⁰ ABB. 268 In ihrem Inneren wurde dann jenes Prinzip perfektioniert, welches in Saint-Thibault beinahe zeitgleich die Architektur bestimmte. Die beiden Geschosse des Sanktuariums wurden zweischalig aufgemauert und beide Wandschalen bestehen praktisch ausschließlich aus Maßwerk. ABB. 269 Dabei liegen die Fester unten in der äußeren und oben in der inneren Wandschale, wobei das Maßwerk der oberen Zone sich gitterartig vor den unteren Fenstern fortsetzt.

Die skizzierten Sakralbauten stellen exemplarisch den Stand der Stilentwicklung und der Technik dar, den die Gotik bis etwa 1270 erreicht hatte. Sie bilden den architekturgeschichtlichen Hintergrund, vor welchem der Baumeister von Auxerre das Langhaus der Bischofskirche entwarf und ausführen ließ.

8.3.3 Die Kathedrale Notre-Dame-et-Saint-Étienne in Meaux

Die Diözese von Meaux war eines der kleineren Bistümer Frankreichs und lag in der Nähe der Hauptstadt Paris. Wie Auxerre war sie Suffraganbistum von Sens und damit politisch eng mit dem französischen König verbunden. Die Baugeschichte der Kathedrale Notre-Dame-et-Saint-Étienne in Meaux ist relativ kompliziert, da die Bauteile des frühen 13. Jahrhunderts gegen Ende des Jahrhunderts zum Teil verändert oder en sous-œuvre erneuert wurden. Eine ausführliche kunsthistorische und baugeschichtliche Analyse der Kathedrale hat Peter Kurmann durchgeführt.¹²⁰¹

Die Arbeiten an der Kathedrale zogen sich vom Ende des 12. Jahrhunderts bis in das 15. Jahrhundert hinein, doch soll an dieser Stelle nur der Neubau des Chores betrachtet werden, der ab 1253 durch den Baumeister Gautier de Varinfroy erfolgte. Der Vertrag, welcher vom Domkapitel mit dem Architekten geschlossen wurde, ist überliefert, ein seltener Glücksfall für die kunsthistorische Forschung. Dieses Dokument gibt Einblicke in die Rechte und Pflichten des Baumeisters und ist unter anderem bei Kurmann sowie bei Kimpel und Suckale nachzulesen.¹²⁰²

Wie in Auxerre wurde der neue Chor auf den Fundamenten des Vorgängerbaus errichtet und musste an das bestehende Querhaus angepasst werden. Der Chor ist dreischiffig und wird von einem Umgang mit fünf halbrunden Kranzkapellen umschlossen. An die Flanken des Langchores wurden im 14. Jahrhundert Kapellen angebaut, die keine trennenden Wände besitzen, so dass der Chor nun fünfschiffig erscheint. Das

¹²⁰⁰ Bei den Vorhallen der Querhausportale ist der Baumeister von Saint-Urbain vielleicht zu mutig gewesen, denn im 19. Jahrhundert wurden umfangreiche Restaurierungen zur statischen Konsolidierung notwendig. Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 446. Im Anschluss an die umfassende Restaurierung der Stiftskirche wurden ab 1890 unter Leitung des Architekten Seltersheim die oberen Partien des Langhauses und der Westfassade, sowie die westliche Vorhalle errichtet, die bis dahin unvollendet geblieben waren. Erst 1905 war so, nach über sechshundertfünfzig Jahren, die päpstliche Basilika fertig gestellt, wobei die offensichtlich für die Fassade geplanten Türme, die über den beiden westlichsten Seitenschiffsjochen entstehen sollten, nie gebaut wurden. Zur Baugeschichte der Kirche und der Frage, wer der Baumeister dieses als genial gefeierten Werkes gewesen sein könnte, siehe SALET 1957. Eine ausführliche und sehr lesenswerte Studie zur Idee und Gestalt der päpstlichen Stiftskirche hat Christine ONNEN 2004 vorgelegt.

¹²⁰¹ Siehe KURMANN 1971.

¹²⁰² KURMANN 1971, S. 59 zitiert den lateinischen Text, die deutsche Übersetzung findet sich bei KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 447. Zu Gautier de Varinfroy siehe auch KURMANN/WINTERFELD 1977, S. 101ff.

Sanktuarium zeigt einen 5/10-Schluss mit dreiteiligem Vorjoch, der Rest des Baus ist mit vierteiligen Gewölben versehen. ABB. 270 Ungewöhnlich ist, dass die ersten Pfeiler des Polygons nicht in der Flucht der übrigen Chorpfeiler stehen, sondern ein Stück nach innen versetzt sind, wodurch sich der Chor vor dem Sanktuarium leicht verengt. Für den Vergleich mit der Kathedrale von Auxerre ist aber der Aufriss der Wand entscheidend. Dabei fällt in Meaux eine Besonderheit auf, die aus den schon angesprochenen Angleichungen der neuen an die älteren Bauteile resultiert. Im Langchor wurde die Wand in vier Geschosse aufgeteilt. Über den sehr niedrigen, kantonierten Arkadenpfeilern des Chartreser Typs existieren hier Scheinemporen, darüber ein Triforium und der Obergaden.¹²⁰³ ABB. 271 Im Sanktuarium findet man die Scheinemporen nicht mehr, die Arkaden reichen bis an das Triforium heran. Dadurch entstehen ungewöhnliche Proportionen, denn die Scheidbogen sind nun höher als die beiden oberen Wandzonen zusammen. In Saint-Étienne in Auxerre wurden die Arkaden und die darüberliegenden Geschosse entsprechend der Burgunder Bautraditionen mit nahezu identischen Maßen ausgeführt. Bei einer eingehenderen Betrachtung des Triforiums und des Obergadens der Kathedrale von Meaux lassen sich trotz dieser Differenzen doch einige Gemeinsamkeiten mit Auxerre finden. Auch in Meaux besteht die gesamte Triforiumszone aus einem rechteckigen Maßwerkfeld, welches zwischen den aufsteigenden Dienstbündeln eingespannt ist. ABB. 272 Das Maßwerk des Langchortriforiums zeigt zwei Spitzbogen, die je ein Paar kleinerer Bogen sowie einen Dreipass umfassen, die Zwickel sind mit Dreipässen ausgesetzt. Im Sanktuarium ist die Aufteilung eine etwas andere, da hier die pro Joch verfügbare Wandfläche schmäler ist. Wesentlich ist jedoch, dass das Triforium eine enge Verbindung mit dem darüberliegenden Obergaden eingeht. Die Aufteilung der Fläche ist in beiden Bereichen gleich, der mittlere Pfosten des Triforiums scheint sich direkt in dem vierbahnigen Fenster fortzusetzen, zudem sind beide Zonen durch einen Rundstab in einen gemeinsamen Rahmen gefasst. Wie in Auxerre, werden in Meaux die Maßwerkornamente des Triforiums im Obergaden wieder aufgegriffen. In der Kathedrale Notre-Dame-et-Saint-Étienne in Meaux erkennt man darüber hinaus die gleiche Ebenenstaffelung bei den Maßwerkelementen, wie sie für das Langhaus von Saint-Étienne beschrieben wurde. Die Formen sind nicht identisch,¹²⁰⁴ doch wird in beiden Kirchen der Eindruck erzeugt, die vorgelegten Rundstäbe der Pfosten würden in der Fensterzone weiterlaufen und das schmale Gesims durchdringen, welches das Triforium abschließt. Beim Triforium in Meaux hat man auf eine Balustrade verzichtet, der Laufgang ist allerdings wie in der Burgundischen Kathedrale rückseitig um die Pfeilerkerne herumgeführt und durchdringt sie nicht. Der Ausführung der Gewölbedienste sollte bei einem Vergleich der beiden Bischofskirchen ebenfalls Beachtung geschenkt werden, denn in beiden Bauten gehen die Dienstbündel ohne horizontale Unterbrechungen bis zum Gewölbeansatz durch. Die Anzahl der gebündelten Dienste pro Pfeiler ist nicht gleich

¹²⁰³ Die Scheinemporen bestehen nur aus einer Vorderwand und besitzen keinen Boden. Da die Öffnung dieser Wandzone aus einem mit Maßwerk ausgesetzten Spitzbogen besteht, der genau die Höhe der Arkaden im Sanktuarium erreicht, wirken die Scheinemporen wie in die Arkaden hinein gebaut. Das Querhaus und die östlichen Langhausjoch besaßen zur Zeit des Neubaus des Chores noch Emporen, deren Erscheinungsbild im Chor aufgegriffen werden sollte. Vgl. KURMANN 1971, S. 67.

¹²⁰⁴ Meinem Wissen nach existiert kein älteres Bauwerk, dessen Maßwerk mit dem der Kathedrale von Auxerre identisch ist. Es scheint sich folglich um einen originären Entwurf des Langhausmeisters zu handeln, auch wenn dabei kein neues Formengut erfunden wurde.

– in Meaux sind es fünf, in Auxerre nur drei – doch in beiden Fällen sind die Rundstäbe mit der dahinterliegenden Wandvorlage verschliffen.

Die Architektur des Langhauses der Kathedrale von Auxerre wird verständlich, wenn man verschiedene Bauwerke des Rayonnant betrachtet und die Stilentwicklung dieser Zeit studiert. Dies haben die hier vorgestellten, exemplarisch ausgewählten Bauwerke gezeigt. Allerdings ist es nicht möglich, einen Sakralbau zu finden, dessen Architektur einen unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung des Langhauses von Saint-Étienne ausgeübt hat, denn die sichtbaren Entsprechungen gehen nirgends so weit, dass man von einem echten Vorbild sprechen kann. Das Langhaus lässt sich also ohne Frage als ein Vertreter der Rayonnant-Architektur bezeichnen, doch sind meines Erachtens nach alle über diese Feststellung hinausreichenden Versuche, die Gestalt des Langhauses von Auxerre architekturgeschichtlich abzuleiten, vergeblich. Dies ist auch ein deutliches Anzeichen einer Entwicklung, die sich in Frankreich im Laufe des 13. Jahrhunderts vollzogen hatte. Die zuvor wichtigen regionalen Bezüge und die Abhängigkeiten innerhalb der Diözesen und Erzbistümer, die in der Sakralarchitektur sichtbaren Ausdruck fanden, verloren immer mehr an Bedeutung. Mit der Ausweitung und Konsolidierung der königlichen Macht verdrängte der Stil der Hauptstadt Paris nach und nach regionale Eigenarten und Identitäten in der Baukunst.¹²⁰⁵

8.4 Die Vorbildwirkung des Langhauses der Kathedrale von Auxerre

Die Frage nach den Vorbildern für das Langhaus der Kathedrale von Auxerre ist nur mit einigen Schwierigkeiten und Einschränkungen zu beantworten gewesen. Relativ eindeutig stellt sich hingegen die Situation dar, wenn man nach seiner Vorbildwirkung fragt. Der Chor der Kathedrale kann als eine besondere architektonische Leistung gelten und wurde im 13. Jahrhundert auch als solche verstanden. Es gibt eine Reihe von Bauten, die sich technisch und stilistisch an ihm orientieren. Für das Langhaus ist die Situation eine völlig andere. Nahezu alle Kathedralen des Kronlandes waren bereits seit der Mitte des 12. Jahrhunderts im gotischen Stil neu gebaut worden, als im 14. Jahrhundert dieser Teil der Kathedrale von Auxerre weitestgehend fertiggestellt war. Manche von ihnen, wie die Kathedralen von Soissons und Paris oder die Abteikirche von Saint-Denis hatte man sogar schon zum zweiten Mal durch Teilabriss und Neuerrichtungen dem jeweils aktuellsten Stand der Stilentwicklung angepasst. Andere Kirchen, beispielsweise Saint-Étienne in Sens, wurden unter Verwendung der neuesten Maßwerkformen in den Fensterbereichen überarbeitet. Die großen Bauaufgaben innerhalb des Kronlandes waren damit im 14. Jahrhundert zumeist vollendet oder kamen kaum noch von der Stelle, weil die finanziellen Mittel erschöpft waren. Infolgedessen erlahmte die Innovationskraft der Bauhütten und die Zahl der bahnbrechenden technischen oder stilistischen Neuerungen war gering. Kimpel und Suckale haben darauf hingewiesen, dass diese Entwicklungen mit den gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit einhergingen.¹²⁰⁶ Gegen Ende der Regierungszeit Ludwigs IX. des Heiligen

¹²⁰⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 345.

¹²⁰⁶ Siehe KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 376ff u. 470f.

(1226–1270) begann sich das Gesellschaftssystem wieder in Richtung einer stärkeren Hierarchisierung zu entwickeln. Der Adel bekam erneut größeren Einfluss, die politische Macht wurde auf den König gebündelt und die Städte konnten ihre Freiheiten nicht weiter ausbauen. Der gesellschaftliche Aufbruch, der Frankreich seit der Herrschaft Ludwigs VI. des Dicken erfasst und zu einer herausragenden Stellung des Königreichs in Europa geführte hatte, kam langsam zum Erliegen.

Es gab also innerhalb des französischen Kernlandes eine große Anzahl von herausragenden Bauwerken, die als Orientierung für künftige Projekte dienen konnten und zudem nur wenige Orte, die noch nicht ihre Sakralbauten modernisiert oder von Grund auf neu errichtet hatten. Dagegen fiel das Langhaus von Saint-Étienne in seiner stilistischen Erscheinung und vor allem auch bautechnisch weit zurück. Die Vorbilder, die in Südfrankreich, im Heiligen Römischen Reich oder in Spanien und Italien rezipiert wurden, waren vor allem die herausragenden Kathedralen von Amiens, Paris und Bourges sowie die neueste Generation der Rayonnant-Kirchen.

Selbst in der eigenen Diözese, die sonst traditionell der wichtigste Rezeptionsraum für die Architektur der Mutterkirche war, hinterließ die Fertigstellung des Langhauses von Saint-Étienne kaum Spuren in der Baukunst. Auch hier war der Bedarf an neuen Kirchen nicht sehr groß, die meisten waren bereits, wie oben dargestellt, im Zuge des Chor Neubaus von Auxerre modernisiert worden. Lediglich zwischen den gleichzeitig im Bau befindlichen Großprojekten in Auxerre, der Kathedrale und der Abteikirche Saint-Germain, gibt es einige stilistische Verschränkungen auf die bereits hingewiesen wurde. Zudem muss bedacht werden, dass viele der mittelalterlichen Kirchen in den Städten und auf dem Land nicht die Zeiten überdauert haben und man somit heute kein vollständiges Bild von der Situation am Ende des 14. Jahrhunderts vor sich hat. Unter den erhaltenen Sakralbauten findet sich zumindest keiner, der eine unmittelbare Orientierung an dem Langhaus der Kathedrale von Auxerre erkennen lässt. Stilistisch betrachtet lag Auxerre zu dieser Zeit tatsächlich am äußersten Rand des Kronlandes und vermochte für die Entwicklung der Architektur keine bedeutende Rolle mehr zu spielen.

Die gleiche Schlussfolgerung wird auch für die Architektur des Querhauses, beziehungsweise der Querhausfassaden zu ziehen sein, weshalb die Frage nach möglichen Nachfolgebauten dort nicht mehr gestellt wird. An dieser Stelle genügt eine kurze Darstellung der wichtigsten Vorbilder für die genannten Bauteile.

8.5 Vorbilder für das Querhaus und die Fassaden von Saint-Étienne in Auxerre

Wie bereits bei der Betrachtung der Architektur deutlich gemacht wurde, ist die äußere Erscheinung des Querhauses trotz seiner langen Bauzeit recht einheitlich. Ein Vergleich der Nord- und der Südseite zeigt, dass sich das später gebaute Nordquerhaus in seiner Formgebung an dem älteren, südlichen Teil orientiert. Eine kunsthistorische Analyse des Querhauses muss jedoch mit einigen Einschränkungen verbunden werden, denn es macht wenig Sinn, diesen Bauteil als ein eigenständiges Werk zu sehen, da es nur im Kontext der anderen Teile der Kathedrale zu verstehen ist. Den Baumeistern des Querhauses kam die Aufgabe zu, zwischen den

Formen des Chores und denen des Langhauses eine Brücke zu schlagen. Diese Aufgabe war mit einigen Schwierigkeiten verbunden, wie die bereits angesprochenen Baunähte und die Versprünge in den Höhen der verschiedenen Wandzonen zeigen.¹²⁰⁷ Verglichen mit anderen Bauwerken fielen die Änderungen in den Geschossproportionen aber nicht sehr groß aus, denn man hielt sich bei den jüngeren Teilen der Kathedrale getreu an die Höhenvorgaben der Wandzonen des Chores.¹²⁰⁸ Um die Fenster des Obergadens zu vergrößern, wurden diese bis an das Triforium herunter geführt, dessen Höhe blieb aber fast unverändert. Die Querhausarchitektur erfuhr also eine wichtige Prägung durch die älteren Raumteile, einzig die Fassaden zeigen eine eigenständige Formensprache, die nicht aus dem Bau selbst erklärbar ist. Die Strukturen der Nord- und der Südfassade folgen zudem einem relativ gut einzuordnenden Typus, der sich bereits bei vielen älteren gotischen Kirchen finden lässt. Gleiches gilt für die Innenfassaden des Querhauses, die mit der Gestaltung der äußeren korrespondieren. Man kann eine Reihe von Bauwerken anführen, deren Fassaden als Vorbilder für Saint-Étienne in Auxerre gedient haben können. Aus dieser Gruppe ragen die beiden Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris heraus, weshalb es lohnenswert erscheint, sie im Folgenden etwas näher zu beleuchten. Die anderen vergleichbaren Werke stehen mehrheitlich mit Paris in Verbindung, entweder als Vorläufer – wie zum Beispiel die Querhausabschlüsse von Amiens und Saint-Denis – oder als Werke, die sich an Paris und seinem Umfeld orientiert haben. Es soll aber an dieser Stelle der Verweis darauf genügen, dass der Fassadentypus, wie er am Querhaus von Auxerre zur Anwendung kam, bis in die 30er Jahre des 13. Jahrhunderts zurückreicht und sich im 13. und 14. Jahrhundert sehr großer Beliebtheit erfreute. Er findet sich an Querhäusern in Saint-Denis und Paris, als Westfassade an einschiffigen Bauten und an großen Kapellenbauten wie der Sainte-Chapelle in Paris, Saint-Germain-en-Laye, Saint-Germain-de-Prés und Saint-Germer-de-Fly.¹²⁰⁹ Für die kunsthistorische Analyse dieses Typus verweise ich auf die Dissertation von Dieter Kimpel zu den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris.¹²¹⁰

Die Westfassade war bereits mehrfach Gegenstand dieser Arbeit und bedarf hier keiner weitergehenden Betrachtung. Auf die unterschiedlichen Forschungsarbeiten, die bisher zu der Hauptfassade von Saint-Étienne vorgelegt wurden, ist dabei verwiesen worden. Ohnehin hat die lange Bauzeit der Westfront zu einer gewissen Stilpluralität geführt, die keine klare Einordnung der Fassade in die architektonische Landschaft ermöglicht. Während sich die Portalzone an Vorbildern wie dem Johannesportal in Sens, oder dem Weltgerichtportal in Paris orientiert,¹²¹¹ ist die Errichtung der Rosenzone eher im Zusammenhang mit dem Bau der Querhausfassaden zu sehen. Es sind dieselben Vorbilder wie für die Nord- und die Südfassade, die das Erscheinungsbild der oberen Bereiche der Westfassade von Auxerre geprägt haben. Eine Sonderstellung nimmt dabei der

¹²⁰⁷ Vgl. TITUS 1985, S. 225f.

¹²⁰⁸ Extreme Versprünge in der Höhe oder der Zahl der Wandzonen zwischen unterschiedlichen Raumteilen ein und derselben Kirche sind keine Seltenheit. Zu denken wäre beispielsweise an die Querhäuser der Kathedralen von Noyon und Soissons sowie an die Bischofskirchen von Rouen, Évreux und Meaux.

¹²⁰⁹ Die letztgenannte ist erst nach den Fassadenumbauten von Paris entstanden, die andern zum Teil fast zeitgleich. Die Marienkapelle von Saint-Germain-des-Prés, stammte von Pierre de Montreuil, dem Meister der Südquerhausfassade von Notre-Dame in Paris, ist aber nicht mehr erhalten.

¹²¹⁰ Siehe KIMPEL 1971, insb. S. 43–92.

¹²¹¹ Vgl. QUEDNAU 1979, S. 20ff.

Nordturm von Saint-Étienne ein, der erst im 16. Jahrhundert errichtet wurde und eine deutliche stilistische Verwandtschaft mit dem Nordturm der Kathedrale von Nevers erkennen lässt.¹²¹² Im Gegenzug hat der Turm der Bischofskirche die Architektur der Stifts- und Pfarrkirche Saint-Pierre-en-Vallée in Auxerre beeinflusst. Der zwischen 1536 und 1557 errichtete Glockenturm an der Südflanke dieses Gotteshauses orientiert sich unmittelbar an dem Nordturm der Kathedrale und greift dessen blockhaft geschlossenes Erscheinungsbild und das sehr schöne Netz aus Stabmaßwerk auf, welches die Wände des Turms überzieht und gestaltet.¹²¹³

Die Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris

Gegen Mitte des 13. Jahrhunderts begann man in Paris an der Kathedrale den Neubau der Querhausfassaden, zunächst der nördlichen und dann der südlichen. Durch den Anbau von Kapellen entlang des Langhauses waren die alten Fassaden hinter die Flucht der neuen Außenmauern zurückgefallen, weshalb das Querhaus an beiden Enden um ein Joch verlängert wurde, um die ursprünglichen Verhältnisse wiederherzustellen. Die neuen Fassaden, von denen die nördliche von Jean de Chelles und die südliche von Pierre de Montreuil errichtet wurde, zeigen beide den gleichen Aufbau und unterscheiden sich nur in den Feinheiten der Proportionierung der einzelnen Teile und Zonen. Für die Darstellung des Gesamtkonzeptes genügt daher die Betrachtung einer der Fassaden, wobei der nördlichen als der älteren von beiden der Vorzug gegeben wird. ABB. 273

Die gesamte Front des Nordquerhausarmes ist einschiffig angelegt und wird seitlich von starken Strebepfeilern begrenzt. Über der Portalzone erheben sich das Triforium, darüber die Rose und schließlich der Giebel. Das Portal, welches drei Archivoltenläufe aufweist, wird von einem hohen Wimperg bekrönt, der zum Teil mit Maßwerk ausgesetzt ist. Zwischen dem Portal und den Strebepfeilern findet sich auf jeder Seite ein weiterer Wimperg, in die Winkel zwischen den Wimpergen sind Spornpfeiler eingestellt. Das Triforium und die Rosenwand sind komplett aus Maßwerk gebildet und verglast. Den architektonischen Höhepunkt bildet eindeutig die sechzehnstrahlige Rose, welche etwa einen Durchmesser von vierzehn Metern hat und damit zuvor nicht gekannte Dimensionen erreicht.¹²¹⁴ Das Giebelfeld darüber zeigt eine Rose aus Plattenmaßwerk, die ebenfalls verglast ist, die beiden Strebepfeiler werden von durchbrochenen Fialen bekrönt. Die gesamte Fassade ist nach einem harmonischen Maßsystem aufgebaut, welches sich aus der Breite der Triforiumsarkaden ableiten lässt.¹²¹⁵ Ohne Frage gehören diese Fassade und ihr südliches Gegenüber zu den Meisterwerken der Rayonnantarchitektur.

¹²¹² Eine weiterführende kunsthistorische Einordnung des Turms hat Dany Sandron in SAPIN 2011, S. 54ff vorgenommen.

¹²¹³ Siehe dazu VALLERY-RADOT 1959 B, S. 81.

¹²¹⁴ Vgl. KIMPEL 1971, S. 51. Eine wichtige Voraussetzung für derart große Rosen und die flächenfüllende Verwendung von Maßwerk war, dass man die Steine für die Maßwerkelemente serienförmig fertigte und sie unabhängig von einem bestimmten Ort passgenau versetzen konnte. Dieses Verfahren war nicht nur rationell und führte zu ästhetisch ansprechenden Ergebnissen, die größere Genauigkeit sorgte auch für eine höhere Stabilität der Konstruktionen.

¹²¹⁵ Vgl. KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 410.

Die Querhausfassaden der Kathedrale Saint-Étienne entsprechen im Wesentlichen dieser Gliederung, wobei das Vorbild an die örtlichen Gegebenheiten angepasst werden musste, um ein harmonisches Gesamtbild zu erhalten. Aufgrund der geringeren Schiffsbreite sind die Fassaden in Auxerre um einiges schmaler und man verzichtete auf die begleitenden Wimperge. Zwischen dem Portal und den Strebepfeilern finden sich lediglich die schon beschriebenen Spornpfeiler. Die Strebepfeiler sind in Auxerre weit massiver als in Paris oder Saint-Denis und treten optisch stark hervor. Grund dafür ist sicherlich, dass die westlichen Eckpfeiler des Querhauses je einen Treppenturm aufnehmen sollten.¹²¹⁶ Zudem besitzen die Fassaden in Auxerre keine eigene Triforiumszone. Auf dessen Höhe setzt das große Spitzbogenfenster an, welches hier gewissermaßen die Triforiums- und die Rosenzone ersetzt. Die Ausführung in Auxerre erinnert daher mehr an die Gestaltung der Mittelschiffswand der Westfassade von Saint-Nicaise in Reims.¹²¹⁷ ABB. 274 Insgesamt jedoch sind die Bezüge der Querhausfassaden von Saint-Étienne zu den Vorbildern aus der Bautengruppe um Notre-Dame in Paris deutlich. Dabei ist die Annäherung an diesen Typus bei der südlichen Fassade größer als bei der nördlichen, denn die Wand oberhalb des Portals wird hier wie in Paris komplett als rechteckiges Maßwerkfeld aufgefasst. Bei der nördlichen hingegen wird dieses Rayonnant-Motiv von den Formen des Flamboyant verdrängt.

Klare Verweise auf die Pariser Komposition finden sich auch bei den Innenfassaden des Querhauses von Auxerre. An beiden Stirnwänden wird die Gliederung der Portalzone von Notre-Dame wiederholt, im Gegensatz zu den äußeren Schauseiten auch mit der Aufteilung in drei Wimperfelder. Die schanierartige Wirkung der Spornpfeiler tritt dadurch deutlich zutage und verleiht dem Aufriss mehr Eleganz. An den Außenfassaden können die Pfeiler kein so reizvolles Bild entfalten, an der nördlichen wirken sie geradezu wie eingeklemmt, zwischen dem Portal und den seitlichen Strebepfeilern.

8.6 Zusammenfassung zur architekturhistorischen Einordnung

Ohne dabei Vollständigkeit erreichen zu können, hat die architekturhistorische Einordnung der Kathedrale von Auxerre ein Licht auf das künstlerische Umfeld geworfen, in welchem sich die Stadt an der Yonne mit ihrer Bischofskirche bewegt hat. Über den Vergleich mit anderen Sakralbauten dieser Epoche sind zumindest die Leitlinien und Inspirationsquellen deutlich geworden, die die Baumeister bei ihrer Arbeit – mittelbar oder unmittelbar – beeinflusst haben. Auch wenn an manchen Stellen die Quellen für bestimmte Bauformen und Raumgliederungen im Dunkeln geblieben sind, wird doch klar, dass die Kathedrale Saint-Étienne kein isoliertes Werk darstellt, sondern tief in ihren geographischen, politischen und kirchlichen Beziehungen verwurzelt ist. Zugleich konnten sich die Werkmeister selbst über die Formensprache ihrer Architektur in der Sakrallandschaft des französischen Königreichs positionieren. Wenigstens im Falle des Chores haben sie dabei auch neue Aspekte und stilistische Mittel

¹²¹⁶ Bei dem zuerst errichteten südlichen Querhausarm wurde dieser auch ausgeführt, im Norden wurde jedoch der begonnene Treppenturm nachträglich geschlossen. Vgl. TITUS 1985, S. 313f.

¹²¹⁷ Die Abteikirche wurde in der Französischen Revolution zerstört, doch existiert ein Stich von Nicolas de Son von 1625, der die Fassade der Kirche detailliert abbildet. Siehe die Abb. 358 bei KIMPEL/SUCKALE 1995, S. 346.

in die Baukunst ihrer Zeit eingebracht und diese in bestimmten Regionen mitgeprägt. Zugleich werden aber ebenso die Bereiche deutlich, in denen die Innovationskraft der Bauleute in Auxerre nachgelassen hatte, so dass von Saint-Étienne kaum noch Impulse für andere Projekte ausgehen konnten. Allerdings vermag diese Erkenntnis in Bezug auf ein derartig großes Bauvorhaben, dessen Verwirklichung mehr als drei Jahrhunderte benötigt hat, nicht zu überraschen. Der Kontakt zu den führenden Architekturzentren ist aber offenbar nie ganz verloren gegangen, selbst nicht in den letzten Phasen des Projektes. Wie die Querhausfassaden oder vor allem das Beispiel des Nordturms zeigen, hatte die Bauhütte von Auxerre noch am Beginn des 16. Jahrhunderts einen gewissen Anteil an der allgemeinen Stilentwicklung und wirkte vorbildhaft für andere Bauten der Region. Dahinter stand sicherlich auch der Wunsch der Bauherren, stilistisch stets auf der Höhe der Zeit zu bleiben, um eine repräsentative Bischofskirche zu erhalten. Gleichzeitig wird aber in der Verbindung der unterschiedlichen Raumteile und Bauabschnitte das kontinuierliche Bestreben erkennbar, einen einheitlichen Baukörper zu schaffen. Der Spagat zwischen diesen beiden Anforderungen ist den Werkmeistern und den Bauherren in Auxerre im Ganzen betrachtet recht gut gelungen.

Resümee

Einen der großen und bedeutenden Sakralbauten des Mittelalters, die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre, in ihrer Vielfältigkeit und Komplexität möglichst eingehend zu analysieren, war Ziel der vorliegenden Arbeit. Dabei ging es zum einen um die Würdigung der künstlerischen Leistungen, die das Bauwerk in sich vereinigt, zum anderen um die Bedeutung der einzelnen Kunstwerke für die Menschen, die Zeugen ihrer Entstehung waren und die theologischen Inhalte, die von diesen Werken propagiert werden. Insbesondere den Botschaften der vielen «sprechenden Bilder», die in und an der Kathedrale von Auxerre zu finden sind, wurde nachgegangen. Um dieses Vorhaben realisieren zu können und dem Leser einen umfassenden Blick auf Saint-Étienne zu ermöglichen, schien es geboten, nicht nur einen Bereich des Bauwerks herauszugreifen, sondern das Gotteshaus als Ganzes in den Blick zu nehmen. Die Isolierung eines Aspektes hätte es erschwert, das Zusammenspiel der unterschiedlichen Teile der Bischofskirche deutlich werden zu lassen.

Ein so weit gestecktes Ziel erfordert die Arbeit einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Fachleuten und kann nicht von einer Person allein bewältigt werden. So war es ein Glücksfall, dass gerade in den letzten Jahren intensive Forschungen an der Kathedrale stattgefunden haben, die die wenigen älteren Schriften durch neue Erkenntnisse und viele Details bereichert haben. Die Mehrheit der interdisziplinären und internationalen Forschungsgruppen hat ihre Ergebnisse in den Tagungsband zur Kathedrale einfließen lassen, der im Jahre 2011 durch das CEM Auxerre publiziert wurde. Nicht alle dort veröffentlichten Informationen waren für die anvisierte Fragestellung von zentraler Bedeutung; einiges ging über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus und wurde deshalb nur am Rande erwähnt. Die Aufgabe bestand zunächst darin, möglichst viele der unterschiedlichen Erkenntnisse zu bündeln und thematische Lücken ausfindig zu machen, die einer tiefergehenden Bearbeitung bedurften. Anschließend war es notwendig, aus der Anzahl an denkbaren Themen, die für eine intensivere Beschäftigung von Interesse gewesen wären, einzelne auszuwählen und von den Fragen abzugrenzen, die zu weit von der selbstgewählten Zielsetzung weggeführt hätten. Im Fließtext der Arbeit, vor allem jedoch in den Anmerkungen, ist an verschiedenen Stellen der Versuch unternommen worden, auf diese Nebenwege hinzuweisen und Ansätze für eine weiterführende Auseinandersetzung zu bieten.

Bei der Sichtung und Strukturierung der bisherigen Kenntnislage zur Kathedrale von Auxerre haben in erster Linie zwei Bereiche meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da sie noch viele offene Fragen bereithielten. An vorderster Stelle war dies die mittelalterliche Verglasung des Chorumgangs, die stark unter dem Ikonoklasmus in der Zeit der Religionskriege gelitten hatte. Hier stellte sich zunächst die Frage, wie das Fensterensemble in seiner unveränderten Form ausgesehen haben könnte und wie es ursprünglich konzipiert war. Daran anknüpfend galt es zu bedenken, in welchem Verhältnis die aufwendigen und teuren Glasmalereien zu den anderen Bilderzyklen der Kathedrale gestanden haben. Konkurrierten die Gläser mit den Skulpturen, oder waren beide Kunstformen in ein übergreifendes Konzept integriert? In einer Reihe von Einzelanalysen der unterschiedlichen Werkgruppen ist dieser Frage nachgegangen worden. Der

zweite, bisher nur für den Chor der Bischofskirche in wünschenswerter Tiefe behandelte Bereich, betraf die kunsthistorische Verortung der Architektur der Kathedrale. Hierbei sollten auch die eher selten betrachteten Bauteile, wie das Langhaus und das Querschiff, mit in den Blick genommen werden.

Mit der Frage nach der ursprünglichen Gestalt der Chorumgangsfenster sowie der theologischen Aussagekraft der Figuren und Malereien der Kathedrale wurde einer der wesentlichen Reichtümer von Saint-Étienne in das Zentrum der Überlegungen gerückt: der Bildschmuck des Gotteshauses. Denn trotz der wechselvollen Geschichte des Bauwerks, die neben Blütezeiten auch Bilderstürme kennt, sind in Auxerre noch große Teile der figürlichen Ausstattung aus unterschiedlichen Jahrhunderten erhalten. So verfügt die Bischofskirche über ein sehr umfangreiches Skulpturenprogramm, welches alle drei Portale der Westfassade sowie die Tympana und Archivolten der Querhausfassaden umfasst. Hinzukommen eine reiche Bauzier und weitere Skulpturen im Inneren der Kathedrale, vor allem im Chor und im Querhaus. Als Beispiel hierfür können die eigentümlichen Kopfkonsolen genannt werden, die sich wie ein Leitmotiv außen und innen am Chorbau finden lassen. Ein weiteres, herausragendes Kulturgut stellen die überlieferten Teile der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Verglasung der Kirche dar. Neben einer großen Zahl von kleinformigen Legendenfenstern im Chorumgang und einer Serie von großformatigen Standfiguren im Obergaden, weisen auch die jüngeren Bauteile noch Reste ihrer kostbaren, oft sehr prachtvollen Glasmalereien auf. Diverse Bilder mit biblischen und hagiographischen Inhalten boten sich so dem Besucher der Kathedrale im Mittelalter dar – ein guter Teil davon kann heute noch vor Ort bewundert werden. Die ikonographische Rekonstruktion der Chorumgangsfenster und ihr Vergleich mit den anderen Bilderzyklen der Kathedrale haben einige inhaltliche Verbindungen erkennbar werden lassen, die die Werke der Glasmalerei und der Bildhauerei einem gemeinsamen Gedanken zuordnen. Insbesondere zwischen der Ikonographie der Westfassade und der Chorverglasung entsteht ein Dialog der Bilder, welcher zentrale Positionen der christlichen Lehre und Heilsbotschaft verkündet, wie die Erschaffung der Welt durch Gottes Wort, den Sündenfall, die Menschwerdung Christi und seine Erlösungstat sowie die Scheidung der Menschheit beim Jüngsten Gericht. Jeder Teilbereich des Bildprogramms setzt dabei eigene Schwerpunkte und doch ergänzen sich die Skulpturen und Fenster inhaltlich. Dass solche Verbindungen nie ganz frei von Brüchen und Widersprüchen sind, zumal bei einem derart komplexen Arrangement, liegt auf der Hand.

Die kunsthistorische Analyse der Architektur von Saint-Étienne in Auxerre hat gezeigt, dass dieser Sakralbau eine wichtige Position in der Entwicklung der gotischen Baukunst einnimmt. Auch wenn die Stadt und ihre Kathedrale im hohen Mittelalter am Rande des französischen Kronlandes lagen und die Diözese nicht mit den großen Erzdiözesen konkurrieren konnte, sollte dieser Bau keinesfalls als regionale Spielart der Gotik abgetan werden. Der Neubau des Chores unter Bischof Guillaume de Seignelay ist nicht ohne Kenntnis der neuesten architektonischen Entwicklungen in der Île-de-France erfolgt. Aber das Selbstbewusstsein dieses Bischofs und wohl auch seines Baumeisters erforderte eine stilistisch eigenständige Lösung, die zudem die Bautraditionen des Burgund nicht völlig aufgab. Die Formensprache einer der großen Kathedralen des Nordens weitestgehend zu übernehmen, kam trotz aller Modernisierungsabsichten offenbar nicht in Frage. In Auxerre verstand man es, eine herausragende Bischofskirche

zu schaffen, obwohl sicher nicht die gleichen finanziellen Mittel zur Verfügung standen wie in Chartres, Paris oder Amiens. Insbesondere die Scheitelkapelle des Chores kann zu den schönsten Kirchenräumen der Gotik gezählt werden. Dieser Eindruck wird nicht dadurch geschmälert, dass die Werkmeister im Langhaus und im Querschiff die aufwendige en-délit Technik zugunsten der Ästhetik des Rayonnant aufgaben. Schließlich waren die statischen Risiken der überaus filigranen Architektur, in Verbindung mit der durchgängigen Verwendung von en-délit Steinen sowie der zweischaligen Wand, bereits gegen Ende des Chorbaus deutlich zutage getreten. Der Baumeister des Chores hat eine herausragende Ingenieurleistung vollbracht, doch trieb er dabei das Material und seine Konstruktion bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten – und in Teilen auch darüber hinaus. Von daher war die Entscheidung, in den späteren Bauphasen zu einer weniger komplexen, dafür aber solideren Technik zu wechseln, nicht nur verständlich, sie war auch vernünftig. Manches reichere und mächtigere Domkapitel besaß weniger Weitsicht, wie das Beispiel des Neubaus der Kathedrale Saint-Pierre in Beauvais beweist. Dort hatte der Ehrgeiz, die Raumhöhe auf bis dahin nicht gekannte Maße zu steigern und gleichzeitig die Dimensionen der tragenden Elemente immer weiter auszudünnen, zum zweimaligen Einsturz des Chores geführt. Derartige Fehler und technische Probleme traten allerdings an vielen Bauten auf und hingen sicher mit den fehlenden Möglichkeiten einer exakten Vorausberechnung der Statik zusammen. Selbst unter Einsatz der modernen, rechnergestützten Arbeitsweisen sind konstruktive Schwächen und gravierende Fehler an teuren Prestigeprojekten keine Seltenheit. Die Kathedrale als Ganzes zeigt aber, dass man durchaus die statischen Notwendigkeiten im Blick hatte, denn die Fundamentierung des Bauwerks ist in Auxerre durchweg solide und es finden sich keinerlei ernsthafte Bauschäden an der Kirche.

Der stilistische und bautechnische Wechsel, der zwischen dem Chor und dem Langhaus der Kathedrale von Auxerre vollzogen wurde, ist aber ebenso ein Zeichen für das langsame Erlöschen der regionalen Traditionen gegen Ende des 13. Jahrhunderts – ein häufig beobachtetes Phänomen der Stilentwicklung der Gotik. Die zunehmende Zentralisierung des französischen Königreiches machte sich auch in der Baukunst bemerkbar. Was die Architektur von Saint-Étienne betrifft, gilt es vor allem eine Sache hervorzuheben: Trotz der großen Zahl an unterscheidbaren Bauabschnitten ist die Kathedrale nach einem einzigen Grundkonzept errichtet worden, welches man konsequent im ganzen Bau durchgehalten hat. Ihr Erscheinungsbild ist dadurch einheitlicher als das von einigen anderen Kirchen, die in weit kürzerer Zeit fertiggestellt worden sind. Vor diesem Hintergrund sollten auch die Leistungen, die in den späteren Bauphasen der Kathedrale von Auxerre erbracht wurden, anerkannt werden, selbst wenn der Chor der technisch und künstlerisch herausragende Teil der Kathedrale bleibt. Dies gilt nicht zuletzt für die Bildhauerarbeiten und die Bauzier, die sogar an den jüngsten Bauteilen in vollem Umfang realisiert wurden. Allen anderen Werken voran bezeugt das umfangreiche Bildprogramm der Westfassade, insbesondere die Sockelreliefs der Gewände, den hohen Anspruch, den diese Kirche vertrat. Möglicherweise war mit dem Neubau des 13. Jahrhunderts neben anderen Motiven der Bauherren auch der Wunsch verbunden, im Wettstreit der Bistümer Boden gut zu machen und wieder an Prestige zu gewinnen.

Die in dieser Arbeit vertretenen Thesen, insbesondere was die ursprüngliche Anordnung und Gestalt der Chorungangsfenster, aber auch die übergreifende Interpretation des ikonographischen Gehaltes der diversen Kunstwerke angeht, werden sicherlich nicht unwidersprochen bleiben. Einiges wird sich im Lichte zukünftiger Forschungsergebnisse anders darstellen und neu überdacht werden müssen. Dennoch bin ich überzeugt, mit dieser Arbeit einen Beitrag zum besseren und tieferen Verständnis der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre und ihrer Kunstwerke geleistet zu haben. Vor allem für die zukünftige Beschäftigung mit den Glasmalereien des Chorungangs sind hier neue Thesen formuliert worden, die hoffentlich im weiteren kunstwissenschaftlichen Diskurs fruchtbar sein werden und neue Forschungen zu der Kathedrale und ihrer Ikonographie anregen. Manches könnte noch weiter untersucht und ausgeführt werden. So ist beispielsweise das Geläut, sozusagen die Stimme der Kathedrale, nie ausführlicher kunsthistorisch untersucht worden, obwohl kampanologische Daten zu den heute existierenden Glocken vorliegen. Auch wenn die eigenen Bemühungen an verschiedenen Stellen an ihre Grenzen gestoßen sind, vermag es der hier unternommene Versuch eines erweiterten Blickwinkels dennoch, am Beispiel der Kathedrale von Auxerre, die tiefe Verzahnung von Baukunst, Kunsthandwerk, Religiosität und sozialem Leben im 13. und 14. Jahrhundert sichtbar zu machen. Die Kunst der Kathedralen und ihre Aufladung mit religiöser Symbolik vermittelt einen recht authentischen Eindruck von den Fähigkeiten und dem Selbstbewusstsein einer Epoche, die noch immer allzu oft als «Dunkles Mittelalter» in den Köpfen der Menschen verankert ist. Wie wenig dieses Bild mit den Empfindungen der Menschen damals zu tun hat, zeigt sehr schön der Bericht Rudolf Glabers, eines Chronisten aus dem Burgund, der bereits im 11. Jahrhundert schrieb:

„Es schien, als schüttele die ganze Welt sich, als habe sie alles Alte fortgeworfen und ein weißes Gewand von Kirchen angelegt. Fast alle Bischofskirchen und auch andere, verschiedenen Heiligen gewidmete Klosterkirchen sowie kleinere Gebetsstätten auf dem Lande wurden von den Gläubigen in bessere verwandelt.“¹²¹⁸

Auf die dort mit pathetischen Worten beschriebene Modernisierungswelle folgte ab der Mitte des 12. Jahrhunderts eine weitere, vielleicht noch eindrucksvollere Erneuerungsbewegung, für welche die Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre Zeugnis ablegen kann.

¹²¹⁸ Rudolf Glaber (Rodvlf Glabri): *Historiarum libri quinque*. Ed. John France, Oxford 1989, III 13, S. 116/118, zitiert nach OHLER 2007, S. 149f.

Literaturverzeichnis

Verwendete Abkürzungen:

akt.:	aktualisierte, aktualisierten
Amer.:	Amerikanischen
Anm.:	Anmerkungen
Aufl.:	Auflage
Auftr. :	Auftrag
Ausg. :	Ausgabe
Ass.:	Association
BBKL:	Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon
Bd., Bde.:	Band, Bände
Begr.:	Begründet
CDDP:	Centre Départemental de Documentation Pédagogique
CEM:	Centre d'Études Médiéval
CIV:	Centre International du Vitrail
CNRS:	Centre National de la Recherche Scientifique
Coll:	Collection
Cood.:	Coordination
CRDP:	Centre Régional de Documentation Pédagogique
CVMA:	Corpus Vitrearum Medii Aevi
Dict.:	Dictionnaire
Dis.:	Dissertation
Dt.:	Deutschen, Deutschland
durchges.:	durchgesehen, durchgesehene
Engl.:	Englisch, Englischen
erw.:	erweiterte
Ét.:	Études
Faks.:	Faksimile
fortgef.:	fortgeführt
Fotogr.:	Fotografien
fotograf:	fotografische
Fr.:	France
Franz.:	Französischen
Hist.:	Histoire
HRR:	Heiliges Römisches Reich (Deutscher Nation)
Hrsg., hrsg.:	Herausgeber, herausgegeben
LCI:	Lexikon der christlichen Ikonographie
Lex MA:	Lexikon des Mittelalters
Mitarb.:	Mitarbeit
Nachdr.:	Nachdruck
Inst.:	Institut
publ.	publiziert
Red.:	Redaktion
Rep.:	Reproduktion
Res.:	Recensement des vitraux anciens de la France
überarb.:	überarbeiteten
übers.:	übersetzt
unveränd.:	unveränderte
verb.:	verbesserte
Veröffentl., veröffentl.:	Veröffentlichung, veröffentlicht
Vol.:	Volume

Manuskripte

DE GUILHERMY
[1854–1864]

de Guilhermy, François: Notes sur diverses localités de la France. (Visites de la cathédrale d'Auxerre de 1854, 1858 et 1864. Paris, Bibliothèque nationale de France. N. a. fr. 6095. [1854–1864].

Publikationen

ALTHOFF 2008

Althoff, Gerd: Heinrich IV. Reihe: Gestalten des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Peter Herde. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt 2008.

ALTHOFF 1997

Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.

ANGENENDT 2005

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 3. Aufl., unveränd. Nachdr. der 2., überarb. Aufl. 2000. Darmstadt 2005.

APPEL 1993

Appel, Walter: Notre-Dame in Saint-Père-sous-Vézelay und die gotische Baukunst in der Diözese Auxerre. Studien zur gotischen Baukunst in Burgund. 48. Veröffentl. d. Abt. Architekturgeschichte des Kunsthist. Inst. d. Universität zu Köln. Köln 1993.

AUBERT 1979

Aubert, Marcel: Hochgotik. Aus d. Franz. v. Marie-Luise Hauck. Reihe: Kunst der Welt. 3. Aufl. Baden-Baden 1979.

AUBERT 1959

Aubert, Marcel: Les sculptures de la cathédrale d'Auxerre. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1959, S. 51–55.

AUBERT 1946

Aubert, Marcel: Le vitrail en France. Paris 1946.

AUBERT/CHASTEL
1958

Aubert, Marcel; **Chastel**, André u.a.: Le vitrail français. Sous la haute direction du musée des Arts décoratifs de Paris. Paris 1958.

BARBIER 1930

Barbier, Louis: Etude sur la stabilité des absides de Noyon et de St.-Germain-de-Prés. In: Bulletin monumental, 89, Paris 1930, S. 515–529.

BARRAL I ALTET 2003

Barral i Altet, Xavier (Hrsg.): Heiliges Licht. Mittelalterliche Glasfenster in Europa. Köln 2003.

- BARRAL I ALTET 1984** **Barral i Altet**, Xavier u.a.: Romanik II: Nord- und Westeuropa 1060–1220. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, Bd. 30. München 1984.
- BARRAL I ALTET 1983** **Barral i Altet**, Xavier u.a.: Romanik I: Mittel- und Südeuropa 1060–1220. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, Bd. 29. München 1983.
- BARTLETT 2001** **Bartlett**, Robert (Hrsg.): Die Welt des Mittelalters. Kunst, Religion, Gesellschaft. Enzyklopädie mit 800 Bildern. Stuttgart 2001.
- BECKSMANN (HRSG.) 2005** Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August–1. September 2004. Im Auftr. des Nationalkomitees des Corpus Vitrearum Deutschland hrsg. v. Rüdiger **Becksmann**. Nürnberg 2005.
- BENTON 1997** **Benton**, Janetta Rebold: Holy terrors. Gargoyles on medieval buildings. New York, London, Paris 1997.
- BILLOT 1998** **Billot**, Claudine: Les Saintes Chapelles. Royales et princières. Paris 1998.
- BINDING 2009** **Binding**, Günther: Architektonische Formenlehre. 5. Auflage. Verkleinerter, sonst unveränd. Nachdr. d. 4., überarb. u. ergänzten Aufl. 1998. Darmstadt 2009.
- BLOCH 1982** **Bloch**, Marc: Die Feudalgesellschaft. Aus d. Franz. v. Eberhard Bohm u.a. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982.
- BLUMENTHAL 2001** **Blumenthal**, Uta-Renate: Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform. Reihe: Gestalten des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Peter Herde. Darmstadt 2001.
- BONNEAU 1885** **Bonneau**, Abbé Gustave: Description des verrières de la cathédrale d’Auxerre. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l’Yonne, 39, Auxerre 1885, S. 296–348.
- BONNET 2003** **Bonnet**, Philippe: Quimper. La cathédrale. Fotogr. v. François Talairach. Paris 2003.
- BONY 1957** **Bony**, Jean: The resistance to Chartres in early thirteenth-century architecture. In: The Journal of the British Archaeological Association, 20–21, London 1957, S. 35–52.
- BONZON 2002** **Bonzon**, Robert: À la cathédrale Saint-Étienne d’Auxerre. L’histoire de Joseph le Patriarche sur un vitrail du XIIIe siècle. In: Bulletin de la Société des fouilles archéologique et des monuments historiques de l’Yonne, 19, Auxerre 2002, S. 45–56.

- BOUGEROL 1970** **Bougerol**, J.-Guy, O.F.M: Une philosophie de la lumière: Robert Grossteste, Saint Bonaventure. In: Le Siècle de Saint Louis. Paris 1970, S. 93–99.
- BRANNER 1996** **Branner**, Robert (Hrsg.): Chartres Cathedral. Illustrations, Introductory Essay, Documents, Analysis, Criticism. Neuausgabe d. Paperback-Edition. London, New York 1996.
- BRANNER 1989** **Branner**, Robert u. **Prager Branner**, Shirley (Hrsg.): The Cathedral of Bourges and Its Place in Gothic Architecture. New York 1989.
- BRANNER 1985** **Branner**, Robert: Burgundian Gothic Architecture. Paperback der ersten Ausg. 1960. London 1985.
- BRANNER 1970** **Branner**, Robert: La place du «style de cour» de Saint Loïs dans l'architecture du XIII^e siècle. In: Le Siècle de Saint Louis. Paris 1970, S. 133–139.
- BRANNER 1962** **Branner**, Robert: Architektur der Gotik. Reihe: Große Zeiten und Werke der Architektur, hrsg. v. Hans F. Baessler. Bd. 5. Ravensburg 1962.
- BRASSAT/KOHLÉ 2003** **Brassat**, Wolfgang u. **Kohle**, Hubertus: Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft. Köln 2003.
- BROWN 2001** **Brown**, Elizabeth A. R.: Saint-Denis. La basilique. Aus d. Engl. übers. v. Divina Cabo, Fotogr. v. Claude Sauvageot. Saint-Léger-Vauban 2001.
- BRUGGER/CHRISTE [2000]** **Brugger**, Laurence u. **Christe**, Yves: Bourges. La cathédrale. Fotogr. v. Claude Sauvageot. [Saint-Léger-Vauban 2000].
- BUßMANN 1995** **Bußmann**, Klaus: Burgund. Kunst, Geschichte, Landschaft. Burgen, Klöster und Kathedralen im Herzen Frankreichs. 13. Aufl. Köln 1995.
- CAHIER/MARTIN 1875** **Cahier**, Charles u. **Martin**, Arthur: Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. Par les auteurs de la monographie des vitraux de Bourges (Ch. **Cahier** et Arth. Martin, de la C^{IE} de Jésus). Coll. publiée par Charles Cahier. Bd. 3: Décoration d'églises. Paris 1875.
- CARRÉ (HRSG.) 1999** **Carré**, Dominique (Hrsg.): Die Sainte-Chapelle. Palais de la Cité, Paris. Paris 1999.
- CASSAGNES 1996** **Cassagnes**, Jean Pierre: Le portail Saint-Étienne au bras sud du transept de la cathédrale d'Auxerre. Unveröffentl. Magisterarbeit d. Uni. de Bourgogne. Dijon 1996.

- CHALLE 1838** **Challe**, E.: La cathédrale d'Auxerre. In: Annuaire statistique du Département de l'Yonne, II, Auxerre 1838, S. 243–280.
- CHARTRAIRE 1943** **Chartraire**, Eugène: La Cathédrale de Sens. Reihe: Petites Monographies des Grands Édifices de la France. Paris 1943.
- CHATAIN 2003** **Chatain**, Annaïg: Le programme iconographique du portail saint Germain de la cathédrale d'Auxerre. Unveröffentl. Magisterarbeit d. Uni. de Paris IV, La Sorbonne. Paris 2003.
- CHÂTELET/RECHT 1989** **Châtelet**, Albert u. **Recht**, Roland: Gotik III: Ausklang des Mittelalters 1380–1500. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, Bd. 35. München 1989.
- CHRISTE 1999** **Christe**, Yves: Jugements derniers. Saint-Léger-Vauban 1999.
- COWEN 2005** **Cowen**, Painton: Gotische Pracht. Die Rosenfenster der grossen Kathedralen. Stuttgart 2005.
- CONSTANCE DE LYON/ BORIUS 1965** **Constance de Lyon**, übers. und kommentiert v. René **Borius**: Vie de Saint-Germain d'Auxerre. Paris 1965.
- CRAVEN 1975** **Craven**, Wayne: The iconography of the David and Bathsheba cycle at the cathedral of Auxerre. In: Journal of the Society of Architectural Historians, XXXIV, Chicago 1975, S. 226–237.
- CVMA DT. XIII-1 1987** **Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. XIII-1**. Fritzsche, Gabriela: Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom. Unter Mitarb. v. Fritz Herz. Berlin 1987.
- CVMA FR. I-1 1959** **Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, Vol. I-1**. Aubert, Marcel; Grodecki, Louis u.a.: Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris. Paris 1959.
- CVMA FR. II 2006** **Corpus Vitrearum, France, Vol. II**. Pastan, Elizabeth C. u. Balcon, Sylvie: Les vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes (XIII^e siècle). Coord. scientifique: Claudine Lautier. [Paris] 2006.
- CVMA FR. III 2010** **Corpus Vitrearum, France, Vol. III**. Boulanger, Karine: Les vitraux de la cathédrale d'Angers. [Paris] 2010.
- CVMA FR. IV-2/1 1970** **Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, Vol. IV-2/1**. Lafond, Jean; unter d. Mitarb. v. Françoise Perrot u. Paul Popesco: Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen. Vol. I. Paris 1970.
- CVMA FR. RES. I 1978** **Corpus Vitrearum Medii Aevi, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. I**. Les vitraux de Paris, de la région Parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais. Hrsg. v. Louis Grodecki, Françoise Perrot und Jean Taralon. Paris 1978.

- CVMA FR. RES. II
1981 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. II.** Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire. Paris 1981.
- CVMA FR. RES. III
1986 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. III.** Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes. Paris 1986.
- CVMA FR. RES. IV
1992 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. III.** Les vitraux de Champagne-Ardenne. Hrsg. v. Nicole Blondel und Anne Prache. Paris 1992.
- CVMA FR. RES. V
1994 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. V.** Hérold, Michel u. Gatouillat, Françoise : Les vitraux de Lorraine et d'Alsace. Paris 1994.
- CVMA FR. RES. VI
2001 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. VI.** Callias Bey, Martine; Chaussé, Véronique; Gatouillat, Françoise u. Hérold, Michel: Les vitraux de Haute-Normandie. Paris 2001.
- CVMA FR. RES. VII
2005 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. VII.** Gatouillat, Françoise u. Hérold, Michel: Les vitraux de Bretagne. Rennes 2005.
- CVMA FR. RES. VIII
2006 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. VIII.** Callias Bey, Martine u. David, Véronique: Les vitraux de Basse-Normandie. Rennes 2006.
- CVMA FR. RES. IX
2011 **Corpus Vitrearum, France – Série complémentaire: Recensement des vitraux anciens de la France, Vol. IX.** Gatouillat, Françoise u. Hérold, Michel; unter d. Mitarb. v. Karine Boulanger u.a.: Les vitraux d'Auvergne et du Limousin. Rennes 2011.
- CVMA FR. ÉT. II
1993 **Corpus Vitrearum, France, Études, Vol. II.** Manhes-Dremble, Colette u. Deremble, Jean-Paul: Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique. Paris 1993.
- CVMA FR. ÉT. III
1995 **Corpus Vitrearum, France, Études, Vol. III.** Grodecki, Louis; Grodecki, Catherine (Hrsg.); Bouchon, Chantal u. Zahuska, Yolanta: [Les vitraux de Saint-Denis. Bd. II] Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII^e siècle). Paris 1995.
- CVMA FR. ÉT. VI
2005 **Corpus Vitrearum, France, Études, Vol. VI.** Minois, Danielle: Le vitrail à Troyes: les chantiers et les hommes (1480–1560). Paris 2005.

- DAUDIN 1873** **Daudin**, Eug.: La cathédrale d'Auxerre. Sculptures des portails. In: Annuaire historique du Département de l'Yonne, XXXVII, Auxerre 1873, S. 3–39.
- DAUDIN 1871** **Daudin**, Eug.: La cathédrale d'Auxerre. Sculptures des portails. In: Annuaire historique du Département de l'Yonne, XXXV u. XXXVI, Auxerre 1871, S. 161–192.
- DELAPORTE/HOUVET 1926** **Delaporte**, Abbé Yves u. **Houvet**, Étienne: Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Histoire et description. 4 Bde. Chartres 1926.
- DE LASTEYRIE 1841** **De Lasteyrie**, Ferdinand: Description des verrières peintes de la cathédrale d'Auxerre. In: Annuaire statistique du Département de l'Yonne, V, Auxerre 1841, S. 38–46.
- DEMAU 1899** **Demay**, Charles: Travaux de décoration exécutés dans la cathédrale d'Auxerre pendant le XVIII^e siècle. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 53, Auxerre 1899, S. 13–61.
- DEMOUY 2005** **Demouy**, Patrick: Genèse d'une Cathédrale. Les archevêques de Reims et leur Église aux XI^e et XII^e siècles. Langres 2005.
- DEMOUY 2001** **Demouy**, Patrick (Hrsg.); Neiss, Robert; Berry, Walter u.a.: Reims. Die Kathedrale. Fotogr. v. Claude Sauvageot. Regensburg 2001.
- DEMOUY 1995 A** **Demouy**, Patrick: Saint-Remi und Notre-Dame zu Reims. Orte des Gedenkens an die Taufe Chlodwigs. Straßburg 1995.
- DEMOUY 1995 B** **Demouy**, Patrick: Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée. Paris 1995.
- DEMUS/HIRMER 1992** **Demus**, Otto u. **Hirmer**, Max: Romanische Wandmalerei. Sonderausg. München 1992.
- DENNY 1986** **Denny**, Don: A Romanesque Fresco in Auxerre Cathedral. In: Gesta, XXV/2, New York 1986, S. 197–202.
- DENNY 1976** **Denny**, Don: Some narrative subjects in the portal sculpture of Auxerre cathedral. In: Speculum. A journal of medieval studies, LI, 1, Cambridge, Mass. 1976, S. 23–34.
- DE VORAGINE/BENZ 1925** **Jacobus de Voragine: Legenda Aurea**. Ins Deutsche übersetzt von Richard **Benz**. Jena 1925.
- DEREMBLE/DEREMBLE 2003** **Deremble**, Collette u. **Deremble**, Jean-Paul: Vitraux de Chartres. Paris 2003.

- DEREMBLE/MANHES 1988** **Deremble**, Jean-Paul u. **Manhes**, Colette: Les vitraux légendaires de Chartres. Des récits en images. Préface de Michel Pastoureau. Paris 1988.
- DESCHAMPS 1959** **Deschamps**, Paul: Les peintures murales de la cathédrale d'Auxerre. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1959, S. 56–59.
- DIDIERJEAN/WAHLEN 1999** **Didierjean**, Juliette u. **Wahlen**, Patrice: L'ancien palais des évêques d'Auxerre et son quartier. De la demeure épiscopale à la préfecture de l'Yonne. Reihe: Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre. Auxerre 1999.
- DINZELBACHER 1998** **Dinzelbacher**, Peter: Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers. Reihe: Gestalten des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Peter Herde. Darmstadt 1998.
- DINZELBACHER/ HEINZ 2007** **Dinzelbacher**, Peter u. **Heinz**, Werner: Europa in der Spätantike 300–600. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte. Reihe: Kultur und Mentalität, hrsg. v. Peter Dinzelbacher. Darmstadt 2007.
- DROSTE/BUDEIT 1998** **Droste**, Thorsten u. **Budeit**, Hans Joachim: Burgund. München 1998.
- DUBY 1966** **Duby**, Georges: Das Europa der Kathedralen 1140–1280. Aus d. Franz. übers. v. Karl Georg Hemmerich. Genf 1966.
- DUBY 1962** **Duby**, Georges: L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval (France, Angleterre, Empire, IX^e–XV^e siècles). Essai de synthèse et de perspectives de recherches. Paris 1962.
- DU COLOMBIER 1973** **Du Colombier**, Pierre: Les chantiers des cathédrales. Ouvriers – Architectes – Sculpteurs. Paris 1973.
- DURAND 1901–03** **Durand**, Georges: Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens. 3 Bde. Amiens, Paris 1901–03.
- DURU 1850–63** **Duru**, Abbé L.-M.: Bibliothèque Historique de l'Yonne ou Collection de Légendes, Chroniques et Document Divers, pour servir à l'histoire des différentes contrées qui forment aujourd'hui ce département, publiée par la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, sous la direction de M. l'Abbé L.-M. Duru. 2 Bde. Auxerre, Paris 1850–63.
- EGGER 2000** **Egger**, Anne: Amiens, la cathédrale peinte. Fotogr. v. Martin Fraudreau. Paris 2000.

- EHLERS/MÜLLER 2006** **Ehlers**, Joachim; **Müller**, Heribert u. **Schneidmüller**, Bernd (Hrsg.): Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888–1498. München 2006.
- ENLART 1908** **Enlart**, Camille: La sculpture des portails de la cathédrale d’Auxerre. In: Congrès archéologique de France. LXXIV^e Session, 1907, Avalon. Hrsg. v. d. Société Française d’Archéologie. Paris 1908, S. 599–626.
- ERLANDE-BRANDENBURG 1989** **Erlande-Brandenburg**, Alain: Gotik II: Triumph der Gotik 1260–1380. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, Bd. 34. München 1989.
- ERLANDE-BRANDENBURG 1984** **Erlande-Brandenburg**, Alain: Gotische Kunst. Reihe: Große Epochen der Weltkunst, Ars Antiqua. Freiburg 1984.
- ERLANDE-BRANDENBURG 1970** **Erlande-Brandenburg**, Alain: L’architecture gothique: les techniques architecturales. In: Le Siècle de Saint Louis. Paris 1970, S. 127–132.
- FAILLON 1865** **Faillon**, Étienne Michel: Monuments inédits sur l’apostolate de Sainte Marie-Madeleine en Provence, et sur les autres apôtres de cette contrée, Saint Lazare, Saint Maximin, Sainte Marthe, les Saintes Maries Jacobé et Salomé, etc., etc. Publié par l’Abbé Jacques Paul Migne. Bd. 2. Paris 1865.
- FORESTIER 1982** **Forestier**, Henri: Auxerre et sa cathédrale. Hrsg. v. d. Ass. des Amis des Orgues de l’Auxerrois. Auxerre 1982.
- FOUREY 1953** **Fourrey**, Abbé René: Sens. Ville d’Art et d’Histoire. Fotogr. v. André Bret. Lyon 1953.
- FOUREY 1934** **Fourrey**, Abbé René: Dans la cathédrale Saint-Étienne d’Auxerre. Notes d’Art et d’Histoire. Auxerre 1934.
- FOUREY 1932** **Fourrey**, Abbé René: Sur une verrière énigmatique de la Cathédrale d’Auxerre. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l’Yonne, 86, Auxerre 1932, S. XXXVII–XXXVIII.
- FOUREY 1931** **Fourrey**, Abbé René: La Cathédrale d’Auxerre. Essai Iconographique. Auxerre 1931.
- FOUREY 1930** **Fourrey**, Abbé René: Les verrières historiées de la cathédrale d’Auxerre XIIIe siècle. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l’Yonne, 83, [1929], Auxerre 1930, S. 5–101.
- FOUCAULT/DESCHAMPS 1962** **Foucault**, Marc u. **Deschamps**, Paul: La cathédrale d’Auxerre. Ndr. d. Ausgabe v. 1948. [Paris] 1962.

- FRANKE/WELZEL 1997** **Franke**, Birgit u. **Welzel**, Barbara (Hrsg.): Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997.
- GIMPEL 1975** **Gimpel**, Jean: La révolution industrielle du Moyen Age. Paris 1975.
- GRABAR 1967 A** **Grabar**, André: Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, [Bd. 9]. München 1967.
- GRABAR 1967 B** **Grabar**, André: Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, [Bd. 10]. München 1967.
- GRABAR 1936** **Grabar**, André: L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient. Paris 1936.
- GRODECKI 1977** **Grodecki**, Louis: Romanische Glasmalerei. Unter Mitarb. v. Cathrine Brisac u. Claudine Lautier. Stuttgart 1977.
- GRODECKI 1976** **Grodecki**, Louis: Architektur der Gotik. Reihe: Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart 1976.
- GRODECKI 1975** **Grodecki**, Louis: La Sainte-Chapelle. 2. Aufl. Paris 1975.
- GRODECKI 1965** **Grodecki**, Louis: Le maitre de Saint-Eustache de la Cathédrale de Chartres. In: Gedenkschrift Ernst Gall. Hrsg. v. Margarete Kühn und Louis Grodecki. München 1965, S. 171–194.
- GRODECKI 1963** **Grodecki**, Louis: Chartres. Reihe: Musée des Grandes Architectures. Paris 1963.
- GRODECKI 1961 A** **Grodecki**, Louis: Les vitraux allégoriques de Saint-Denis. In: Art de France, 1, Paris 1961, S. 19–46.
- GRODECKI 1961 B** **Grodecki**, Louis: Les vitraux de la cathédrale du Mans. In: Congrès archéologique de France. CXIX^e Session, 1961, Maine. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1961, S. 59–99.
- GRODECKI 1957** **Grodecki**, Louis: Les vitraux de Saint-Urbain de Troyes. In: Congrès archéologique de France. CXIII^e Session, 1955, Troyes. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Orléans 1957, S. 123–138.
- GRODECKI/
BRISAC 1984** **Grodecki**, Louis u. **Brisac**, Catherine: Le vitrail gothique au XIII^e siècle. Freiburg (Schweiz) 1984.
- GRODECKI/
MÜNTHERICH 1973** **Grodecki**, Louis; **Müntherich**, Florentine u.a.: Die Zeit der Ottonen und Salier. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, [Bd. 20]. München 1973.

- GUYOT/WAHLEN 2001** **Guyot**, Philippe u. **Wahlen**, Patrice: Die Kathedrale Saint Étienne von Auxerre. Aus d. Franz. v. Christiane Trégouët. Auxerre 2001.
- HAMANN-MACLEAN 1965** **Hamann-MacLean**, Richard: Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims. In: Gedenkschrift Ernst Gall. Hrsg. v. Margarete Kühn und Louis Grodecki. München 1965, S. 195–234.
- HARTMANN 2011** **Hartmann**, Martina: Aufbruch ins Mittelalter. Die Zeit der Merowinger. 2., um ein Vorwort ergänzte, durchges. u. bibliographisch akt. Aufl. Darmstadt 2011.
- HAYWARD/GRODECKI 1966** **Hayward**, Jane u. **Grodecki**, Louis: Les vitraux de la cathédrale d'Angers. In: Bulletin monumental, 124, Paris 1966, S. 7–67.
- HEFELE/LECLERQ 1907** **Hefele**, Carl Joseph u. **Leclerq**, Henri: Histoire des conciles, d'après les documents originaux. Nouvelle traduction française corrigée et augmentée par H. Leclerq. Bd. I, Teil 2. Hildesheim, New York 1973. Nachdr. d. Ausg. Paris 1907.
- HOLLEMAN/WIBERG 1995** **Holleman**, Arnold F. u. **Wiberg**, Egon: Lehrbuch der anorganischen Chemie. Begr. v. A. F. Holleman, fortgef. v. E. Wiberg, 101., verb. u. stark erw. Aufl. v. Nils Wiberg. Berlin, New York 1995.
- HUBERT 1974** **Hubert**, Jean: L'art pré-roman. Chartres 1974.
- HUBERT/PORCHER 1969** **Hubert**, Jean; **Porcher**, Jean u. **Volbach**, W. Fritz: Die Kunst der Karolinger. Von Karl dem Großen bis zum Ausgang des 9. Jahrhunderts. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, [Bd. 13]. München 1969.
- HUBERT/PORCHER 1968** **Hubert**, Jean; **Porcher**, Jean u. **Volbach**, W. Fritz: Frühzeit des Mittelalters. Von der Völkerwanderung bis an die Schwelle der Karolingerzeit. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, [Bd. 12]. München 1968.
- HUIZINGA 1952** **Huizinga**, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 6. durchges. Auflage. Stuttgart 1952.
- JOCHUM 2010** **Jochum**, Uwe: Geschichte der abendländischen Bibliotheken. Darmstadt 2010.
- KÄMPFER/BEYER 1966** **Kämpfer**, Fritz: Viertausend Jahre Glas. Bilder von Klaus G. **Beyer**. München 1966.
- KELLER 1965** **Keller**, Harald: Zur inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims. In: Gedenkschrift Ernst Gall. Hrsg. v. Margarete Kühn und Louis Grodecki. München 1965, S. 235–254.

- KEMP 1994** **Kemp**, Wolfgang: Christliche Kunst. Ihre Anfänge, Ihre Strukturen. München 1994.
- KEMP 1991** **Kemp**, Wolfgang: Parallelismus als Formprinzip. Zum Bibelfenster der Dreikönigskapelle des Kölner Doms. In: Kölner Domblatt: Jahrbuch d. Zentral-Dombauvereins, 56, Köln 1991, S. 259–294.
- KEMP 1989** **Kemp**, Wolfgang: Mittelalterliche Bildsysteme. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 22, Marburg 1989, S. 121–134.
- KEMP 1987** **Kemp**, Wolfgang: Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München 1987.
- KIMPEL 2003** **Kimpel**, Dieter: Le langage politique de l'architecture gothique. In: Le monde des cathédrales. Cycle de conférences, musée du Louvre, 2000. Paris 2003, S. 57–81.
- KIMPEL 1971** **Kimpel**, Dieter: Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen. Diss. Bonn 1971.
- KIMPEL/HANSEN 2005** **Kimpel**, Dieter u. **Hansen**, Heike: Bauforschung an der Kathedrale von Auxerre. In: Wechselwirkungen, Jahrbuch aus Lehre und Forschung der Universität Stuttgart, Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005, S. 42–49.
- KIMPEL/SUCKALE 1995** **Kimpel**, Dieter u. **Suckale**, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. Überarb. Studienausg. München 1995.
- KINDER 1997** **Kinder**, Terryl N.: L'Europe Cistercienne. Aus dem Engl. übers. v. Divina Cabo. 2. Aufl. Saint-Léger-Vauban u. Paris 1997.
- KLEIN 2013** **Klein**, Bruno: Bauen bildet – Aspekte der gesellschaftlichen Rolle von Bauprozessen mittelalterlicher Großbaustellen. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 11–22.
- KLEIN 2007** **Klein**, Bruno (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Band 3. Gotik. München, Berlin u.a. 2007.
- KNIPPING 2001** **Knipping**, Detlef: Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens. Funktion und Krise eines mittelalterlichen Ausstattungstypus. München u. Berlin 2001.
- KNOP 2003** **Knop**, Ulrich: Histoire de la restauration du chœur de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Diss. Stuttgart 2003.
- KOCH 2008** **Koch**, Hans-Albrecht: Die Universität. Geschichte einer europäischen Institution. Darmstadt 2008.

- KOWA 1990** **Kowa**, Günter: Architektur der Englischen Gotik. Reihe: DuMont Dokumente. Köln 1990.
- KRENN/WINTERER 2009** **Krenn**, Margit u. **Winterer**, Christoph: Mit Pinsel und Federkiel. Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei. Sonderausg. zur WBG-Linzenausg. des Lex MA. Darmstadt 2009.
- KURMANN 2001** **Kurmann**, Peter: Reims. La cathédrale Notre-Dame. Fotogr. v. Pascal Lemaître, Aain Lonchamppt u.a. Paris 2001.
- KURMANN 2000** **Kurmann**, Peter: Kathedralarchitektur in Frankreich. Von der monumentalen Hochgotik zum präziösen *style rayonnant*. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, 11, Köln 2000, S. 5–20.
- KURMANN 1986** **Kurmann**, Peter: Spätgotische Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300. In: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4.–10. September 1983, hrsg. v. Hermann Fillitz u. Martina Pippal. Wien, Köln, Graz 1986, S. 11–18.
- KURMANN 1971** **Kurmann**, Peter: La cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale. Reihe: Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, hrsg. v. Francis Salet und Alain Erlande-Brandenburg, Bd. 1. Droz, Genf, Paris 1971.
- KURMANN-SCHWARZ/ KURMANN 2001** **Kurmann-Schwarz**, Brigitte u. **Kurmann**, Peter: Chartres. Die Kathedrale. Regensburg 2001.
- KURMANN-SCHWARZ/ LAUTIER 2010** **Kurmann-Schwarz**, Brigitte u. **Lautier**, Claudine: Recherches récentes sur le vitrail médiéval 1998–2009. 2^e partie. In: Kunstchronik, 63. Jahrg., Heft 7, 2010. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte. München 2010, S. 313–338.
- KURMANN/ WINTERFELD 1977** **Kurmann**, Peter u. **Winterfeld**, Dethard v.: Gautier de Varinfroy, ein ›Denkmalpfleger‹ im 13. Jahrhundert. In: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Lucius Grisebach u. Konrad Renger. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1977, S. 101–159.
- LAFOND 1958** **Lafond**, Jean: Les vitraux de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1958, S. 60–75.
- LAFOND 1946** **Lafond**, Jean: The Stained Glass Decoration of Lincoln Cathedral in the Thirteenth Century. In: The Archaeological Journal, 103, hrsg. v. Royal Archaeological Institute. London 1946, S. 119–156.

- LAUTIER 2003** **Lautier**, Claudine: Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images. In: Bulletin monumental, 161-1, Paris 2003, S. 3–97.
- LAVEISSIÈRE 1980** **Laveissière**, Sylvain: Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne. Documentation réunie par Bernard Prost, Paul Brune et Sylvain Laveissière. Bd. I: A bis K. Reihe: Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France par provinces. Paris 1980.
- LE ROY LADURIE 1990** **Le Roy Ladurie**, Emmanuel: Die Bauern des Languedoc. Aus d. Franz. übers. v. Charlotte Roland. München 1990.
- LEBEUF 2004** **Lebeuf**, Abbé Jean: Histoire de la prise d'Auxerre par les Huguenots, et de la délivrance de la même ville les années 1567 et 1568. Auxerre 1723. Transkribiert u. mit Anm. versehen v. Elisabeth Chaussin. La Ferté-sous-Jouarre 2004.
- LEBEUF 1978** **Lebeuf**, Abbé Jean: Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse. Continués jusqu'à nos jours avec addition de nouvelles preuves et annotations par M. Challe et M. Quantin. 4 Bde. Unveränderter Ndr. d. Ausgabe: Auxerre, Paris 1848–1855. Marseille 1978.
- LEGENDA AUREA** Jacobi a Voragine. **Legenda Aurea**. Rezensiert von Th. Graesse. Fotograf. Rep. d. Ausg. v. 1890. Osnabrück 1969.
- LEGNER/HIRMER 1982** **Legner**, Anton u. **Hirmer**, Albert: Deutsche Kunst der Romanik. München 1982.
- LEHMANN 1953** **Lehmann**, Edgar: Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der karolingischen Klosterkirche zwischen Kirchenfamilie und Kathedrale. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2, Jena 1952/53, S. 131–144.
- LEMÉ-HÉBUTERNE 2006** **Lémé-Hébuterne**, Kristiane: Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens. Histoire, iconographie. Reihe: Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, Bd. 26. Paris 2007.
- LESCROART 2001** **Lescroart**, Yves: La cathédrale Notre-Dame de Rouen. Paris 2001.
- LE VIEIL 1774** **Le Vieil**, Pierre: L'art de la Peinture sur verre et de la vitrerie. Genf 1773. Nachdr. d. Ausg. Paris 1774.
- LÉVIS-GODECHOT 1987** **Lévis-Godechot**, Nicole: Chartres. Im Lichte seiner Skulpturen und Fenster. Würzburg 1987.

- LILICH 1986** **Lilich**, Meredith Parsons: European Stained Glass around 1300: The Introduction of Silver Stain. In: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4.–10. September 1983, hrsg. v. Hermann Fillitz u. Martina Pippal. Wien, Köln, Graz 1986, S. 45–60.
- LILICH 1970** **Lilich**, Meredith Parsons: The Band Window: A Theory of Origin and Development. In: Gesta, IX, New York 1970, S. 26–33.
- LOBBEDEY 1999** **Lobbedey**, Uwe: Romanik in Westfalen. Würzburg 1999.
- LOUIS 1952** **Louis**, René: Autessiodorum Christianum. Les églises d'Auxerre des origines au XI^{me} siècle. Paris 1952.
- LÜPNITZ 2013** **Lüpnitz**, Maren: Dombaumeister und Domkapitel beim Bau des Kölner Domchores – eine bauarchäologische Spurensuche. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 285–298.
- MACOS/EGGER 2001** **Macos**, Jean-Pierre u. **Egger**, Anne: Couleurs de la cathédrale: Amiens, Église Saint-Germain l'Écossais 16 juin–31 décembre 2001. Amiens 2001.
- MÂLE 1986** **Mâle**, Émile: Die Gotik. Kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Stuttgart, Zürich 1986.
- MÂLE 1905 A** **Mâle**, Émile: La peinture murale en France. In: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, hrsg. v. André Michel. Bd. I, Teil 2. Paris 1905, S. 756–781.
- MÂLE 1905 B** **Mâle**, Émile: La peinture sur verre en France. In: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, hrsg. v. André Michel. Bd. I, Teil 2. Paris 1905, S. 782–795.
- MÂLE/HASELOFF U.A. 1906** **Mâle**, Émile; **Haseloff**, Arthur; **Mandach**, Conrad de u. **Bertaux**, Émile: La peinture sur verre en France. In: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, hrsg. v. André Michel. Bd. II, Teil 1. Paris 1906, S. 372–396.
- MCKITTERICK 2008** **McKitterick**, Rosamond: Karl der Große. Aus d. Engl. v. Susanne Fischer. Reihe: Gestalten des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Peter Herde. Darmstadt 2008.
- MERSON 1895** **Merson**, Olivier: Les vitraux. Paris 1895.
- MICHEL/ENLART/ BERTAUX 1906** **Michel**, André; **Enlart**, Camille u. **Bertaux**, Émile: La sculpture en France. In: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, hrsg. v. André Michel. Bd. II, Teil 1. Paris 1906, S. 126–199.

- MICHLER 2009** **Michler**, Jürgen: Altbekannte Neuigkeiten über die Farbigkeit der Kathedralen von Chartres, Amiens, Köln. In: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 8, Nürnberg 2009, S. 353–363.
- MICHLER 1989** **Michler**, Jürgen: La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur. In: Bulletin monumental, 147, Paris 1989, S. 117–131.
- MICHLER 1980** **Michler**, Jürgen: Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XLI. Köln 1980, S. 27–86.
- MICHLER 1977** **Michler**, Jürgen: Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XXXIX. Köln 1977, S. 29–68.
- MOREAU [1974]** **Moreau**, Abel: Eglises de l'Yonne. Paris [1974].
- MOREAU [1972]** **Moreau**, Abel: La cathédrale d'Auxerre. Paris [1972].
- MOREAU 1986** **Moreau**, Henri: L'église collégiale Notre-Dame de la Cité d'Auxerre. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 117, [1985], Auxerre 1986, S. 31–42.
- MOREAU-NÉLATON [1915]** **Moreau-Nélaton**, Étienne: La cathédrale de Reims. Paris [1915].
- MÜLLER 2000** **Müller**, Wolfgang: Verbleiung bei Glasmalereien. Leipzig 2000.
- NEISKE 2007** **Neiske**, Franz: Europa im frühen Mittelalter 500–1050. Eine Kultur und Mentalitätsgeschichte. Reihe: Kultur und Mentalität, hrsg. v. Peter Dinzelbacher. Darmstadt 2007.
- NORDSTRÖM 1974** **Nordström**, Folke: The Auxerre Reliefs. A Harbinger of the Renaissance in France during the Reign of Philip le Bel. Uppsala 1974.
- OHLER 2007** **Ohler**, Norbert: Die Kathedrale. Religion, Politik, Architektur. Durchges., überarb. Ausg. Düsseldorf 2007.
- ONNEN 2004 einer** **Onnen**, Christine: Saint-Urbain in Troyes. Idee und Gestalt päpstlichen Stiftung. Reihe: Kieler Kunsthistorische Studien N.F., Bd. 4. Kiel 2004.
- OURSSEL 1991** **Ourssel**, Raymond: France romane II. XIIIe siècle. Saint-Léger-Vauban 1991.
- OURSSEL 1989** **Ourssel**, Raymond: France romane I. XIe siècle. Saint-Léger-Vauban 1989.

- OURSEL 1953** **Oursel**, Charles: L'Art de Bourgogne. Paris, Grenoble 1953.
- PERROT 1989** **Perrot**, Françoise: Le vitrail, la croisade et la Champagne: réflexion sur les fenêtres hautes du chœur a la cathédrale de Chartres. In: Les Champenois et la Croisade. Actes des quatrièmes journées rémoises 27–28 novembre 1987. Hrsg. v. Yvonne Bellenger und Danielle Quérueil. Paris 1989, S. 109–130.
- PERROT 1986** **Perrot**, Françoise: Observations sur l'évolution du vitrail autour de 1300. In: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4.–10. September 1983, hrsg. v. Hermann Fillitz u. Martina Pippal. Wien, Köln, Graz 1986, S. 39–44.
- PETIT 1859** **Petit**, Victor: Guide pittoresque dans le Département de l'Yonne. Voyage treizième. In: Annuaire statistique du Département de l'Yonne, XXIII, Auxerre 1859, S. 3–24.
- PHYSIOLOGUS 2005** Der **Physiologus**. Tiere und ihre Symbolik, übertragen und erläutert von Otto **Seel**. 3. Aufl. Düsseldorf 2005.
- PICARD 1998** **Picard**, Jean-Charles: Évêques, Saints et Cités en Italie et en Gaule. Études d'archéologie et d'histoire. Rom 1998.
- PLAGNIEUX 2003** **Plagnieux**, Philippe: Amiens. La cathédrale Notre-Dame. Fotogr. v. Patrick Müller. Paris 2003.
- PORÉE 1926** **Porée**, Charles: La Cathédrale d'Auxerre. Reihe: Petites Monographies des Grands Édifices de la France. Hrsg. v. Henri Laurens. Paris 1926.
- PORÉE 1925** **Porée**, Charles: Deux documents inédits sur la cathédrale d'Auxerre. In: Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, LXXIX, Auxerre 1925, S. 14.
- PORÉE 1908 A** **Porée**, Charles: Auxerre. In: Congrès archéologique de France. LXXIV^e Session, 1907, Avallon. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris, Caen 1908, S. 167–198.
- PORÉE 1908 B** **Porée**, Charles: Sens. In: Congrès archéologique de France. LXXIV^e Session, 1907, Avallon. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris, Caen 1908, S. 205–232.
- PORÉE 1906** **Porée**, Charles: Le chœur de la cathédrale d'Auxerre. In: Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, LX, Auxerre 1906, S. 231–239.

- PRACHE 1986** **Prache**, Anne: Architecture rayonnante et vitrail dans la France du Nord vers 1300. In: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4.–10. September 1983, hrsg. v. Hermann Fillitz u. Martina Pippal. Wien, Köln, Graz 1986, S. 25–30.
- PUISOYE 1982** **Puisoye**, Monique: Similitudes dans les verrières de la Sainte-Chapelle, de Saint-Julien-Du-Sault et d’Auxerre. In: Bulletin de la société des sciences historiques et naturelles de l’Yonne, 113, [1981], Auxerre 1982, S. 73–81.
- QUANTIN 1851** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Visite de la cathédrale d’Auxerre. In: Congrès archéologique de France. XVII^e Session, 1850, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française pour la conservation des Monuments Historiques. Paris 1851, S. 54–63.
- QUANTIN 1850** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Restitution par les textes des cathédrales élevées successivement à Auxerre avant le XIII^e siècle. In: Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l’Yonne, IV, Auxerre 1850, S. 369–379.
- QUANTIN 1848** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Cathédrale d’Auxerre. Origine et description des cryptes. In: Annuaire statistique du Département de l’Yonne, XII, Auxerre 1848, S. 235–237.
- QUANTIN 1847** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Description de la cathédrale d’Auxerre. In: Annuaire statistique du Département de l’Yonne, XI, Auxerre 1847, S. 141–145.
- QUANTIN 1846 A** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Inventaire des archives historiques de l’Yonne. Première partie. Archives ecclésiastiques. Diocèse d’Auxerre. In: Annuaire statistique du Département de l’Yonne, X, Auxerre 1846, S. 136–159.
- QUANTIN 1846 B** **Quantin**, Mathieu-Maximilien: Description de la cathédrale d’Auxerre. In: Annuaire statistique du Département de l’Yonne, X, Auxerre 1846, S. 207–216.
- QUEDNAU 1979** **Quednau**, Ursula: Die Westportale der Kathedrale von Auxerre. Reihe: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 10. Wiesbaden 1979.
- RADEMACHER 1978** **Rademacher**, Franz: Zur Symbolik des Drachen im Mittelalter. Apotropäische Drachen an Kirchengiebeln und auf Reliquiaren. In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. v. Werner Busch, Reiner Hausscherr u. Eduard Trier. Berlin 1978, S. 61–76.
- RAGUIN 2003** **Raguin**, Virginia Chieffo: Stained glass: from its origins to the present. New York 2003.

- RAGUIN 1982** **Raguin**, Virginia Chieffo: Stained Glass in Thirteenth-Century Burgundy. Princeton 1982.
- RAGUIN 1977** **Raguin**, Virginia Chieffo: The Isaiah Master of the Sainte-Chapelle in Burgundy. In: The Art Bulletin, 59, New York 1977, S. 483–493.
- RAGUIN 1976** **Raguin**, Virginia Chieffo: Windows of Saint-Germain-lès-Corbeil: A Traveling Glazing Atelier. In: Gesta, XV, New York 1976, S. 265–272.
- RAGUIN 1974 A** **Raguin**, Virginia Chieffo: The Genesis Workshop of the Cathedral of Auxerre and its Parisian Inspiration. In: Gesta, XIII, New York 1974, S. 27–38.
- RAGUIN 1974 B** **Raguin**, Virginia Chieffo: Thirteenth-century choir glass of Auxerre cathedral. [With] Volume II: Illustrations. Diss., Yale University. New Haven 1974.
- RATZINGER 2007** **Ratzinger**, Joseph (**Benedikt XVI.**): Jesus von Nazareth. Erster Teil, von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung. 2. Aufl. Freiburg im Breisgau 2007.
- RAVEAUX 1979** **Raveaux**, Jean-Pierre: Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle. In: Bulletin monumental, 137, Paris 1979, S. 7–66.
- ROUMAILHAC/LABBÉ 1991** **Roumailhac**, Jean; **Labbé**, Alain u.a.: Auxerre Ve–XIe siècles: L'abbaye Saint-Germain et la cathédrale Saint-Étienne. [Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne] Paris, Auxerre, Genf 1991.
- RÜFFER 2013** **Rüffer**, Jens: Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 169–181.
- RUPPRECHT/HIRMER in 1984** **Rupprecht**, Bernhard u. **Hirmer**, Max: Romanische Skulptur Frankreich. 2. durchges. u. überarb. Aufl. München 1984.
- SAINT-DENIS/ PLOUVIER 2002** **Saint-Denis**, Alain; **Plouvier**, Martine u.a.: Laon. La cathédrale. Paris 2002.
- SALET 1957** **Salet**, Francis: Saint-Urbain de Troyes. In: Congrès archéologique de France. CXIII^e Session, 1955, Troyes. Hrsg. v. d. Société Française pour la conservation des Monuments Historiques. Orléans 1957, S. 96–122.

- SANDRON 2013** **Sandron**, Dany: La cathédrale et les rois: Notre-Dame de Paris (XII^e–XIII^e siècles). In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 260–270.
- SANDRON 2004** **Sandron**, Dany: Amiens. La cathédrale. Fotogr. v. Christian Lemzaouda. Paris 2004.
- SAPIN 2011** **Sapin**, Christian (Hrsg.): Saint-Étienne d’Auxerre, la seconde vie d’une cathédrale. Sept ans de recherches pluridisciplinaires et internationales (2001–2007). Auxerre, Paris 2011.
- SAPIN 2006** **Sapin**, Christian: Bourgogne romane. Unter Mitarb. v. Chantal Arnaud, Walter Berry; Fotogr. v. Jacques Guillard. Dijon 2006.
- SAPIN 2002** **Sapin**, Christian (Hrsg.): Avant-nefs & espaces d’accueil dans l’église. Entre le IV^e et le XII^e siècle. Paris 2002.
- SAPIN 2001** **Sapin**, Christian (Hrsg.): Les prémices de l’Art Roman en Bourgogne. D’Auxerre à Cluny, les premiers édifices romans après l’an mil. Unter Mitarb. v. Chantal Arnaud, Sylvain Aumard u.a. 2. durchges. u. erw. Aufl. Auxerre 2001.
- SAPIN 2000** **Sapin**, Christian (Hrsg.): Archéologie et architecture d’un site monastique: Ve–XX^e siècles. 10 ans de recherches à l’abbaye Saint-Germain d’Auxerre. Paris, Auxerre 2000.
- SAPIN 1999** **Sapin**, Christian (Hrsg.): Peindre à Auxerre au Moyen Age: IX^e–XIV^e siècles. 10 ans de recherches à l’abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Étienne d’Auxerre. Paris, Auxerre 1999.
- SAPIN 1986** **Sapin**, Christian: La Bourgogne Préromane. Construction, décor et fonction des édifices religieux. Paris 1986.
- SAUER 1964** **Sauer**, Joseph: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Nachdr. der 2. erw. Aufl. v. 1924. Münster 1964.
- SAUERLÄNDER/
HIRMER 1970** **Sauerländer**, Willibald u. **Hirmer**, Max: Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270. München 1970.
- SAUERLÄNDER 1990** **Sauerländer**, Willibald: Gotik I: Das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140–1260. Reihe: Universum der Kunst. Begr. v. André Malraux, Bd. 36. München 1990.
- SAUVÉ 2013** **Sauvé**, Jean-Sébastien: Der Kaiser und das Straßburger Münster. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 271–284.

- SCHNEIDMÜLLER/
WEINFURTER 2004** **Schneidmüller**, Bernd u. **Weinfurter**, Stefan (Hrsg.): Die deutschen Herrscher des Mittelalters. Historische Portraits von Heinrich I. bis Maximilian I., 919–1519. Darmstadt 2004.
- SCHÖLLER 1989** **Schöller**, Wolfgang: Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaues. Baulast – Bauherrschaft – Baufinanzierung. Köln 1989.
- SCHULZ 2010** **Schulz**, Knut: Handwerk, Zünfte und Gewerbe. Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 2010.
- SCHÜTZ 2002** **Schütz**, Bernhard: Große Kathedralen des Mittelalters. Fotogr. v. Albert Hirmer, Florian Monheim und Joseph Martin. München 2002.
- SCHYMICZEK 2006** **Schymiczek**, Regina E. G.: Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen. Regensburg 2006.
- SPEER/BINDING 2005** **Speer**, Andreas u. **Binding**, Günther (Hrsg.): Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione. Durchges. Nachdr. d. 1. Aufl. 2000. Darmstadt 2005.
- SUGER 1979** **Suger**: Œuvres complètes. Hrsg. v. A. Lecoy de la Marche. Nachdr. d. Ausgabe Paris 1867. Hildesheim, New York 1979.
- SUGER/
PANOFSKY 1979** **SUGERII ABBATIS SANCTI DIONYSII**: Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. Edited, Translated and Annotated by Erwin Panofsky. 2nd. ed. By Gerda Panofsky-Soergel. Princeton 1979.
- SWAAN 1969** **Swaan**, Wim: Die großen Kathedralen. Aus d. Engl. v. Herbert Frank. Köln 1969.
- THEOPHILUS/
THEOBALD 1984** Technik des Kunsthandwerks im zwölften Jahrhundert des **Theophilus** «Presbyter»: Diversarum atrium schedula. In der Auswahl übersetzt und erläutert von Wilhelm **Theobald**, Einführung von Wolfgang von Stromer. Neuausg. (2. Aufl.) d. Faks. v. 1933. Düsseldorf 1984.
- TITUS 1985** **Titus**, Harry B.: The architectural history of Auxerre cathedral. Diss., Princeton, NJ, 1984. Ann Arbor 1985.
- TITUS/DABAS 2001** **Titus**, Harry B. u. **Dabas**, Michel: Non-Destructive Sensing Projects beneath Auxerre Cathedral. In: Gesta, XL/2, New York 2001, S. 181–188.
- TOMAN 2009** **Toman**, Rolf (Hrsg.): Burgund. Kunst, Landschaft, Architektur. Text v. Ulrike **Laule**, Fotogr. v. Achim **Bednorz**. Sonderausgabe. Potsdam 2009.

- TOMAN/BEDNORZ 1998** **Toman**, Rolf (Hrsg.) u. **Bednorz**, Achim (Fotogr.): Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei. Köln 1998.
- TUCHMAN 1996** **Tuchman**, Barbara: Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert. Aus d. Amer. v. Ulrich Leschak u. Malte Friedrich. 14. Aufl. München 1996.
- VALLERY-RADOT 1959 A** **Vallery-Radot**, Jean: La cathédrale Saint-Étienne. Les principaux textes de l'histoire de la construction. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1959, S. 40–50.
- VALLERY-RADOT 1959 B** **Vallery-Radot**, Jean: L'église Saint-Pierre d'Auxerre. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1959, S. 76–86.
- VALLERY-RADOT 1959 C** **Vallery-Radot**, Jean: L'église Saint-Eusèbe d'Auxerre. In: Congrès archéologique de France. CXVI^e Session, 1958, Auxerre. Hrsg. v. d. Société Française d'Archéologie. Paris 1959, S. 87–96.
- VAN DEN BOSSCHE 2001** **Van den Bossche**, Benoît: Straßburg. Das Münster. Regensburg 2001.
- VERRET 2002** **Verret**, Denis (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques, actes du colloque tenu à Amiens 12–14 octobre 2000. Paris 2002.
- VITRAIL FRANÇAIS 1958** **Le Vitrail Français**. Sous la haute direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris. Verfasst v. Marcel Aubert, André Chastel, Louis Grodecki u.a. [Paris] 1958.
- VON LINDEN 2004** **Von Linden**, Franz-Karl Freiherr: Die Zisterzienser in Europa. Reise zu den schönsten Stätten mittelalterlicher Klosterkultur. Stuttgart u. Zürich 2004.
- VON WITZLEBEN 1976** **Von Witzleben**, Elisabeth: Licht und Farbe aus Frankreichs Kathedralen. 2. Aufl. Augsburg 1976.
- WAHLEN [2006]** **Wahlen**, Patrice; Les amis de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (Hrsg.): Vie de saint Germain. Évêque d'Auxerre. Auxerre [2006].
- WAHLEN [2004] A** **Wahlen**, Patrice; Les amis de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (Hrsg.): Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Les vitraux du chœur. Guide de visite. Auxerre [2004].
- WAHLEN [2004] B** **Wahlen**, Patrice; Les amis de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (Hrsg.): Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Les vitraux de la nef & du transept. Guide de visite. Auxerre [2004].

- WARNCKE 2005** **Warncke**, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.
- WEILANDT 2013** **Weilandt**, Gerhard: Der ersehnte Thronfolger – Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 224–242.
- WENDLAND 2013** **Wendland**, David: Rodrigo Gil de Hontañóns Handbuch zum spätgotischen Kirchenbau. In: Kirche als Baustelle. Grosse Sakralbauten des Mittelalters. Hrsg. v. Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger. Köln 2013, S. 339–353.
- WESTLAKE 1881–1894** **Westlake**, Nathaniel H. J.: A history of design in painted glass. 4 Bde. London, Oxford 1881–1894.
- WINSTON/WINSTON 1976** **Winston**, Richard u. **Winston**, Clara: Notre-Dame. Wiesbaden 1976.

Kataloge

- CANOSSA 2006** **Canossa 1077 – Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik.** Katalog zur Ausstellung in Paderborn; im Museum in der Kaiserpfalz, im Erzbischöflichen Diözesanmuseum und in der Städtischen Galerie am Abdinghof zu Paderborn vom 21. Juli–5. November 2006. Hrsg. v. Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff. 2 Bde. München 2006.
- FRANSE KERKRAMEN 1973** **Franse Kerkramen – Vitraux de France.** Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam vom 15. Dezember 1973–17. März 1974. Katalogtexte v. Françoise Perrot. Amsterdam 1973.
- HIST. ST. ÉTIENNE 2000** **Histoire de Saint Étienne.** La tenture de chœur de la cathédrale d'Auxerre. Begleitband zur Ausstellung im Musées d'Art et d'Histoire d'Auxerre, konzipiert v. Laura Weigert und Micheline Durand. Auxerre 2000.
- HRR 2006** **Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation: 962–1806.** Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters. & Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Ausstellungskatalog zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt, 28. August bis 10. Dezember 2006, Kulturhistorisches Museum Magdeburg / Deutsches Historisches Museum Berlin. Hrsg. v. Matthias Puhle, Text v. Alexander Schubert. 4 Bde. Dresden 2006.

- ILE-DE-FRANCE 2001** **L'Ile-de-France médiévale.** Katalog der sechs Themenbereiche umfassenden Ausstellung, vom 28. Januar bis zum 31. Dezember 2001. Die Themen wurden jeweils in einem anderen Museum präsentiert [Musée archéologique du Val-d'Oise, Guiry-en-Vexin; Musée intercommunal d'histoire et d'archéologie, Louvres; Musée Bossuet, Meaux; Musée de l'Ile-de-France, Sceaux; Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis; Musée de Provins et du Provinois, Provins]. 2 Bde. Paris 2001.
- KONSTANTIN 2007** **Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Grosse.** Katalog zur Ausstellung vom 2. Juni bis 4. November 2007 in Trier [Rhein. Landesmuseum, Städt. Museum Simeonstift u. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum]. Hrsg. v. Alexander Demandt u. Josef Engemann. Mainz 2007.
- PARLER 1978–1980** **Die Parler und der schöne Stil 1350–1400.** Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hrsg. v. Anton Legner. 4 Bde. u. ein Resultatband. Köln 1978–1980.
- REIMS 2003** **La maîtrise de la cathédrale de Reims.** Des origines à Henri Hardouin. XIII^e–XVIII^e siècles. Katalog der Ausstellung vom 15. September–15. November 2003, Bibliothèque Municipale / Médiathèque Cathédrale de Reims. Red. v. Patrick Demouy. Paris 2003.
- SPEKTAKEL DER MACHT 2008** **Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800–1800.** Katalog zur Ausstellung vom 21. September 2008 bis 4. Januar 2009, im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. Hrsg. v. Barbara Stollberg-Rilinger, Matthias Puhle, Jutta Götzmann u. Gerd Althoff. Darmstadt 2008.

Lexika

- BBKL** **Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon.** Begr. u. hrsg. v. Friedrich Wilhelm **Bautz**, fortgef. von Traugott **Bautz**. Hamm, Herzberg, Nordhausen 1975–gegenwärtig.
- DICT. DES ÉGLISES DE FR. 1966–1971** **Dictionnaire des Églises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse.** Hrsg. v. Jacques Brosse, Yvan Christ u.a. 17 Bde. Paris 1966–1971.
- FORSTNER/BECKER 2007** **Forstner, Dorothea u. Becker, Renate:** Lexikon christlicher Symbole. Aktualisierte Neuausgabe. Wiesbaden 2007.
- HAAG 1996** **Haag, Herbert:** Biblisches Wörterbuch. 2. Aufl. der akt. u. erw. Neuausg. Freiburg, Basel, Wien 1996.

- HEINZ-MOHR 1981** **Heinz-Mohr**, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. 6. erw. Aufl. Düsseldorf, Köln 1981.
- LCI 1968–1976** **Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)**. Begr. v. Engelbert **Kirschbaum**, hrsg. v. Wolfgang **Braunfels**. 8. Bde. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–1976.
- LEX MA 2009** **Lexikon des Mittelalters**. Hrsg. v. Robert Auty, Robert-Henri Bautier u.a. 9. Bde. Unveränd. Nachdr. d. Studienausg. 1999. Lizenzausg. d. Verlage Metzler und Poeschel, Stuttgart. Darmstadt [2009].
- NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 2003** **New Catholic Encyclopedia**. 2. Edition. Project Editors: Thomas Carson und Joann Cerrito. 15 Bde. Detroit, New York u.a. 2003.
- PAULY 1893–1980** **Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen hrsg. v. Wilhelm Kroll, Karl Mittelhaus u.a. 1. Reihe: 24 Bde., 2. Reihe: 10 Bde. sowie Supplementbände und Register. Stuttgart 1893–1980.
- VIOLLET-LE-DUC 1868** **Viollet-le-Duc**, Eugène Emmanuel: Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe siècle. 10 Bde. Paris 1868. Ndr. d. Ausgabe Paris 1859–1868.

Elektronische Ressourcen

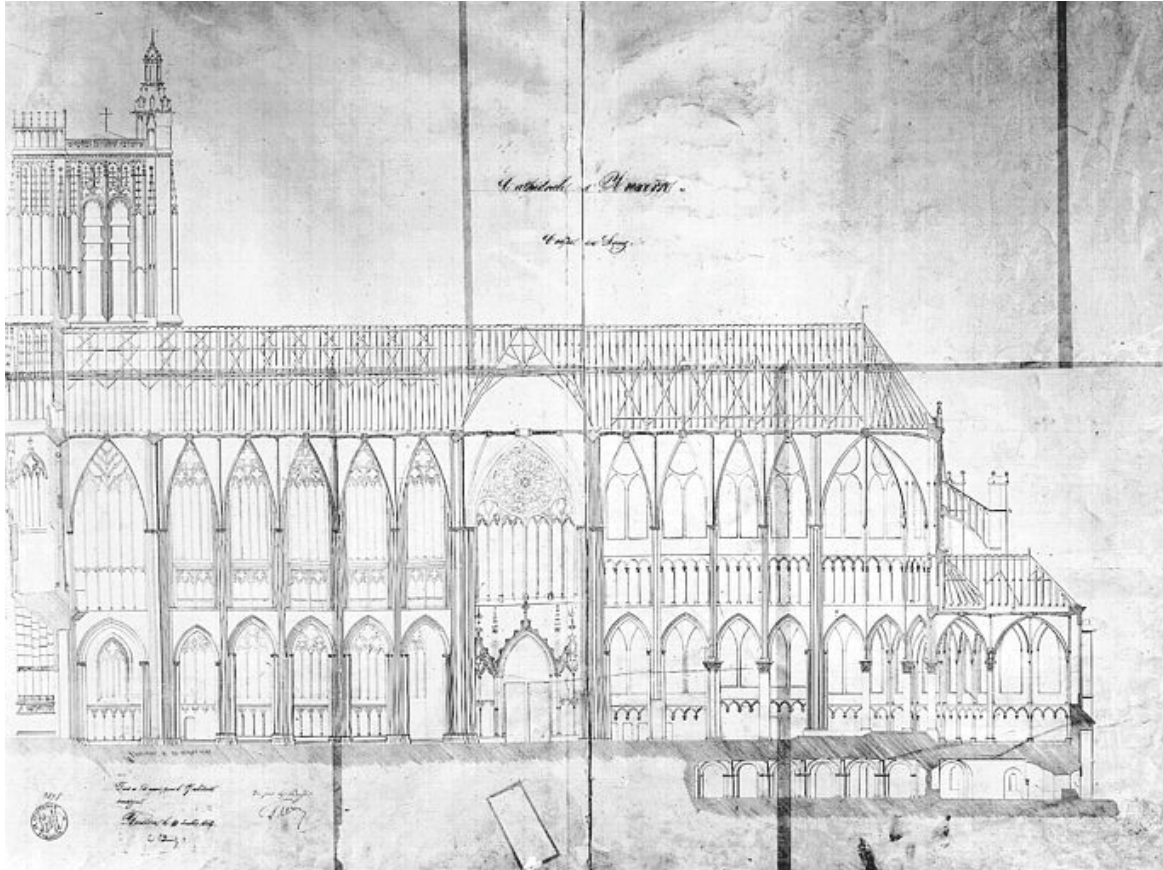
- ACTA SANCTORUM** **Acta Sanctorvm...** Antwerpen 1643 ff.
Eine elektronische Volltext-Ausgabe, die **Acta Sanctorum Full-Text Database**, publ. von Chadwyck-Healey, Cambridge 2001, ist verfügbar unter:
URL: <http://acta.chadwyck.co.uk.proxy.nationallizenzen.de/>
(Stand: 30.12.2012, 19:00 Uhr)
- CATHOLIC ENCYCLOPEDIA 1907–1914** **The Catholic Encyclopedia**. An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic church. Hrsg. v. Charles G. Herbermann. 15 Bde. u. Index. New York 1907–1914. Elektronische Ausgabe des Textes zu erreichen auf:
URL: <http://www.newadvent.org/cathen/>
(Stand: 13.07.2012, 17:00 Uhr)
- CIV** Internetpräsenz des **Centre International du Vitrail** in Chartres. Zu erreichen auf:
URL: <http://www.centre-vitrail.org>
(Stand: 23.08.2011, 21:00 Uhr)

- HEATH 2005** **Heath**, Anne: Architecture, rituel et identité dans la cathédrale Saint-Étienne et l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre. In: Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre; *BUCEMA* [Online Resource] 9, 2005. Online gestellt am 8. November 2006.
URL: <http://cem.revues.org/index807.html>
(Stand: 02.04.2013, 20:30 Uhr)
- ÖKUMENISCHES
HEILIGENLEXIKON** **Schäfer**, Joachim u.a.: **Das Ökumenische Heiligenlexikon**.
URL: <http://www.heiligenlexikon.de/>
(Stand: 30.12.2012, 18:00 Uhr)
- ROUGNON [2003]** **Rougnon**, Nathalie: Le vitrail des origines à nos jours: la cathédrale St Pierre à Troyes. CDDP de l'Aube / CRDP Champagne-Ardenne [2003]. Veröffentlicht auf:
URL: <http://www.crdp-reims.fr/cddp10/ressources/mediatheque/dossiers/vitrail/default.htm>
(Stand: 20.08.2009, 13:00 Uhr)
- TITUS 2006** **Titus**, Harry B.: A Chronology for Auxerre Cathedral. Wake Forest University. Updated July 1, 2006. Veröffentlicht auf:
URL: <http://www.wfu.edu/~titus/chronology.htm>
(Stand: 05.08.2009, 10:00 Uhr)
- TITUS 1998** **Titus**, Harry B.: Radar and Electrostatic Surveys at Auxerre Cathedral in June 1998. Veröffentlicht auf:
URL: <http://www.wfu.edu/~titus/radar.htm>
(Stand: 05.08.2009, 10:00 Uhr)
- VAN HEES 2005** **Van Hees**, Elsa: La verrière de l'Enfant prodigue de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre : étude iconographique. In: Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre; *BUCEMA* [Online Resource] 9, 2005. Online gestellt am 10. Juni 2009.
URL: <http://cem.revues.org/index804.html>
(Stand: 07.01.2012, 20:00 Uhr)

Zweiter Teil

Abbildungen und Grafiken

1. Grafiken und Pläne



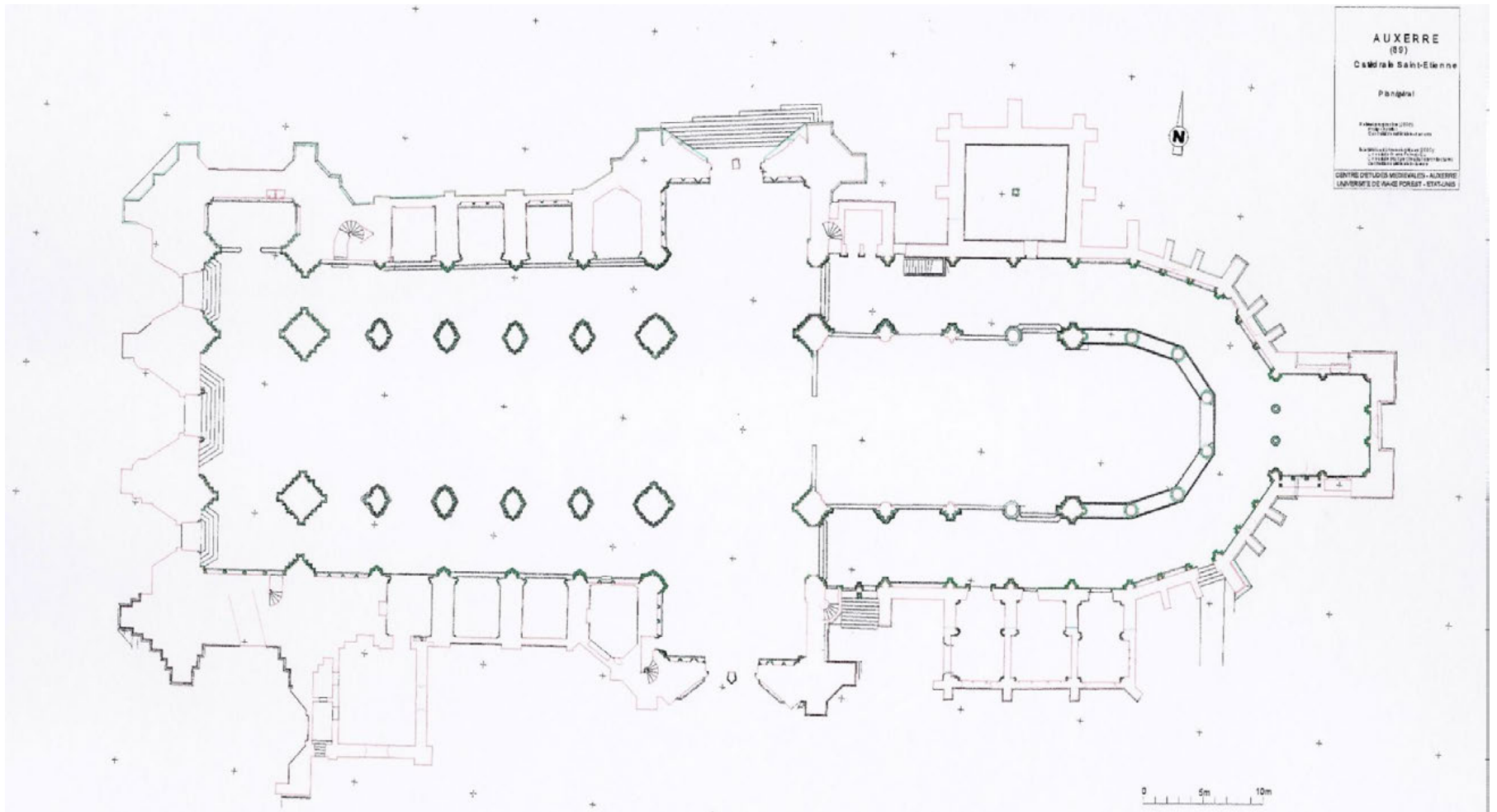


Abb. 1: Maßstabgetreuer Grundriss der Kathedrale Saint-Étienne in Auxerre

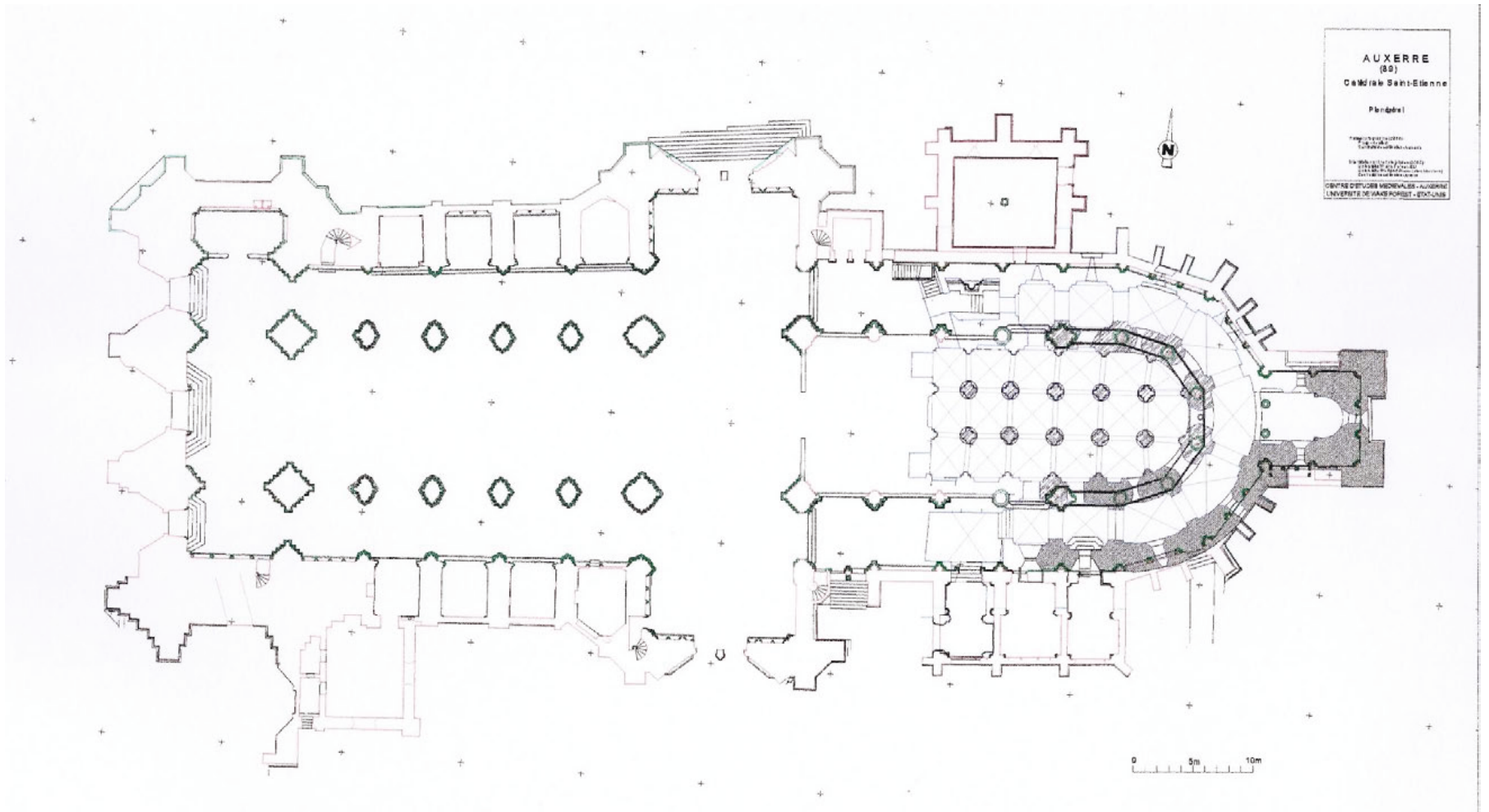


Abb. 2: Grundriss der Krypta und darüberliegende Chormauern

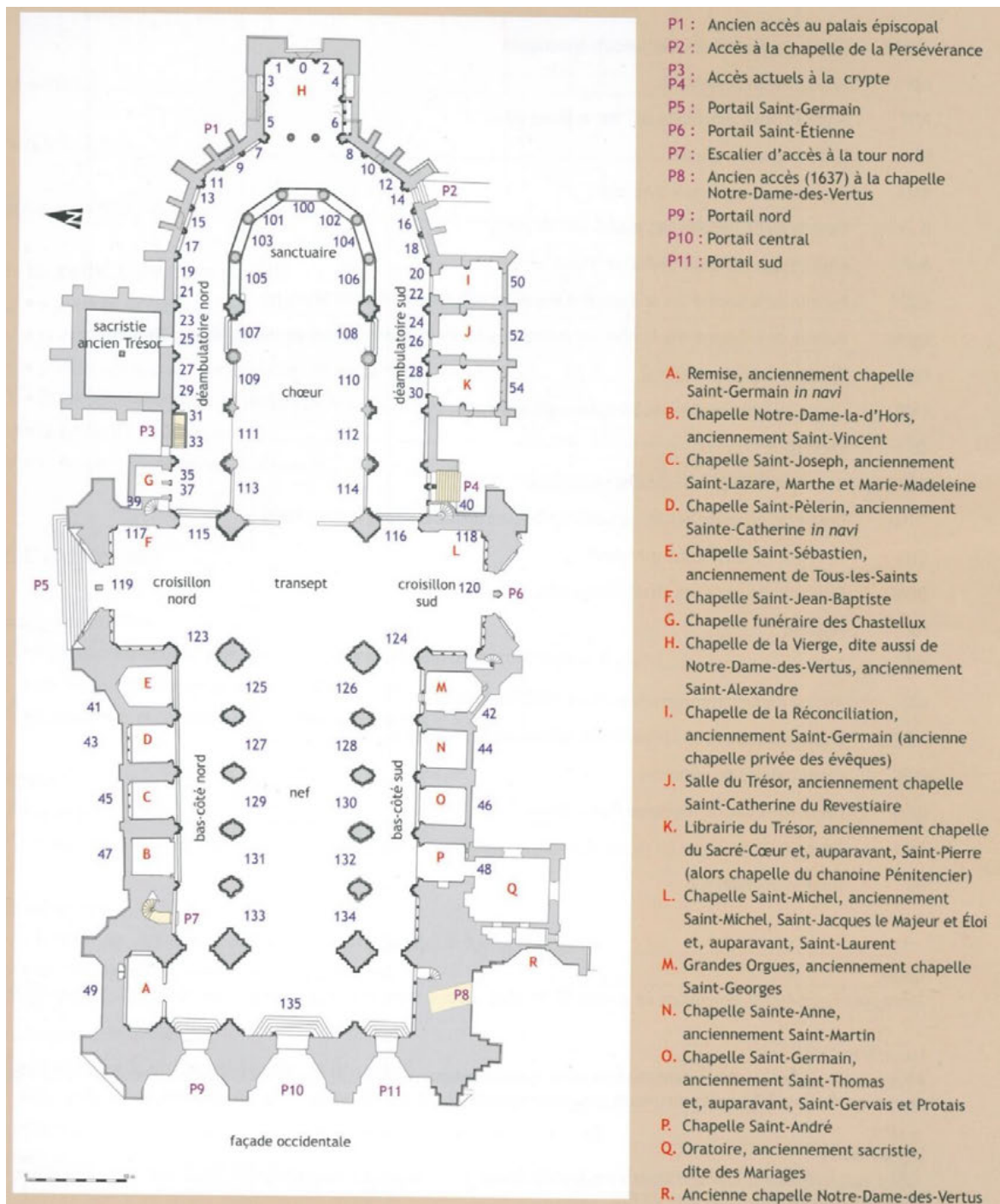


Abb. 3: Nummerierung der Fenster nach dem System des Corpus Vitraerum & Angaben zu den ehem. und heutigen Patrozinien der Kapellen

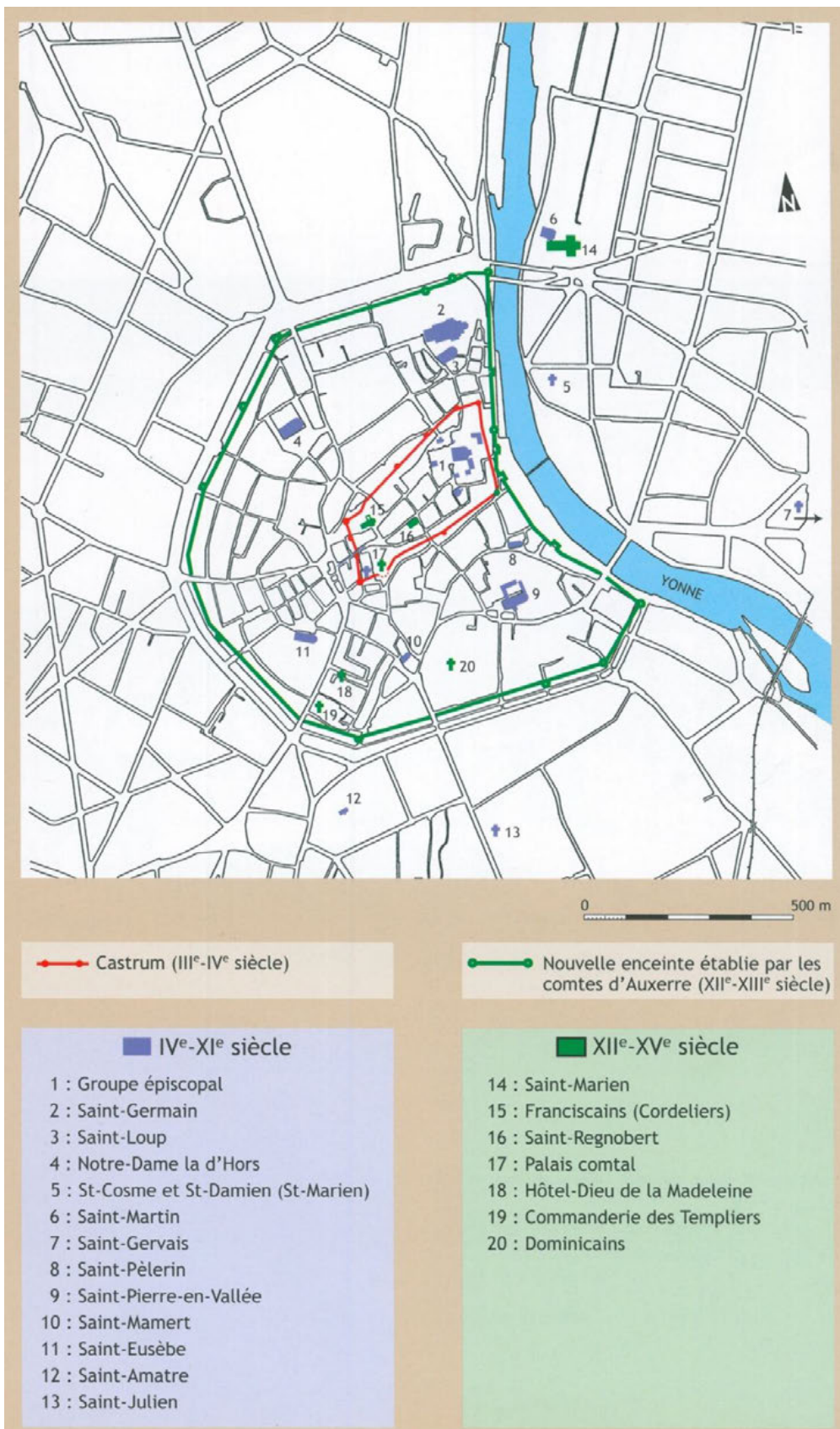


Abb. 4: Plan der Stadt Auxerre im Mittelalter

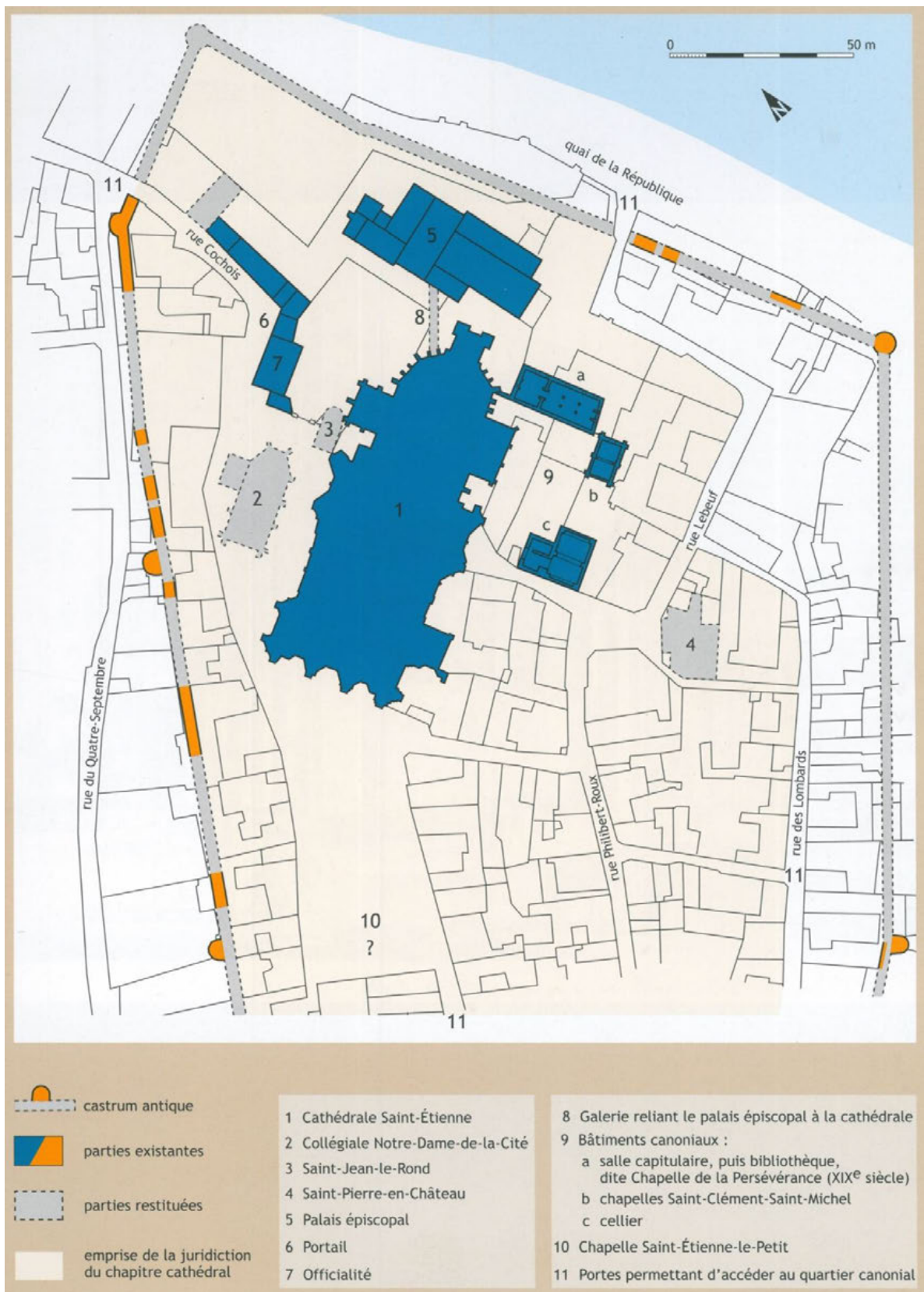


Abb. 5: Die Lage der Kathedralgruppe und der Bauwerke des Domkapitels innerhalb der Stadt

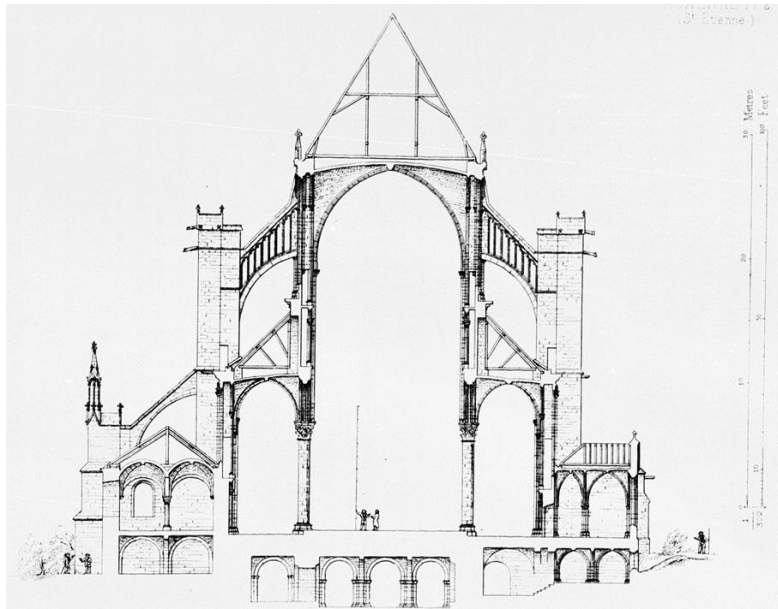


Abb. 6: Querschnitt durch den Chor nach Th. King

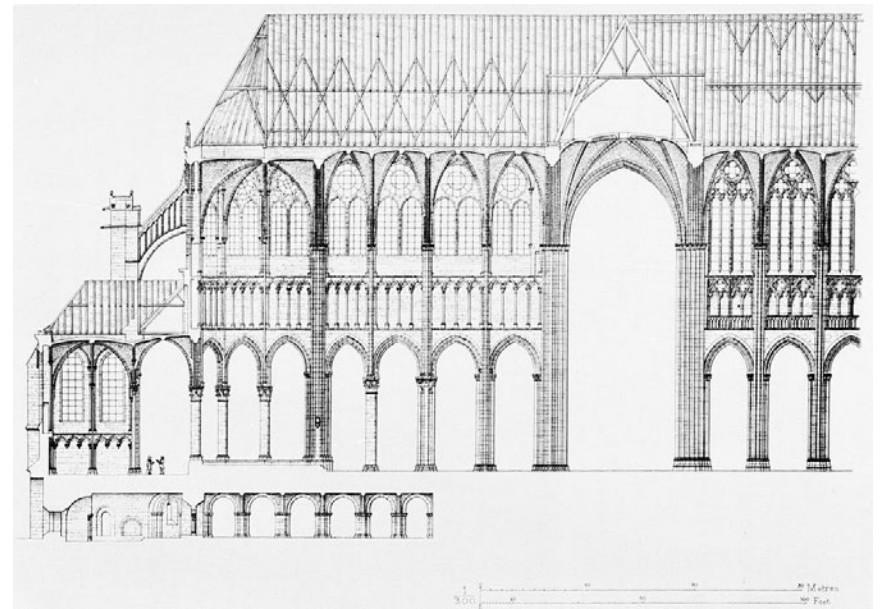


Abb. 7: Längsschnitt durch Chor und Querhaus nach Th. King

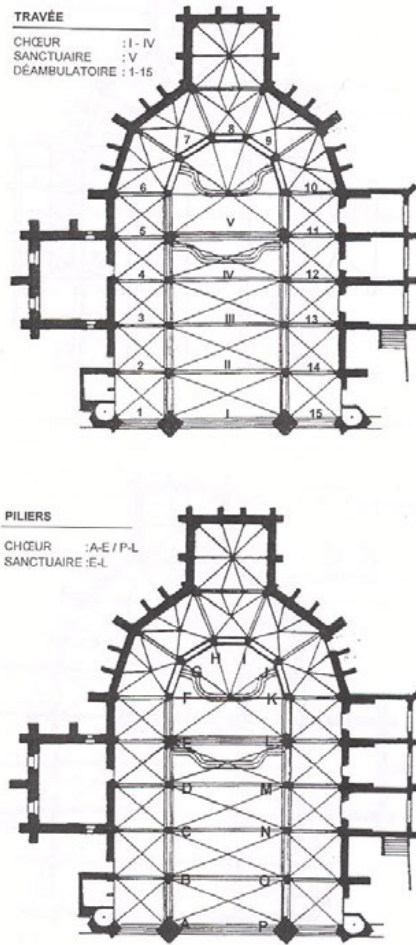


Abb. 8: Grundriss des Chores nach Knop

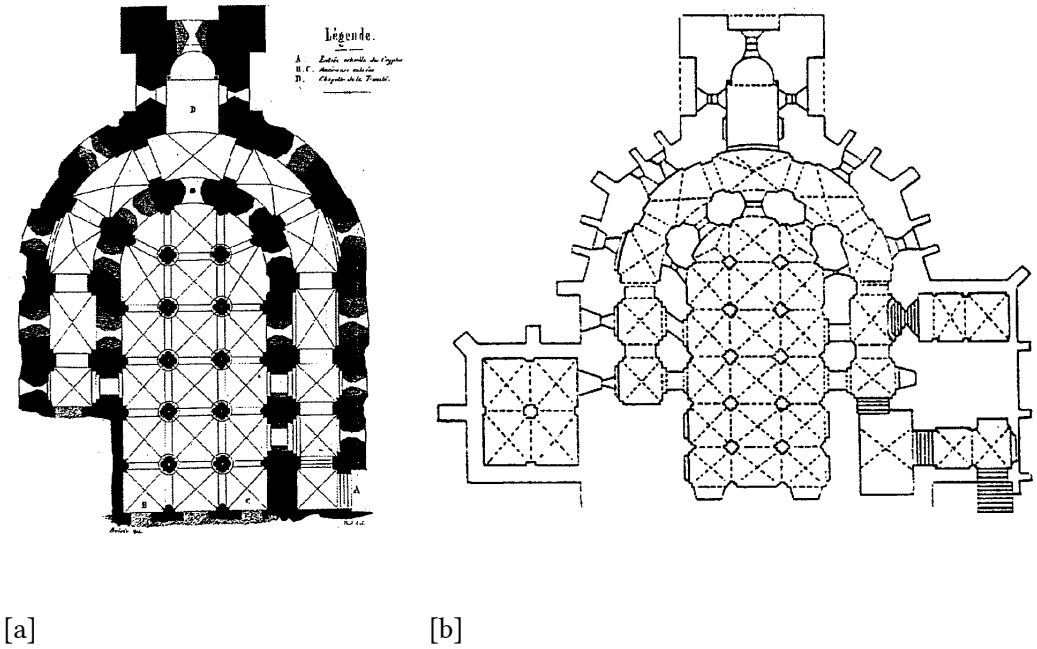


Abb. 9: Grundriss der Krypta nach Boivin [a] und nach Th. King [b]

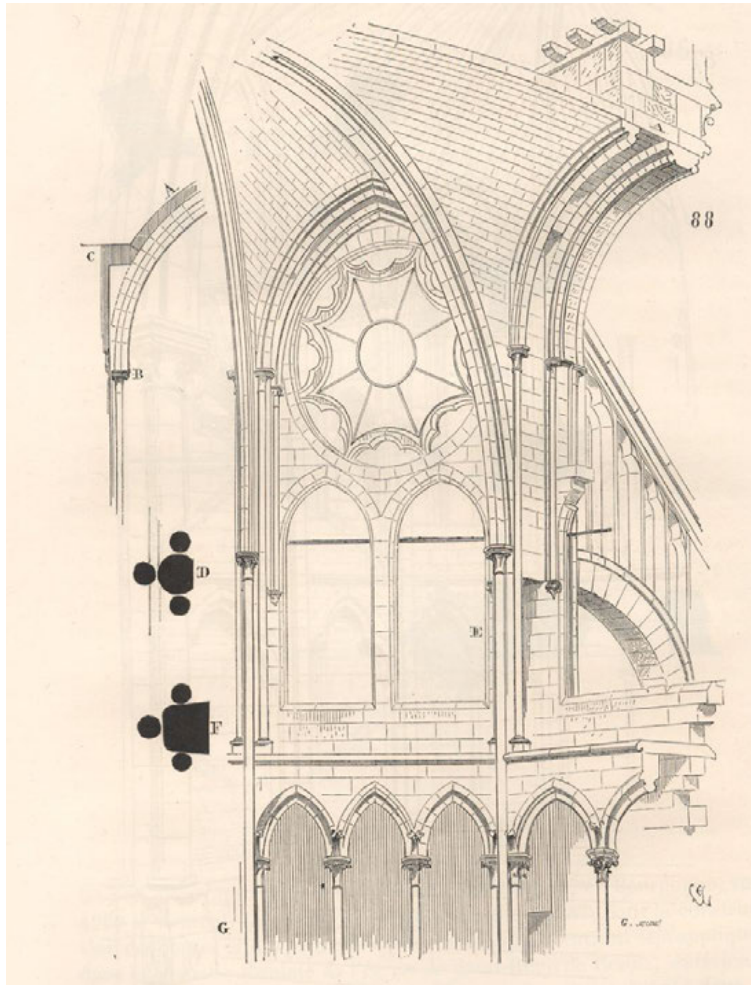


Abb. 10: Auxerre, Wandaufbau des Chores nach Viollet-le-Duc

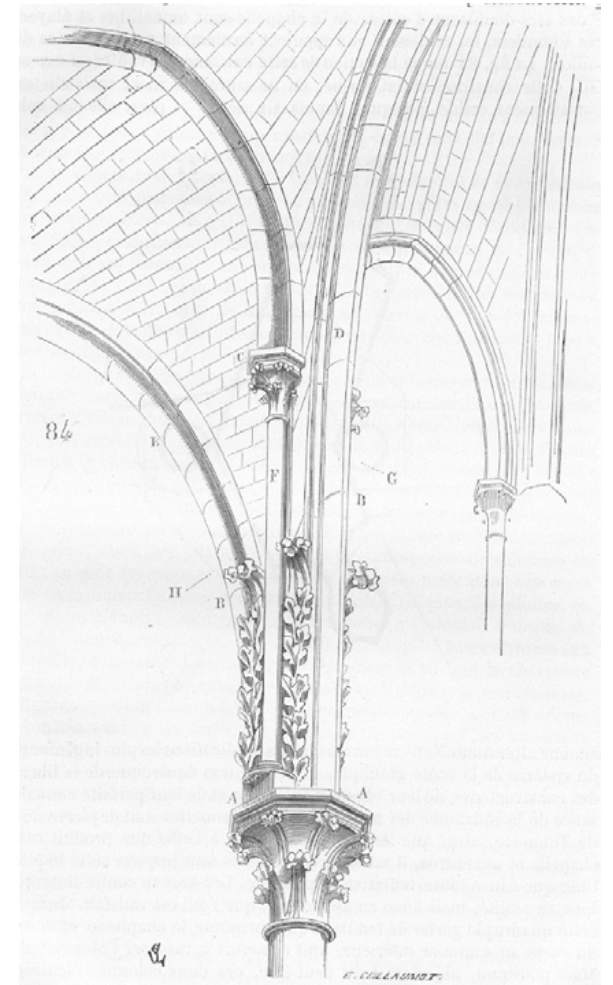


Abb. 11: Auxerre, Säule der Scheitelkapelle nach Viollet-le-Duc

2. Bauwerke und Kirchen der Stadt Auxerre





Abb. 12: Panorama der Stadt Auxerre mit ihren drei größten Kirchen: Saint-Père-en-Vallée (Saint-Pierre), Saint-Étienne und Saint-Germain (von links nach rechts)



Abb. 13: Saint-Père-en-Vallée (Saint-Pierre)



Abb. 14: Blick von der Kathedrale auf Saint-Père-en-Vallée



Abb. 15: Westfassade von Saint-Père-en-Vallée



Abb. 16: Mittelschiffswand von Saint-Eusèbe



Abb. 17: Saint-Eusèbe, Nordseite des Schiffs



Abb. 18: Saint-Eusèbe, Turm des 12. Jh.



Abb. 19: Ehem. «Chapelle de la Madeleine»



Abb. 20: Gedenktafel für die erste Kirche des Auxerrois



Abb. 21: Kapelle des Priesterseminars (ehem. Kapelle Saint-Marie)



Abb. 22: Front des ehem. Bischofspalastes



Abb. 23: Ostseite des ehem. Bischofspalastes



Abb. 24: Die Krypta der zerstörten Kirche
Saint-Amâtre



Abb. 25: Auxerre, die Abtei Saint-Germain, von der Kathedrale aus gesehen



Abb. 26: Kreuzgang der Abtei Saint-Germain



Abb. 27: Turm der ehem. Abteikirche Saint-Germain



Abb. 28: Abteikirche Saint-Germain, Blick in die Scheitelkapelle



Abb. 29: Abteikirche Saint-Germain, Innenraum nach Osten

3. Die Architektur der Kathedrale von Auxerre





Abb. 30: Blick auf die Kathedrale Saint-Étienne vom Flussufer der Yonne



Abb. 31: Westfassade der Kathedrale Saint-Étienne



Abb. 32: Blick auf die Westfassade

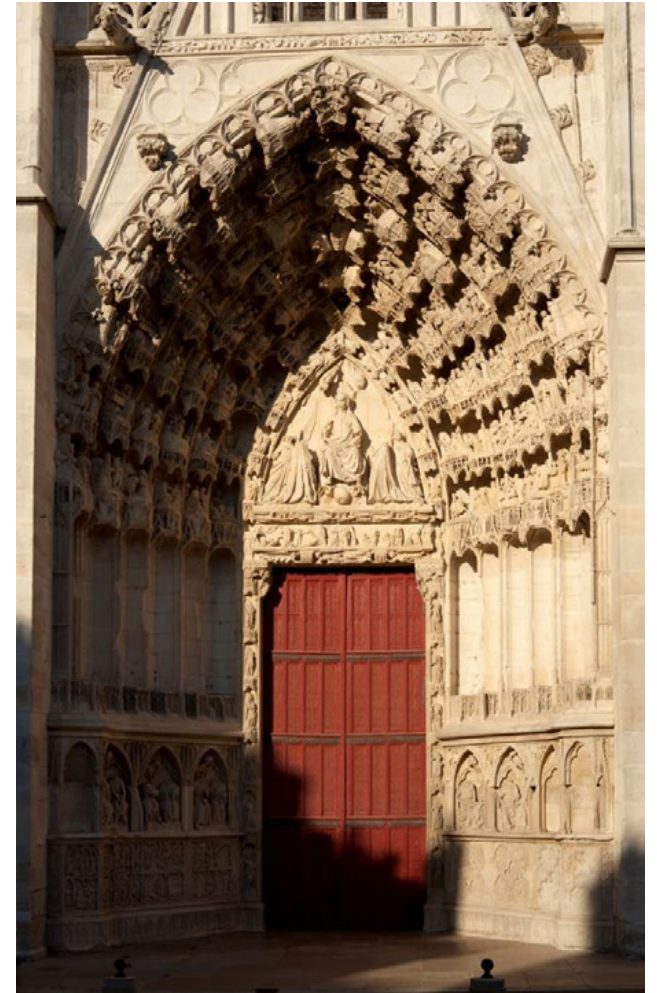


Abb. 33: Hauptportal, Jüngstes Gericht



Abb. 34: Südliche Querhausfassade

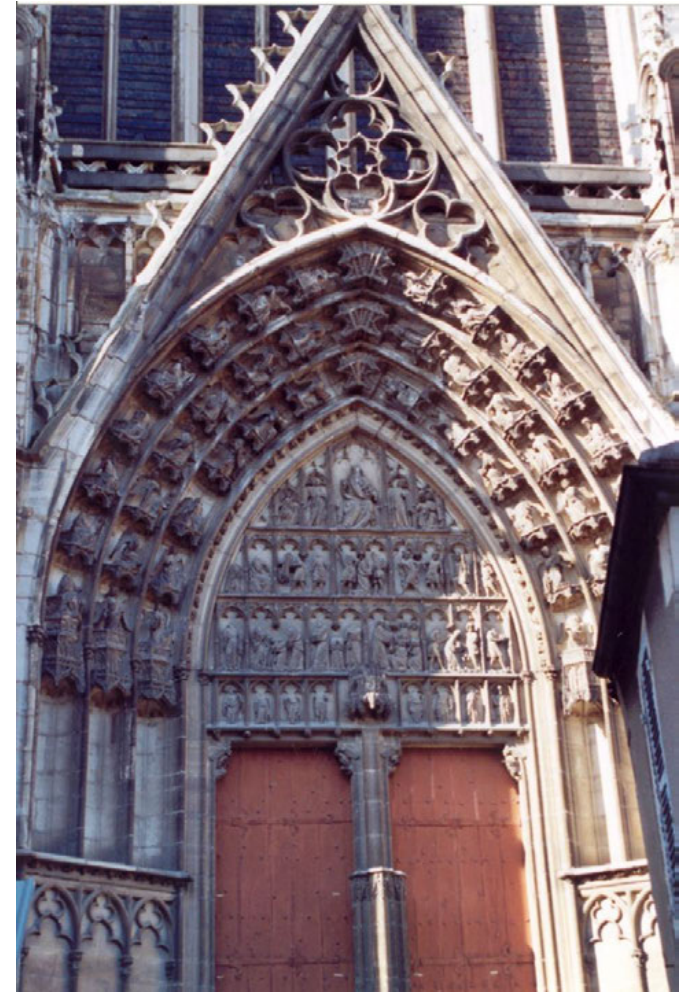


Abb. 35: Südliche Querhausfassade, Portal



Abb. 36: Nördliche Querhausfassade

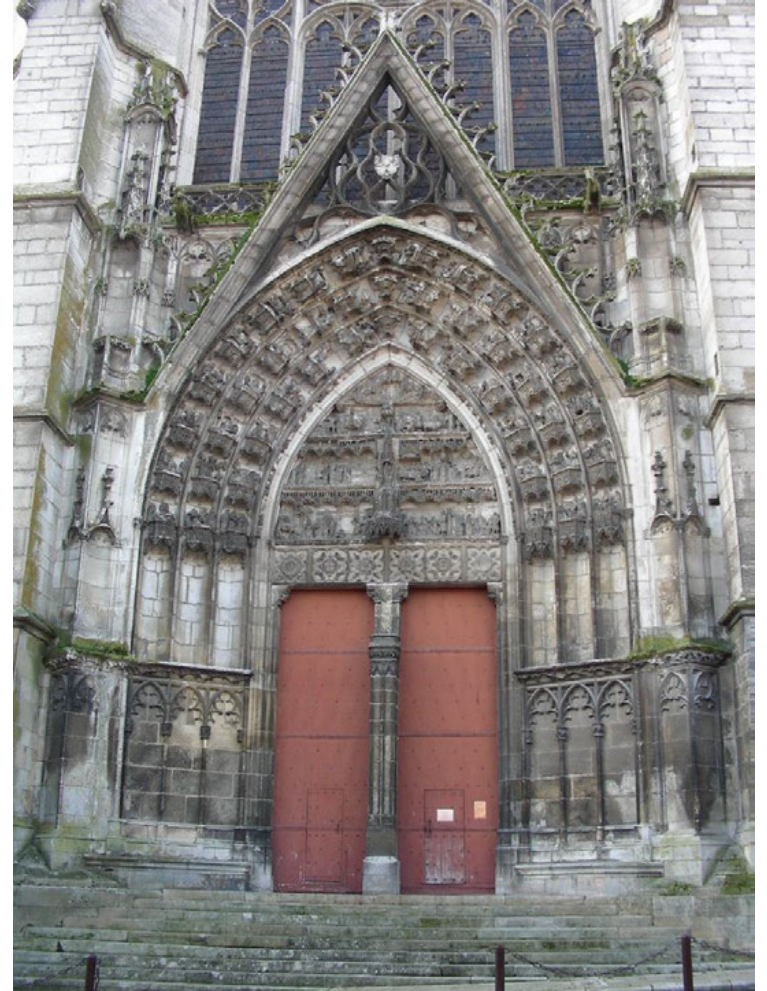


Abb. 37: Nördliche Querhausfassade, Portal



Abb. 38: Westfassade im März 2008, während der Restaurierungsarbeiten



Abb. 39: Wartesteine am Giebel der Westfassade



Abb. 40: Restaurierungsarbeiten an der Westfassade



Abb. 41: Mittelschiff nach Osten



Abb. 42: Nördliches Seitenschiff



Abb. 43: Chor

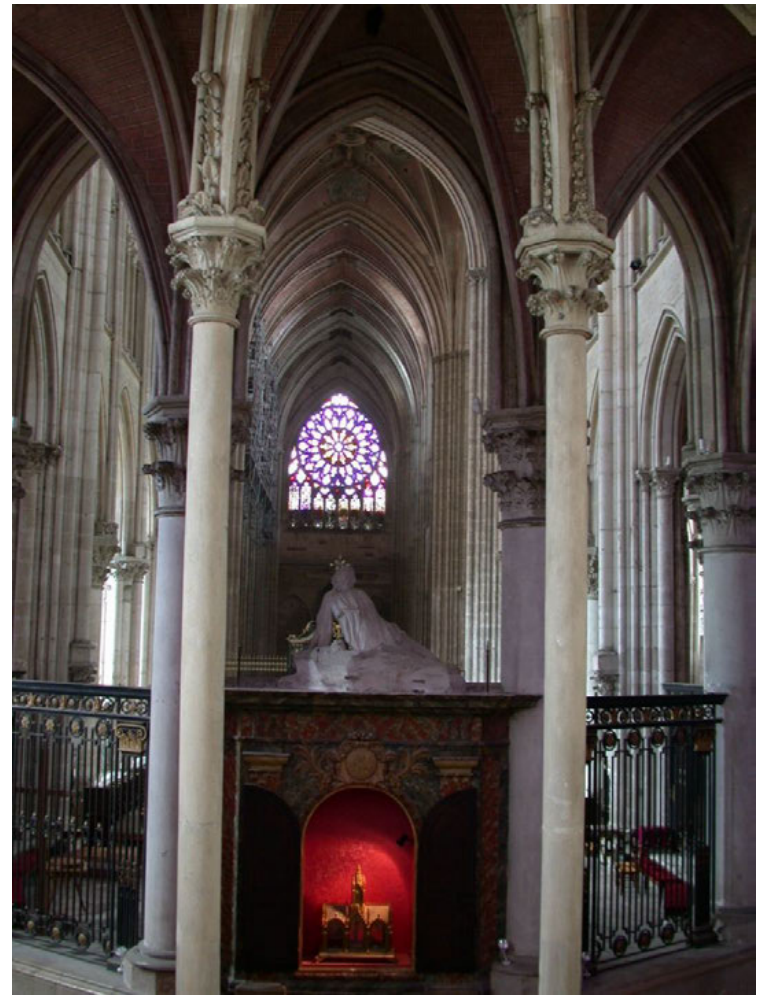


Abb. 44: Blick vom Chorungang in Richtung Westen



Abb. 45: Chor und Sanktuarium



Abb. 46: Blick in das Mittelschiff in Richtung Osten



Abb. 47: Blick in das Mittelschiff in Richtung Westen



Abb. 48: Sanktuarium

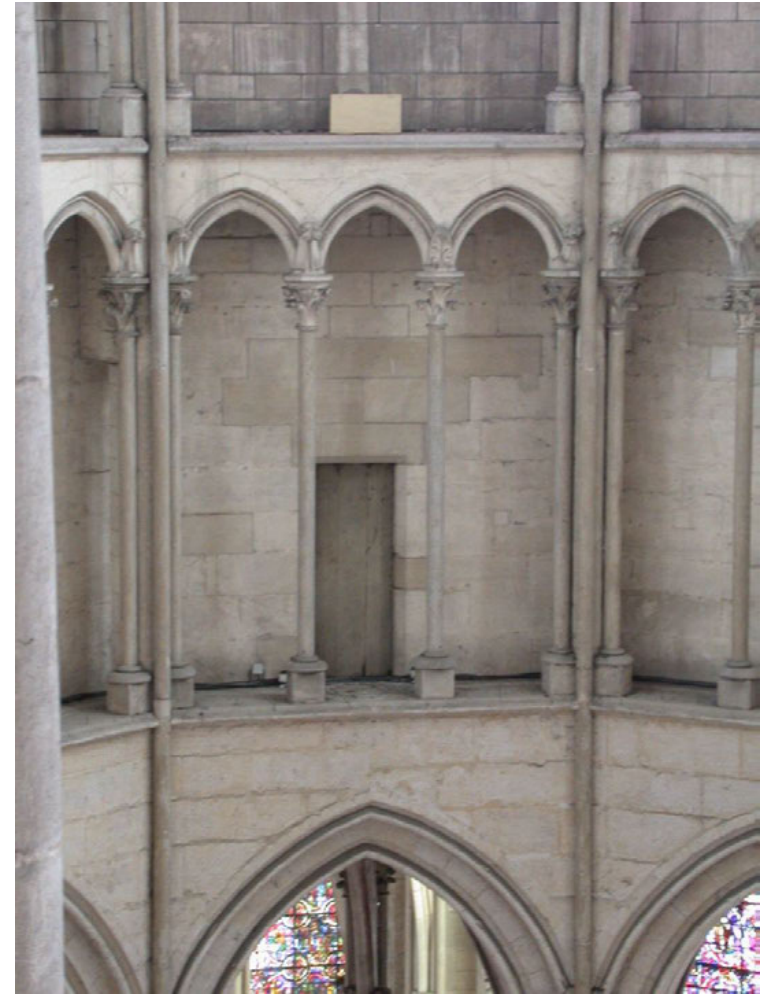


Abb. 49: Triforium des Chores



Abb. 50: Blick in die Scheitelkapelle



Abb. 51: Südöstlicher Vierungspfeiler



Abb. 52: Nordöstliche Ecke der Vierung vom Dachstuhl aus gesehen: unvollendeter Gewölbedienst



Abb. 53: Nordöstlicher Vierungspfeiler: Kapitelle und Gewölbedienste



Abb. 54: Nördlicher Chorungang, Sockelmauer



Abb. 55: Nördliches Chorseitenschiff,
Sockelmauer

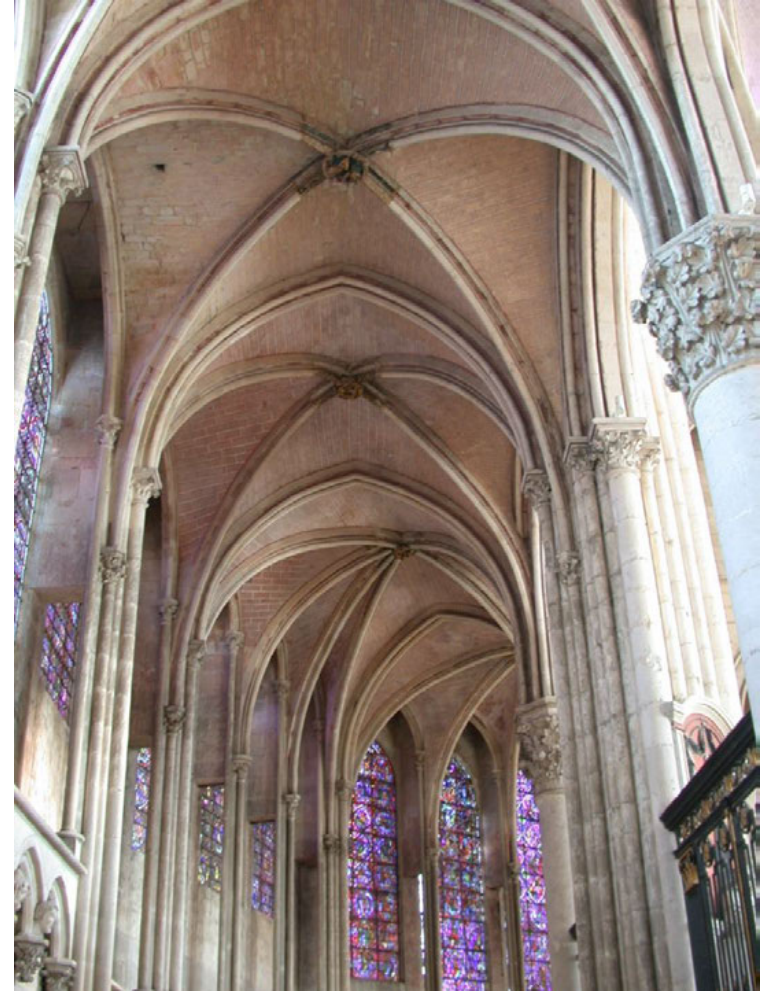


Abb. 56: Gewölbe des Chorungangs, Nordseite



Abb. 57: Laufgang des Chorumgangs, Nordseite



Abb. 58: En-délit Dienste des Chorumgangs, Südseite



Abb. 59: Obergaden des Chores, Nordseite

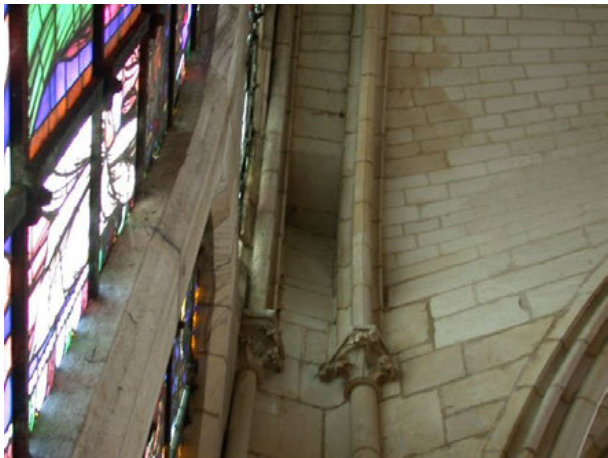


Abb. 60: Zweischalige Wand des Chores

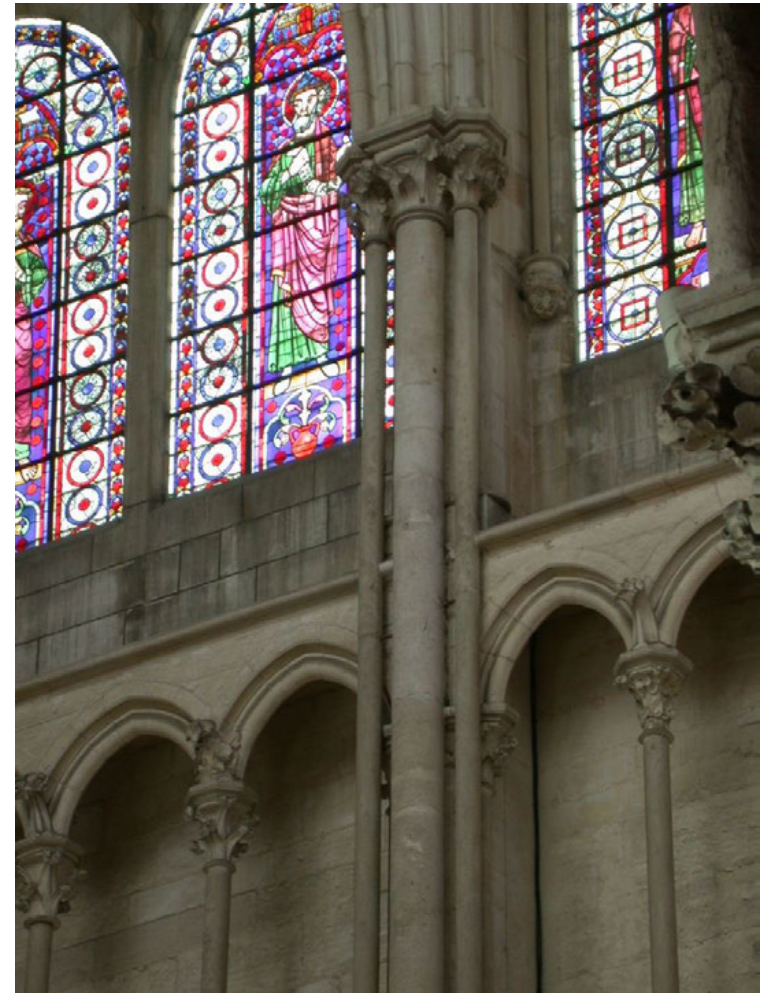


Abb. 61: Gewölbedienste des Chores, Südseite



Abb. 62: Nordquerhausarm



Abb. 63: Innenfassade des Südquerhausarms



Abb. 64: Querhaus, Baunaht an der Nordseite



Abb. 65: Querhaus, Nordwand, Bildhauereien



Abb. 66: Innenansicht des Hauptportals

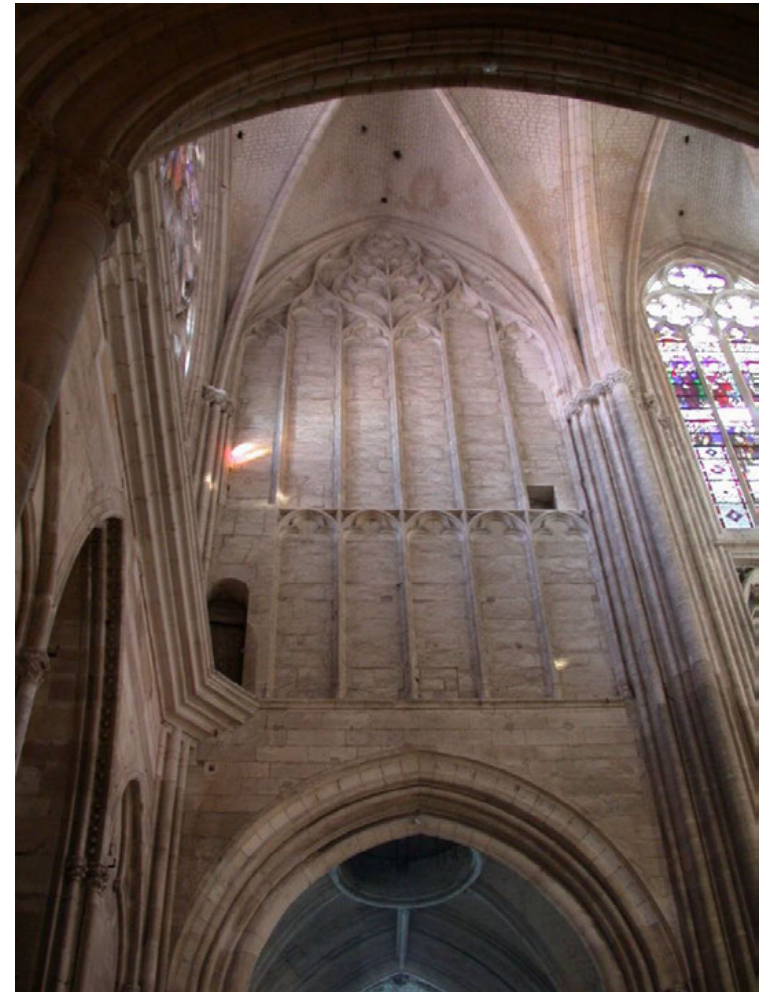


Abb. 67: Westjoch, nördliches Blendmaßwerk der inneren Turmwand



Abb. 68: Vierteilige Gewölbe des Langhauses



Abb. 69: Gewölbe der Vierung

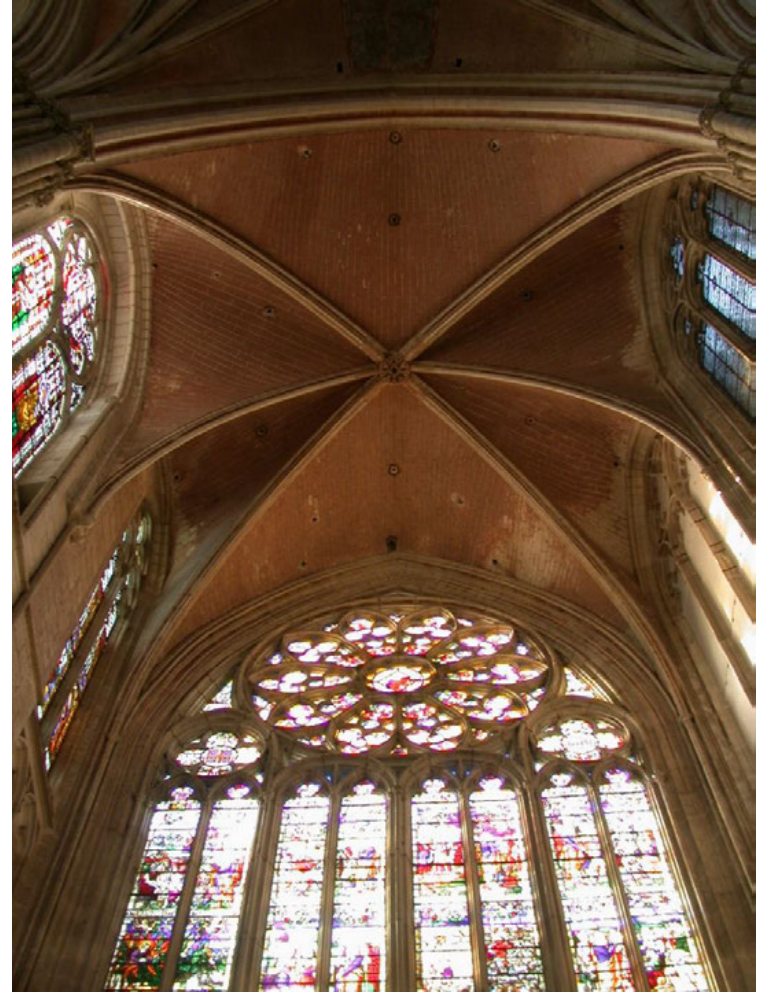


Abb. 70: Gewölbe des Südquerhausarms



Abb. 71: Gewölbe der Scheitelkapelle

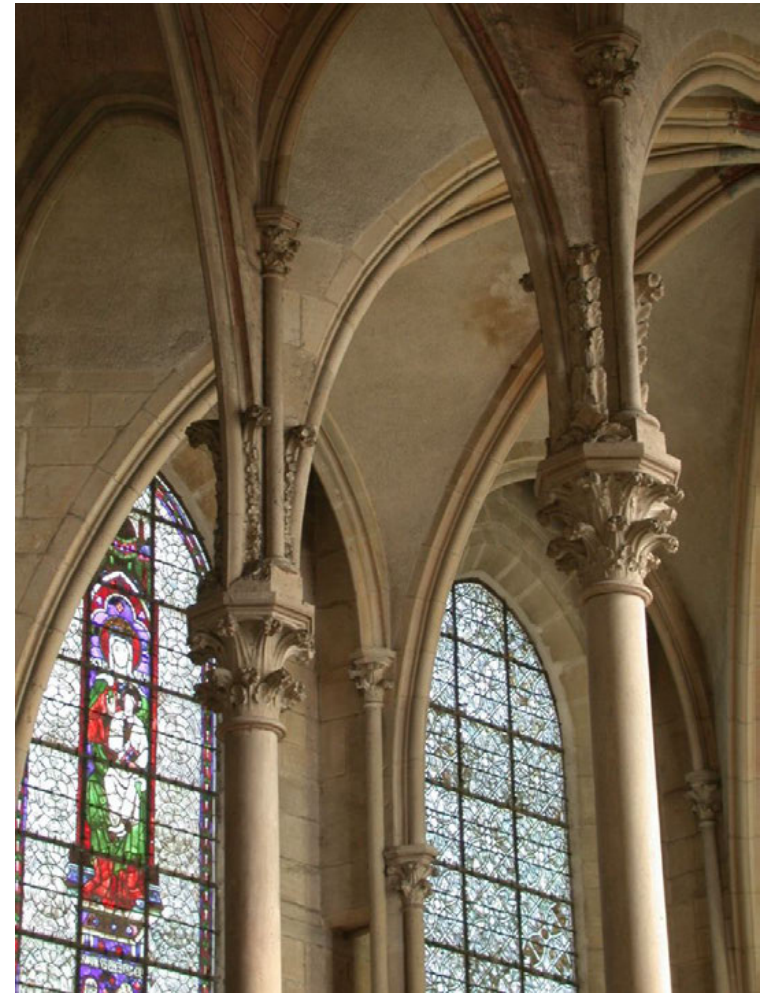


Abb. 72: Gewölbeanfänger der Scheitelkapelle



Abb. 73: Dachstuhl des Querhauses, Nordseite



Abb. 74: Querhaus, Steinmetzzeichen



Abb. 75: Querhaus, Nordwestseite, Gewölbeanfänger



Abb. 76: Querhaus, Nordostwand



Abb. 77: Querhaustriforium, Nordwestwand



Abb. 78: Querhaus, Nordostwand



Abb. 79: Langhaus, Nordseite



Abb. 80: Dachstuhl des nördlichen Seitenschiffs



Abb. 81: Langhaus, Arkaden und Triforium, Nordseite



Abb. 82: Laufgang des Langhaustriforiums, Nordseite

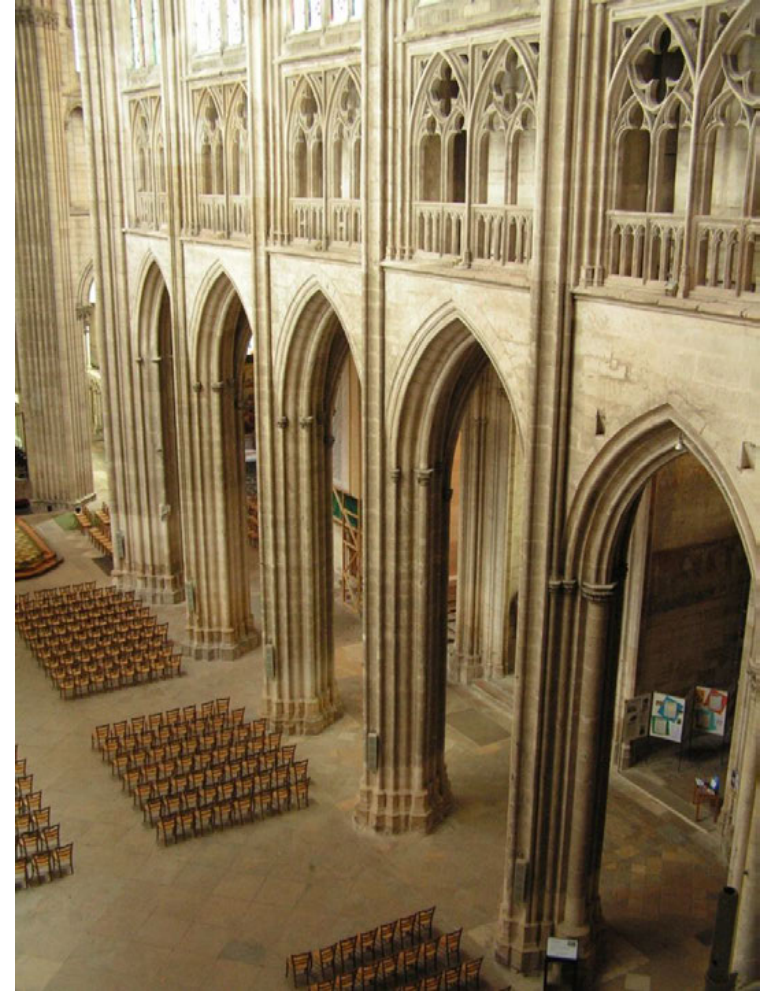


Abb. 83: Mittelschiffwand des Langhauses, Südseite



Abb. 84: Dachstuhl der Vierung und des südlichen Querhausarms

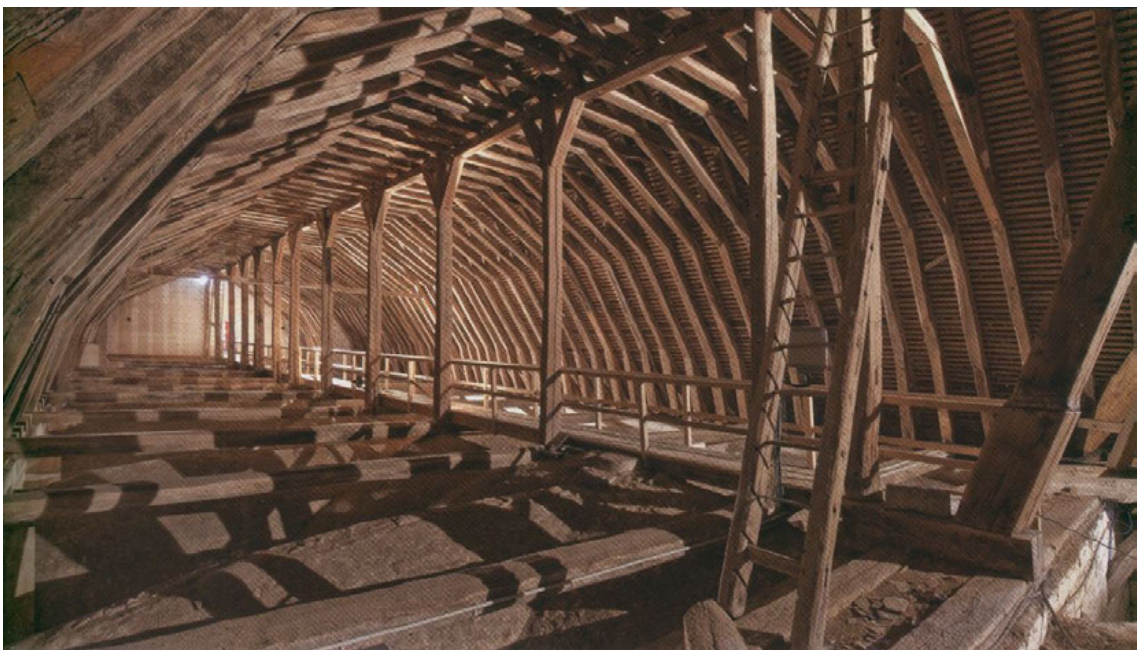


Abb. 85: Dachstuhl des Langhauses mit Blick in Richtung Westen



Abb. 86: Traufgesims des Chores, Nordseite

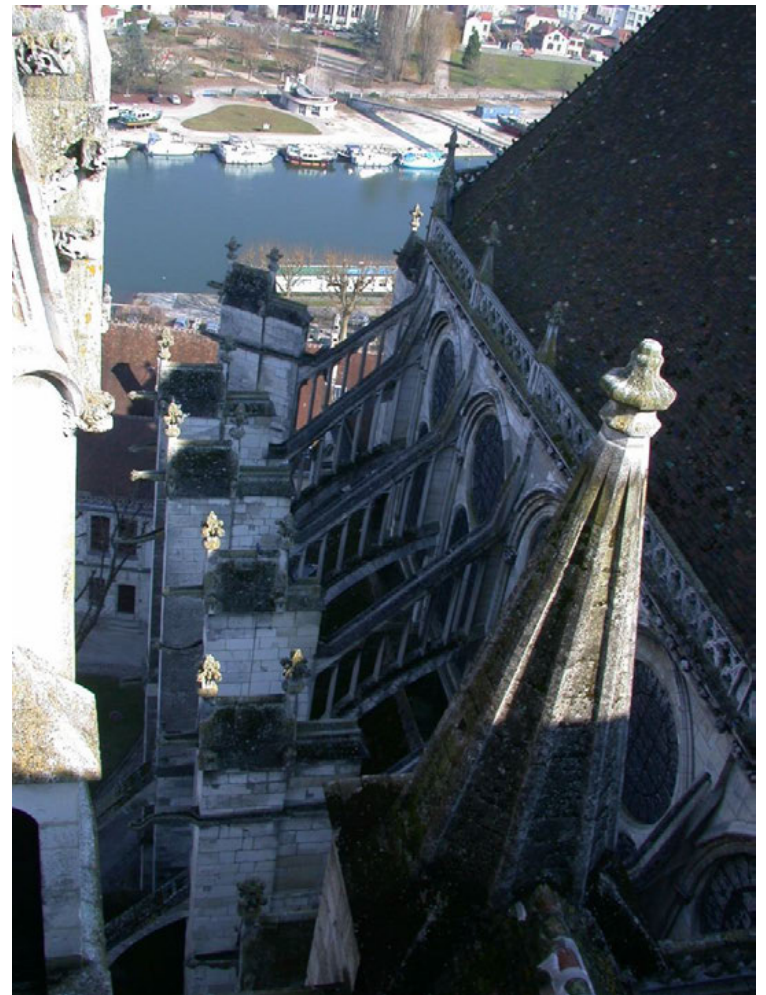


Abb. 87: Strebewerk des Chores, Nordseite



Abb. 88: Obergadenfenster des Chores, Nordseite



Abb. 89: Strebebögen des Chores, Nordseite



Abb. 90: Strebepfeiler des Chores, Wasserableitungssystem

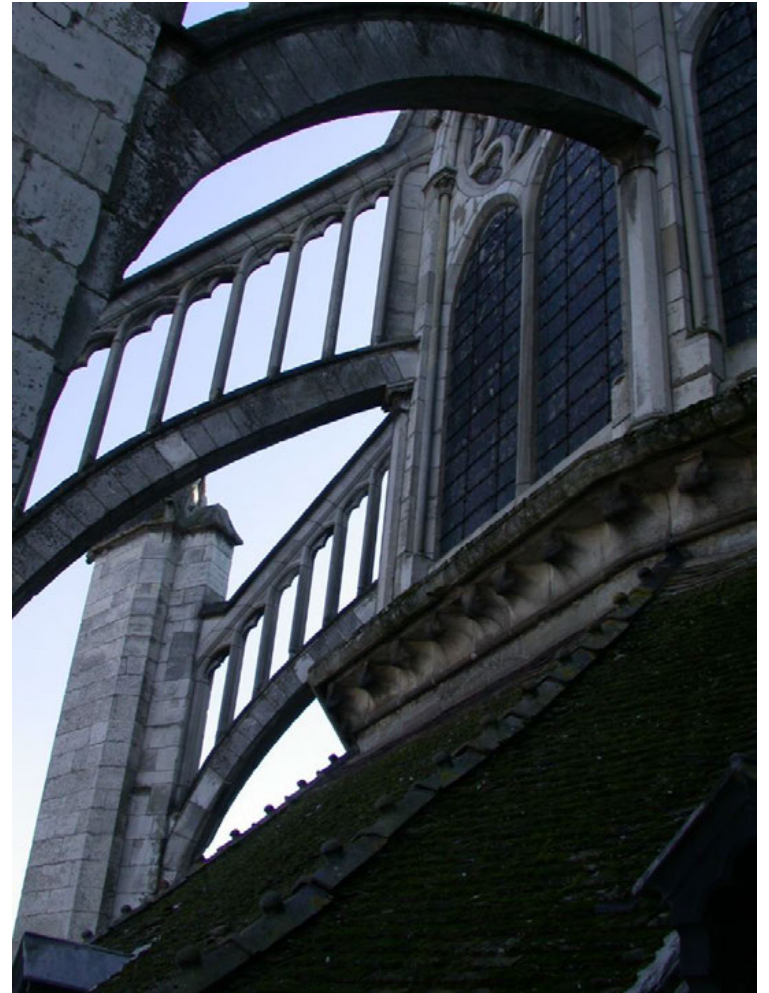


Abb. 91: Sanktuarium und Strebewerk



Abb. 92: Südturm, provisorische Wand



Abb. 93: Laterne des Nordturms



Abb. 94: Südturm, Kopfkonsole

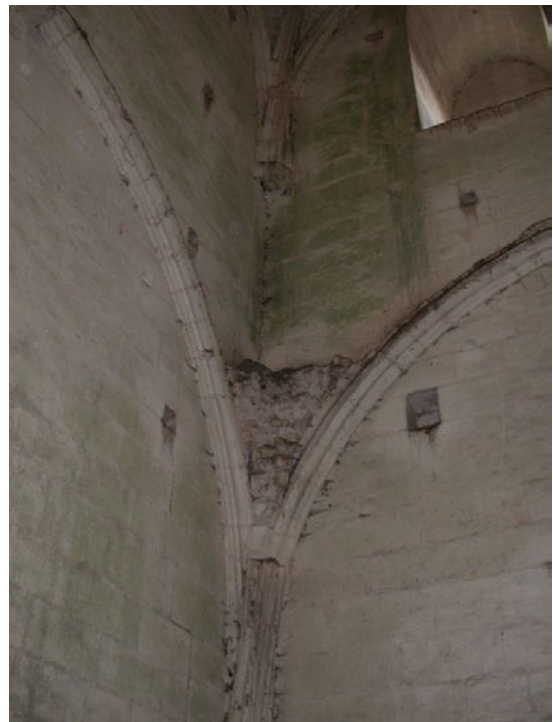


Abb. 95: Nordturm, Turmkammer



Abb. 96: Südturm, unvollendete Turmkammer



Abb. 97: Südturm, provisorisches Dach



Abb. 98: Südturm, unvollendete Treppenspindel



Abb. 99: Südturm, Treppenspindel



Abb. 100: Gesamtansicht der Krypta mit Blick in Richtung Osten



Abb. 101: Mittelschiff der Krypta, Blick in Richtung Osten



Abb. 102: Krypta, Säule im Scheitelbogen

4. Die Skulpturen der Kathedrale



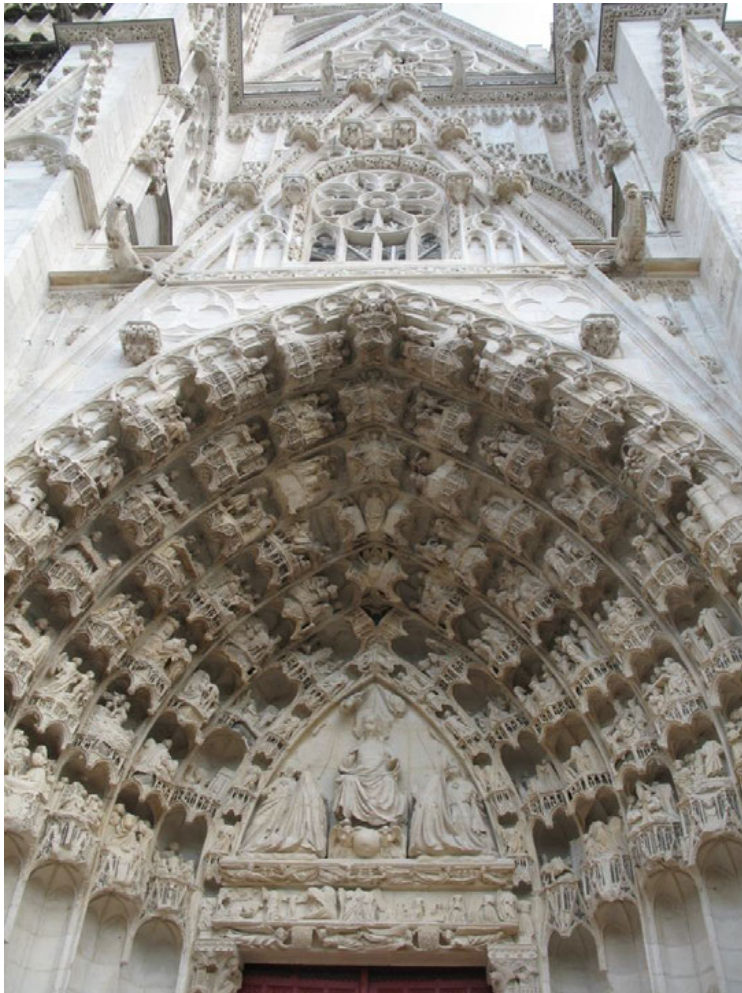


Abb. 103: Tympanon und Archivolten des Gerichtsportals



Abb. 104: Gerichtsportal, Prophetenfiguren in den Gewändenischen



Abb. 105: Tympanon des Gerichtsportals



Abb. 106: Reliefs am Gewände des Mittelportals: der verlorene Sohn



Abb. 107: Beschädigte Archivolten des Marienportals



Abb. 108: Türsturz des Marienportals: Krönung Mariens



Abb. 109: Tympanon und Archivolten des Marienportals



Abb. 110: Monochrome Fassung an den Figuren des Türsturzes



Abb. 111: Türsturz des Taufportals: Tod Mariens



Abb. 112: Tympanon und Archivolten des Taufportals



Abb. 113: Archivoltensteine des Stephanusportals



Abb. 114: Tympanon: Martyrium des Hl. Stephanus

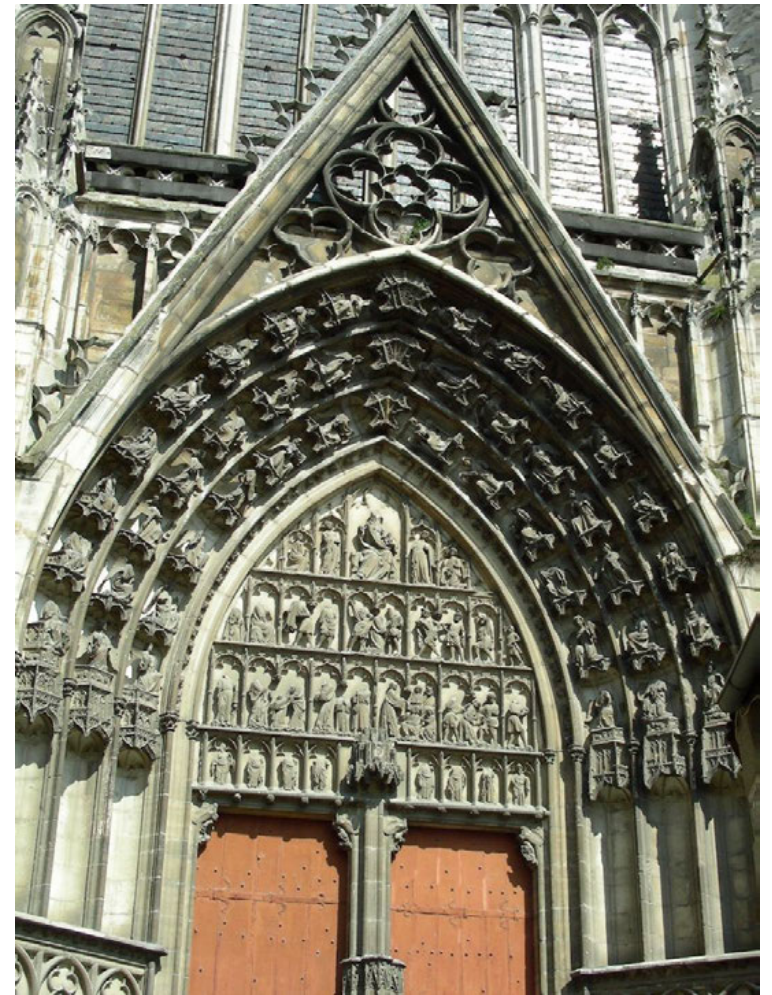


Abb. 115: Tympanon und Archivolt des Stephanusportals



Abb. 116: Stark beschädigte Archivolten des Germanusportals



Abb. 117: Tympanon: Vita des Hl. Germanus

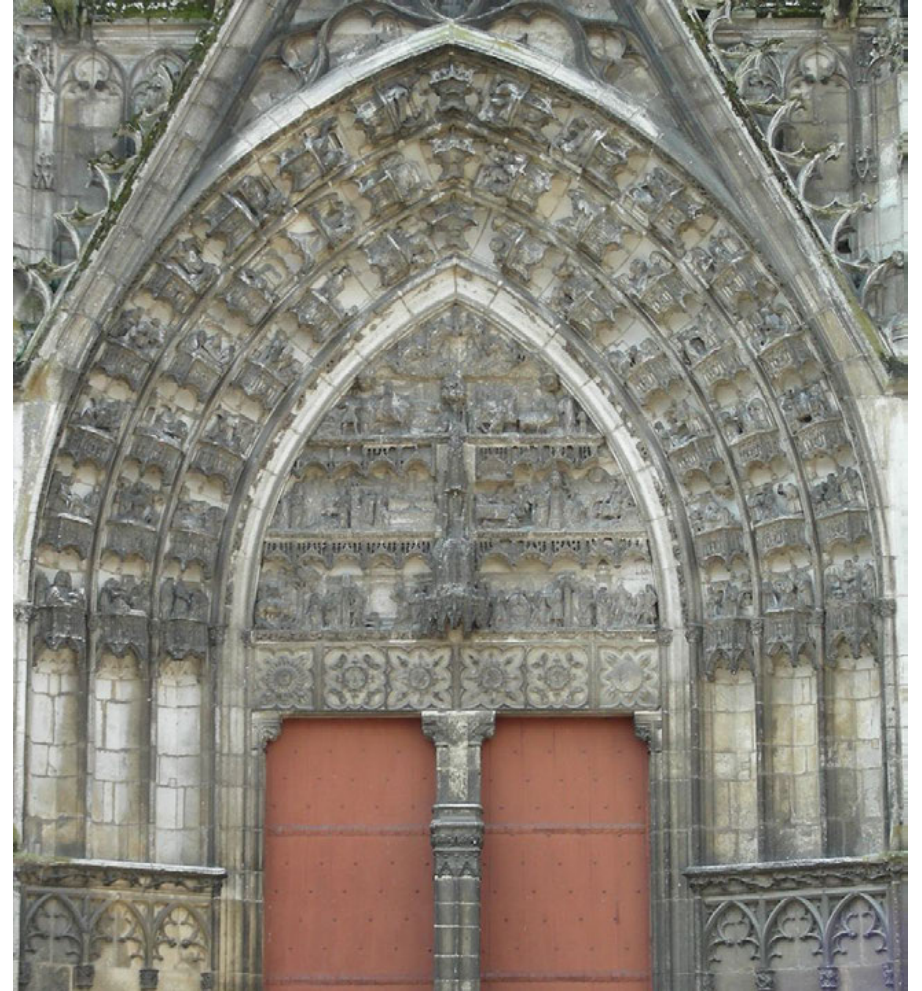


Abb. 118: Tympanon und Archivolten des Germanusportals



Abb. 119: Bauschmuck an den oberen Partien der Westfassade



Abb. 120: Drachenfigur als Kapitell

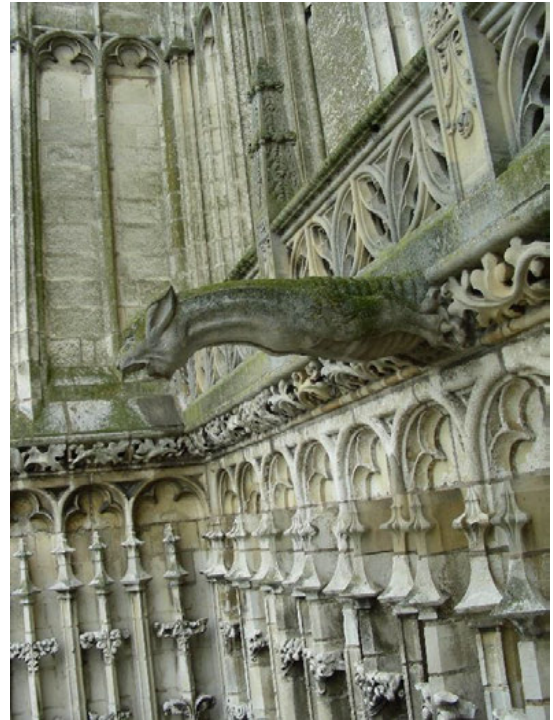


Abb. 121: Wasserspeier am Nordturm



Abb. 122: Bevölkerte Ranken und figürliche Konsolen an der Westfassade



Abb. 123: Bevölkerte Ranken



Abb. 124: Drachenfigur als Basis einer Ranke



Abb. 125: Kopfkonsolen an der Sockelmauer des Chorumgangs, Südseite

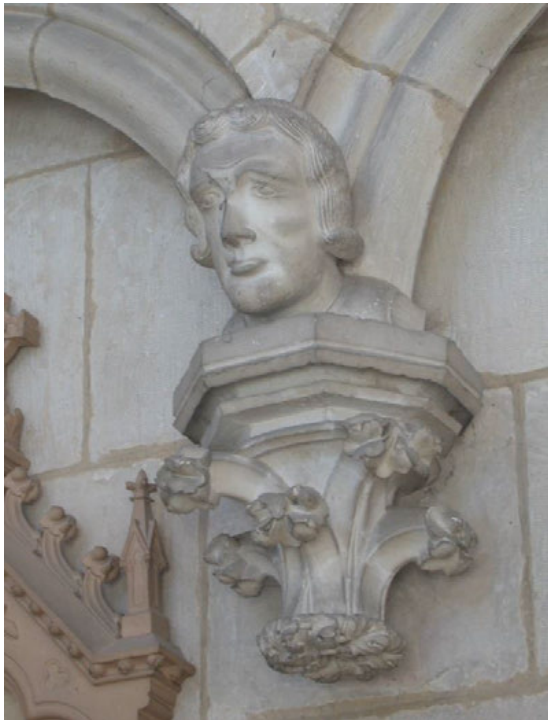


Abb. 126: Chorumgang, hängendes Kapitell mit Kopfskulptur



Abb. 127: Chorumgang, Blattmaske



Abb. 128: Südwand des Querhauses, Figurenkonsolen



Abb. 129: Südwand des Querhauses, Figurenkonsolen



Abb. 130: Nordwand des Querhauses, Figurenkonsole



Abb. 131: Nordwand des Querhauses, Figurenkonsole

5. Die Wandmalereien der Kathedrale





Abb. 132: Apsiskalotte der Krypta: Majestas Domini



Abb. 133: Deckenfresko der Scheitelkapelle: reitender Christus



Abb. 134: Scheitelkapelle, reitender Engel



Abb. 135: Scheitelkapelle, reitender Engel



Abb. 136: Kartierung der Wandmalereien



Abb. 137: Malereien auf einem Gurtbogen des Seitenschiffs



Abb. 138: Fresko im Südquerhausarm, Südwand: Heilige



Abb. 139: Südwand: Johannes der Täufer (links) und der Hl. Petrus (rechts)



Abb. 140: Wandmalereien in der Sebastians-Kapelle

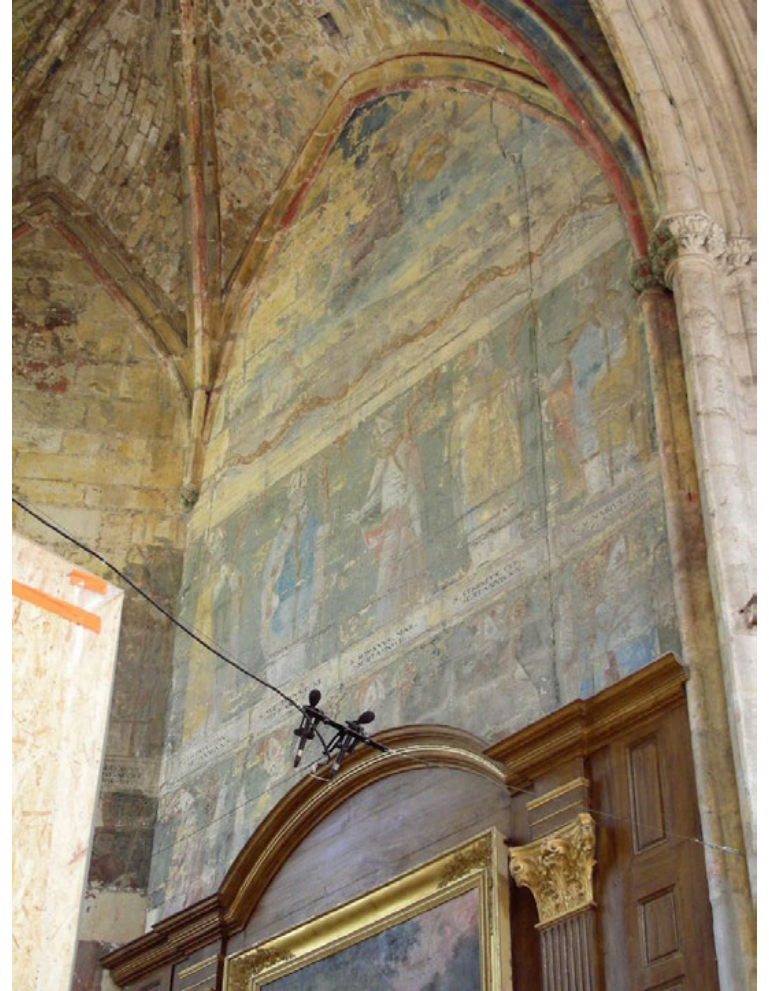


Abb. 141: Sebastians-Kapelle: die Bischöfe von Auxerre



Abb. 142: Wandmalereien der Andreas-Kapelle: Kreuzigung Christi, Detail



Abb. 143: Wandmalereien der Andreas-Kapelle: Kreuzigung Christi

6. Die Glasmalereien der Kathedrale





Abb. 144: Obergadenfenster des Chores

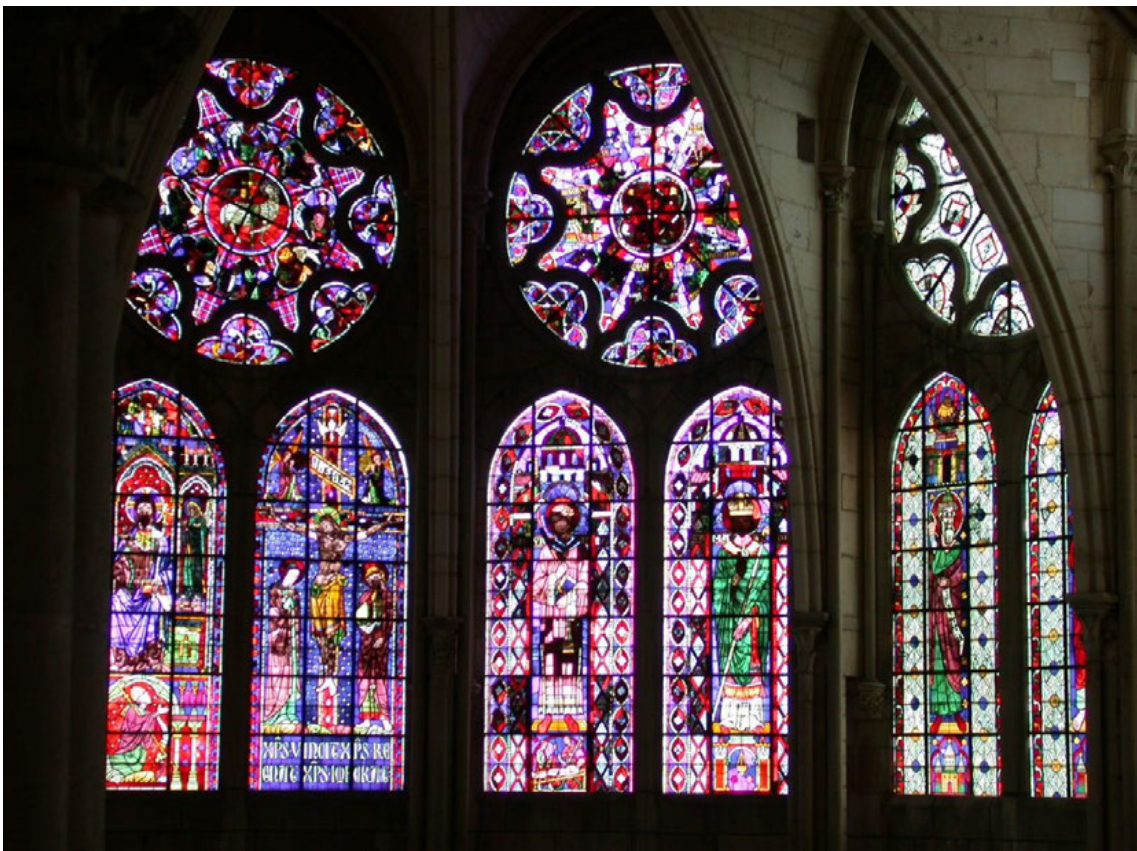


Abb. 145: Scheitelfenster des Chorobergadens



Abb. 146: Triforium und Obergaden des Chores

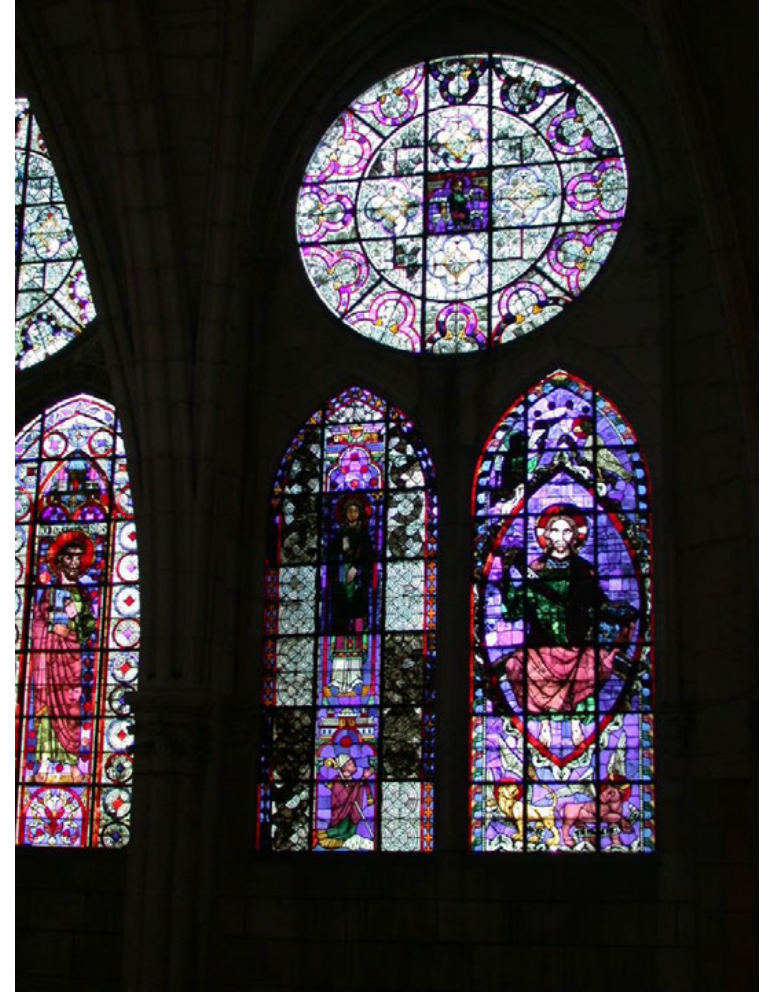


Abb. 147: Ältestes Glasfenster des Chores:
Majestas Domini



Abb. 148: Fensterrose des nördlichen Querhausarms

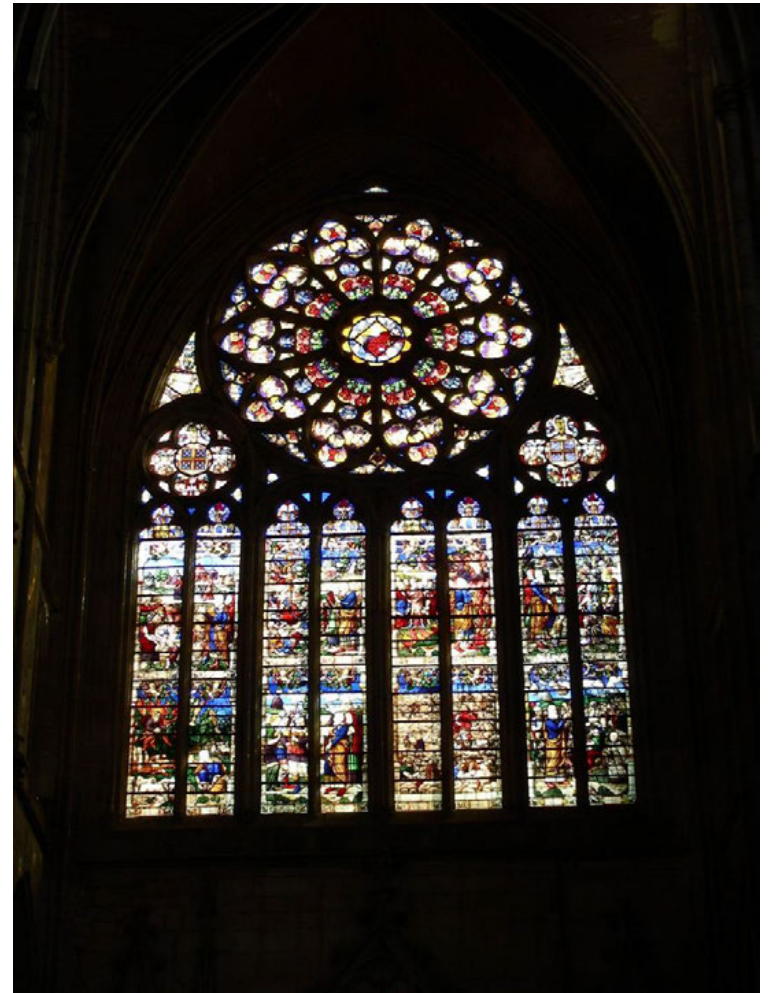


Abb. 149: Fensterrose des südlichen Querhausarms

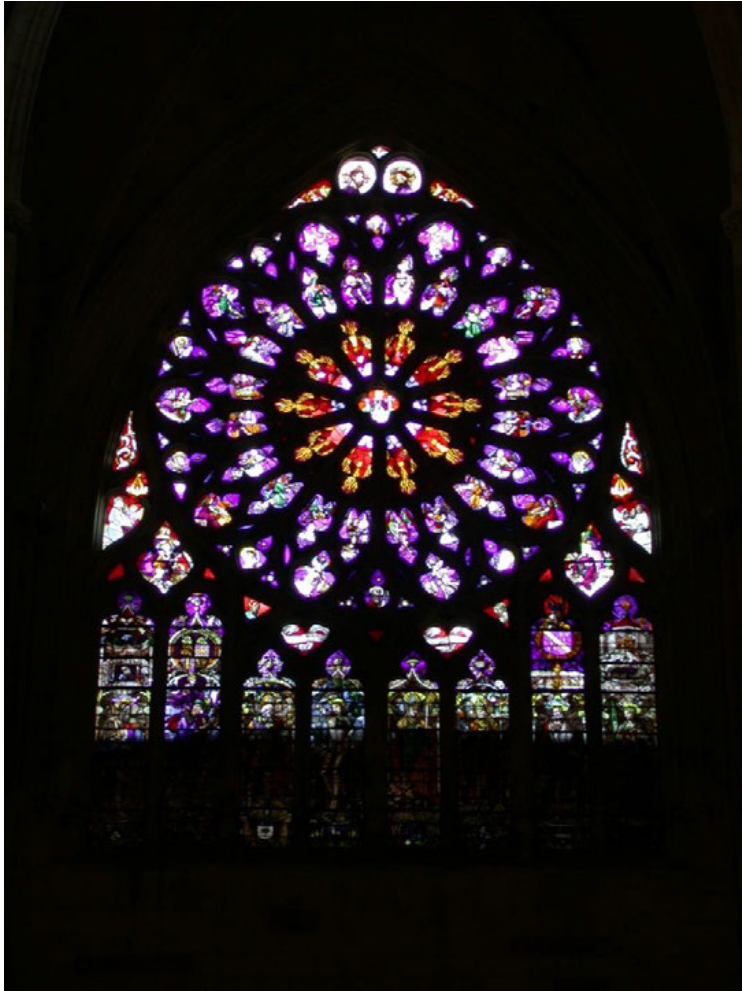


Abb. 150: Fensterrose der Westfassade



Abb. 151: Obergadenfenster des Langhauses, Südseite

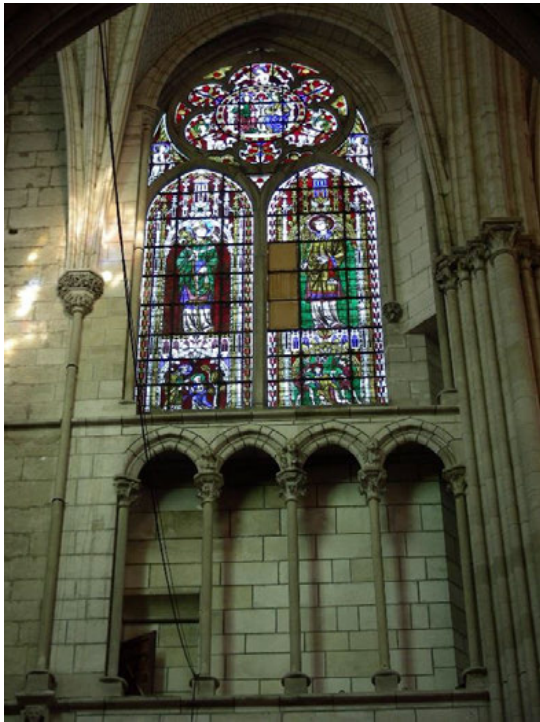


Abb. 152: Querhaus, Fenster 117



Abb. 153: Querhaus, Fenster 118

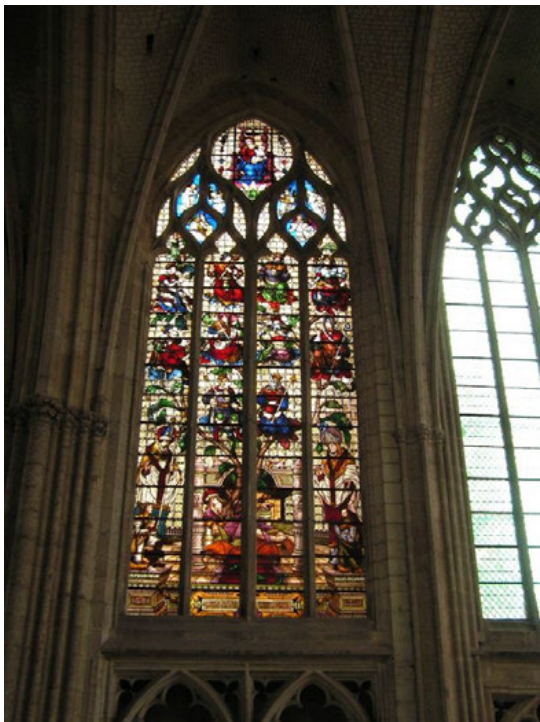


Abb. 154: Langhaus, Fenster 123

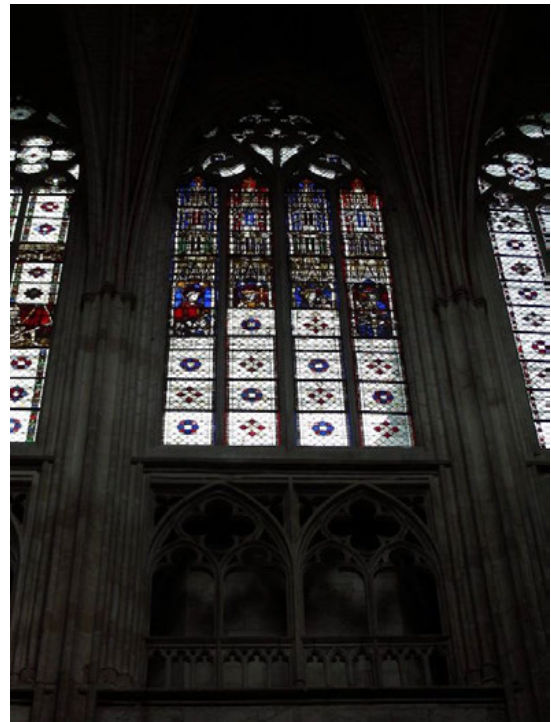


Abb. 155: Langhaus, Fenster 129



Abb. 156: Langhaus, Fenster 131

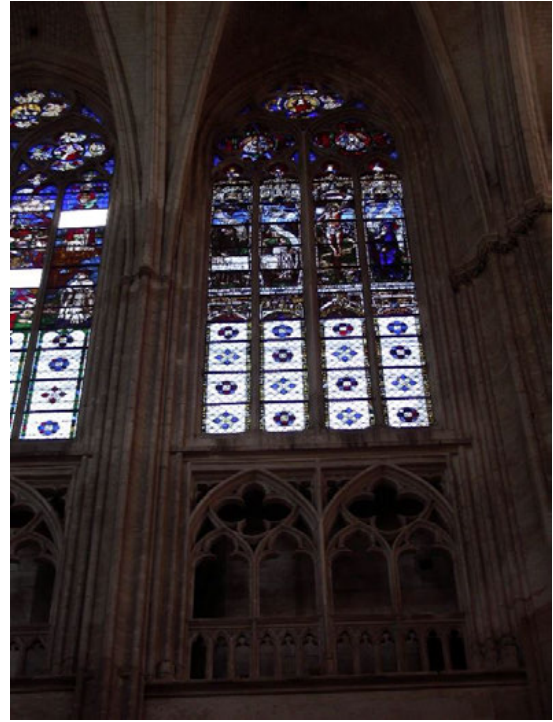


Abb. 157: Langhaus, Fenster 134

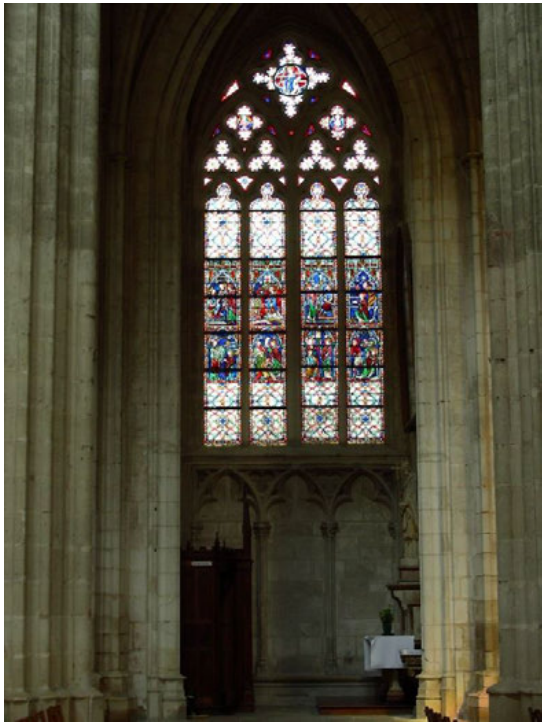


Abb. 158: Langhaus, Fenster 45



Abb. 159: Langhaus, Fenster 47

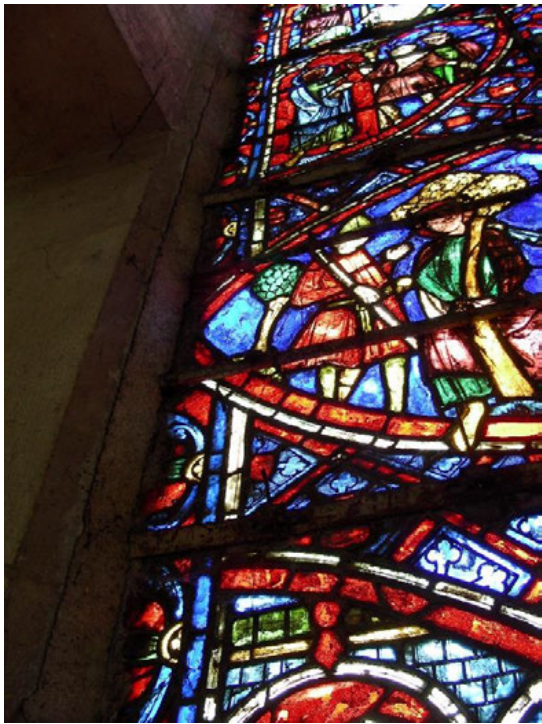


Abb. 160: Beschnittene Bordüre von Fenster 8

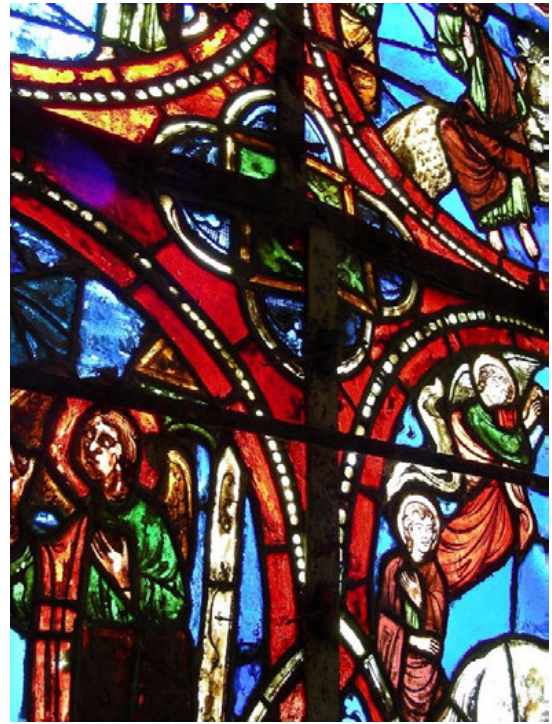


Abb. 161: Versatz der Windeisen in Fenster 12



Abb. 162: Detail des Fensters 16, ohne Blitzlicht fotogr.



Abb. 163: Detail des Fensters 16, mit Blitzlicht fotogr.



Abb. 164: Detail aus der Glasmalerei mit der Vita des Hl. Eligius in Fenster 18



Abb. 165: Detail des Fensters 16, mit Blitzlicht fotogr.

6.1 Die Fenster des Chorumgangs von Saint-Etienne

Heutiger Zustand

Die Photographien aus den Jahren 2007-2010 zeigen den aktuellen Zustand der jeweiligen Fensteröffnung. Die Themen der darin zu sehenden Glasmalereien sind jeweils angegeben.

Rekonstruktion der Fenster

Die Nummerierung der Fenster entspricht den Standards des Corpus Vitrearum. Bei allen Fensteröffnungen, deren ursprünglicher Inhalt nicht rekonstruiert werden konnte, wird nur der heutige Zustand der darin befindlichen Glasmalereien abgebildet.

Ikonomographie

Die Beschreibung der Bildinhalte der einzelnen Medaillons weicht in einzelnen Fällen von früheren Interpretationen ab. Ikonomographisch unklare Darstellungen sind mit einem Fragezeichen kenntlich gemacht.

Zudem wurden die Inhalte verlorengegangener Szenen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Fenstern vorhanden waren, in *kursiver Schrift* angegeben.

Fenster 0: Das Leben Mariens

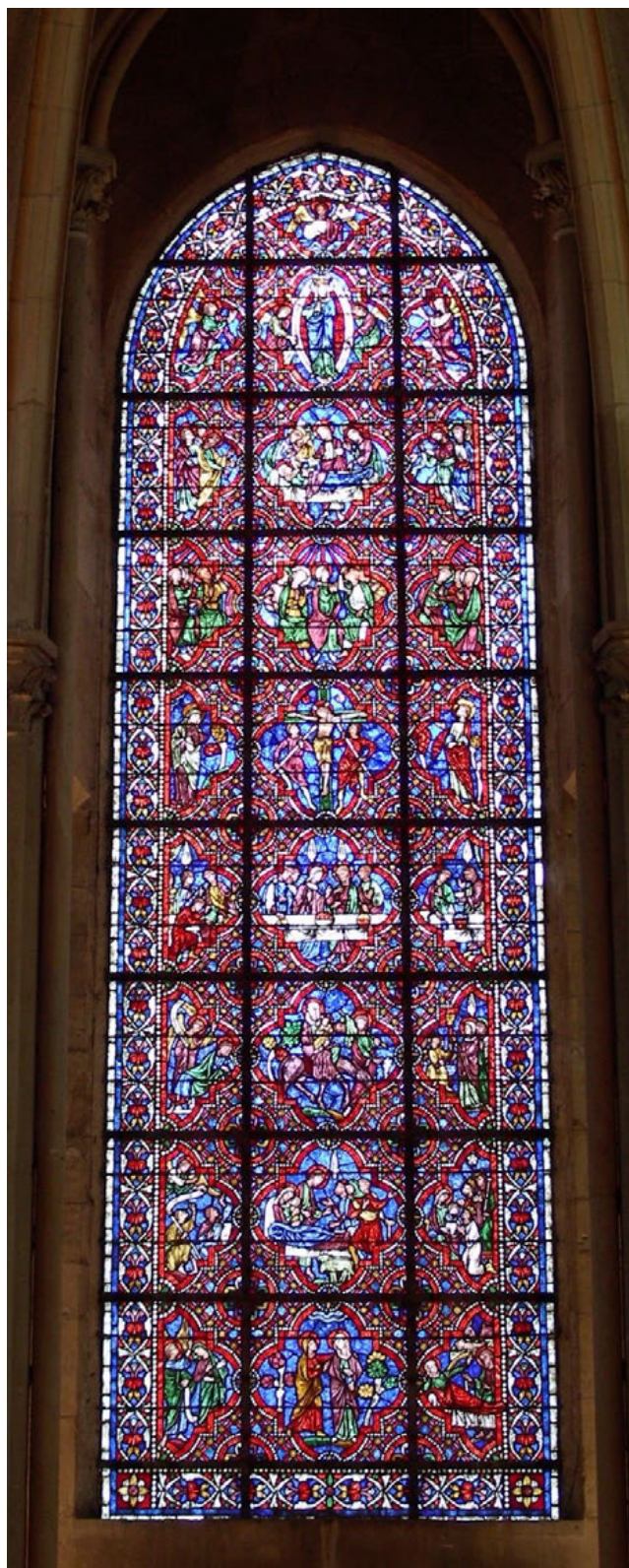


Abb. 166

Fenster 1: Wurzel Jesse

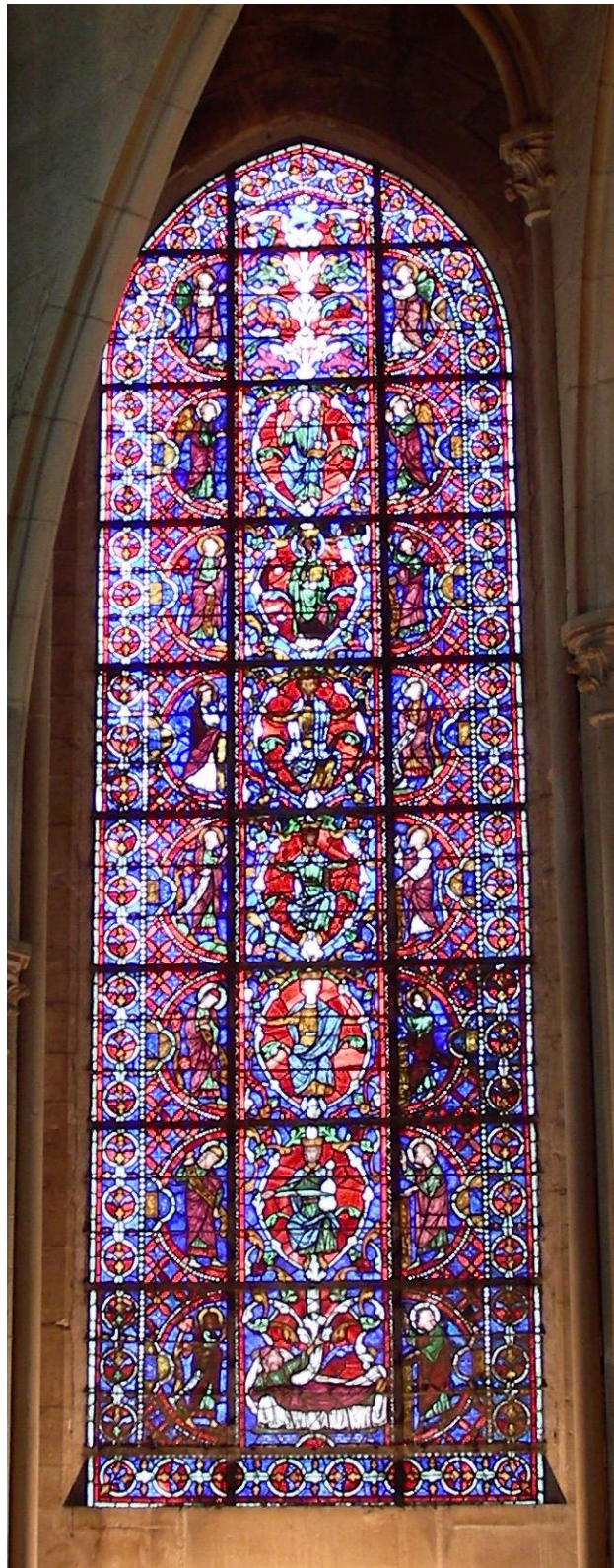


Abb. 167

Fenster 2: Die Legende des Hl. Theophilus



Abb. 168

Fenster 3: Grisaille

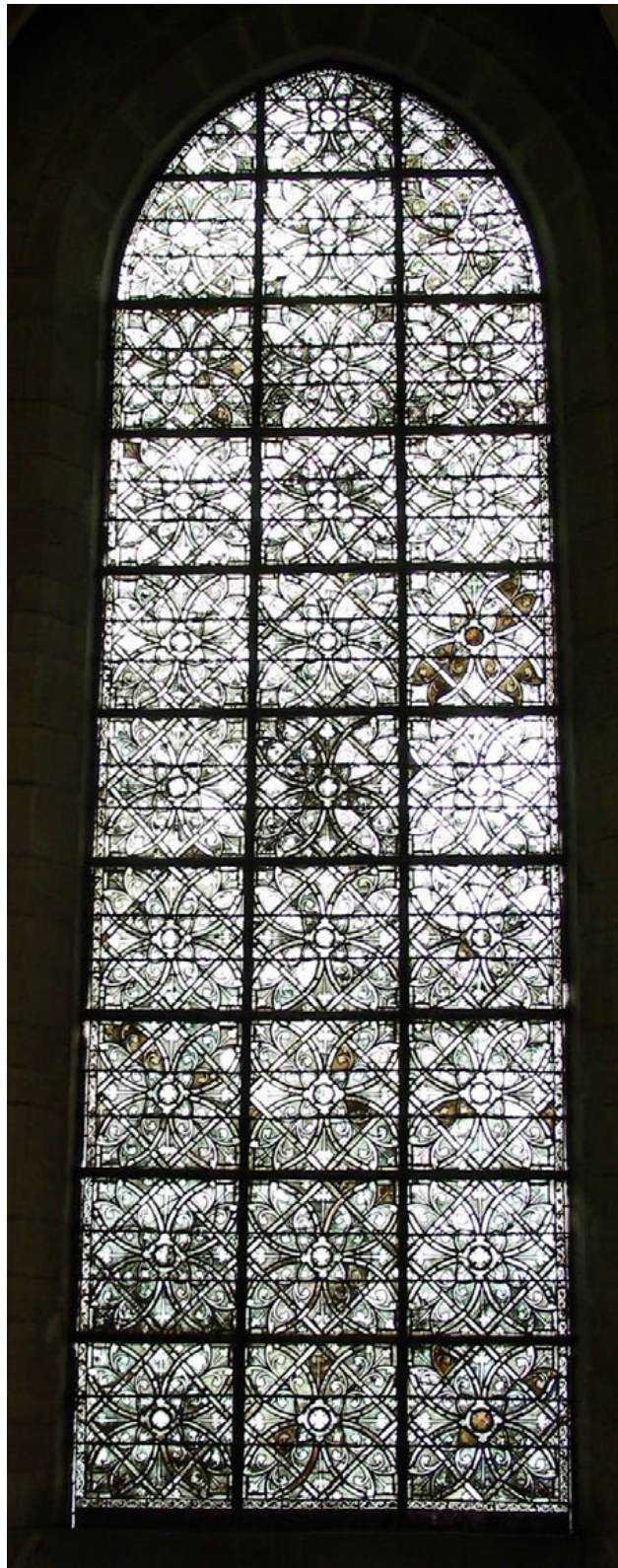


Abb. 169

Fenster 4: Grisaille

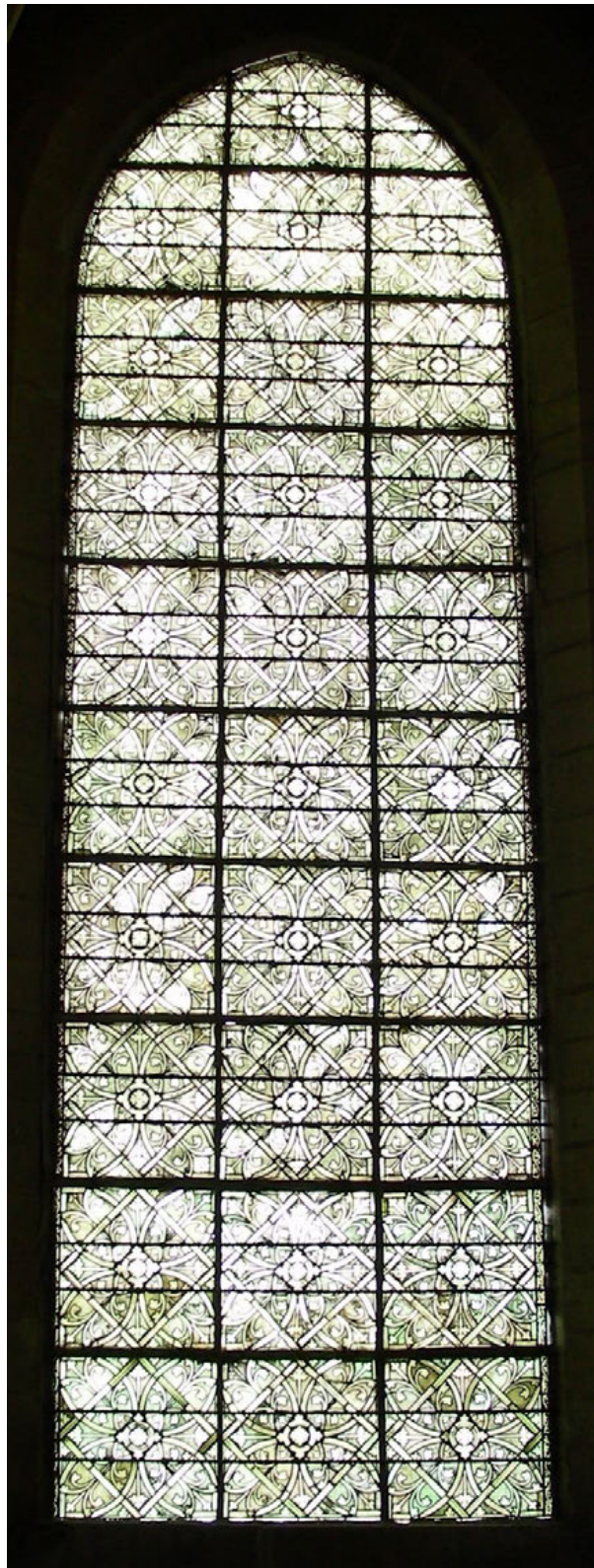


Abb. 170

Fenster 5: Madonna mit Kind und Stifterfigur

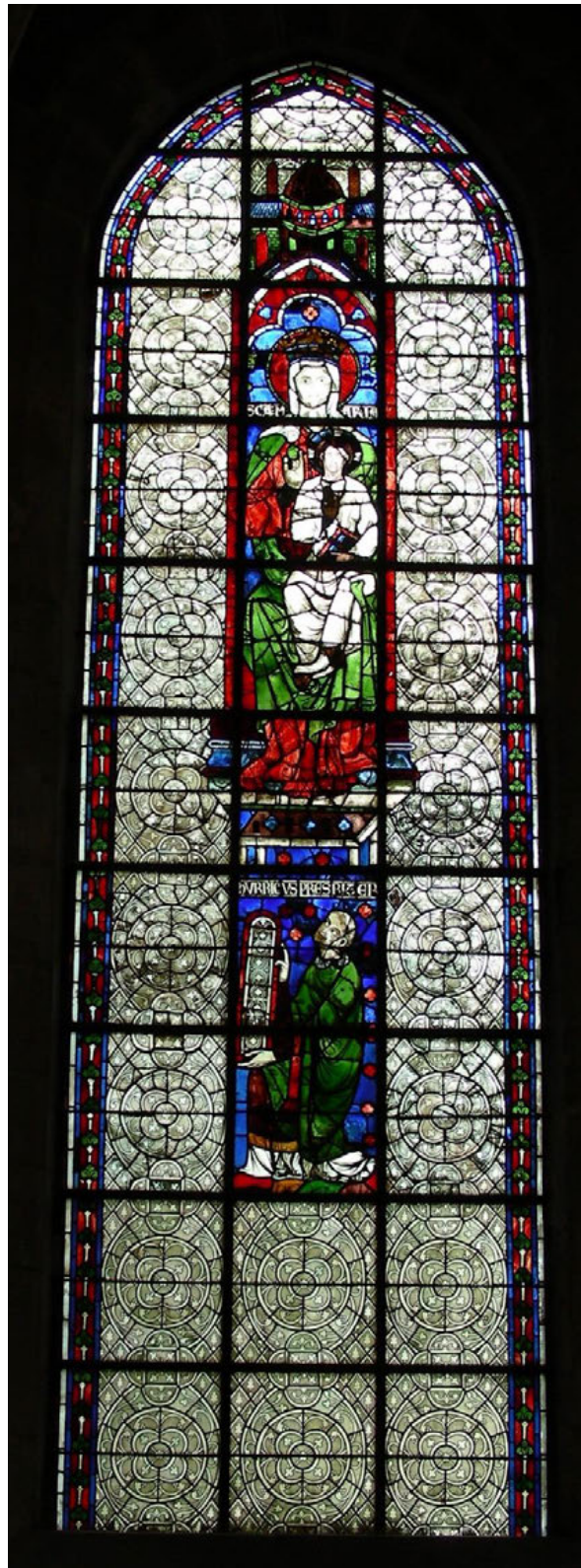


Abb. 171

Fenster 6: Heiliger Germanus und Stifterfigur

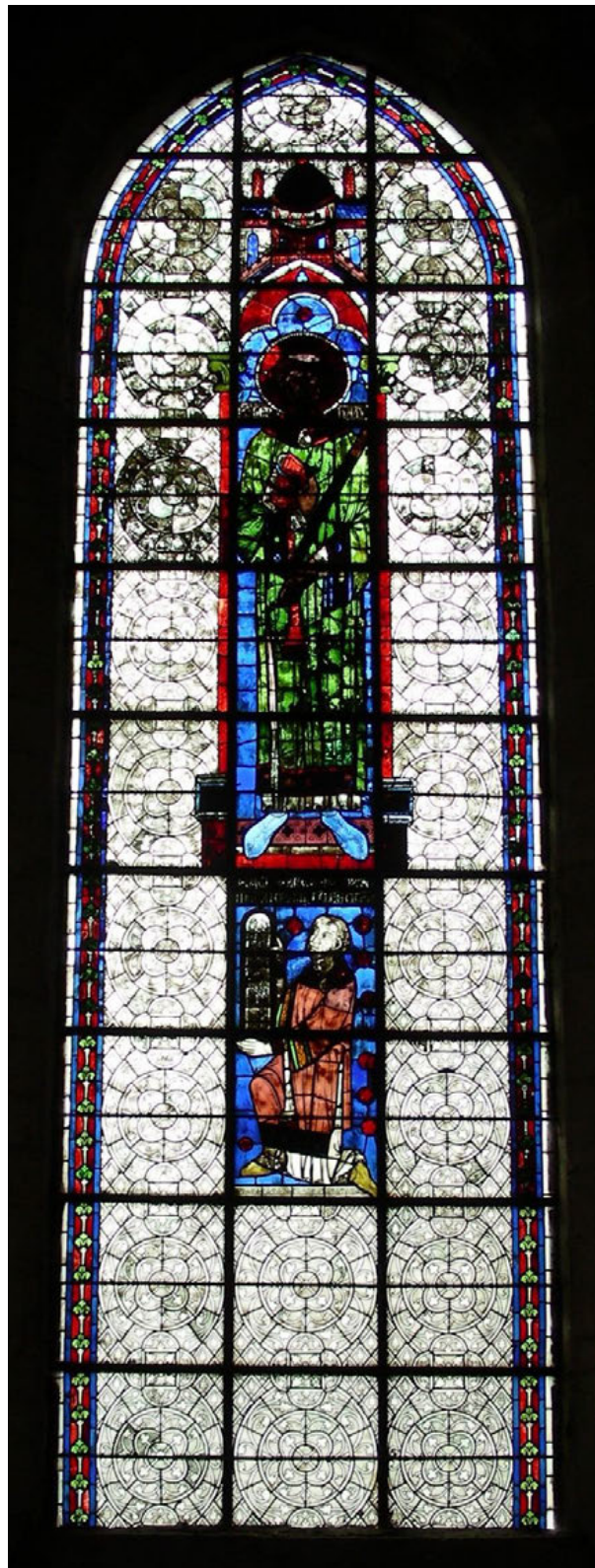


Abb. 172

Fenster 7: Die Viten der Apostel Petrus und Paulus

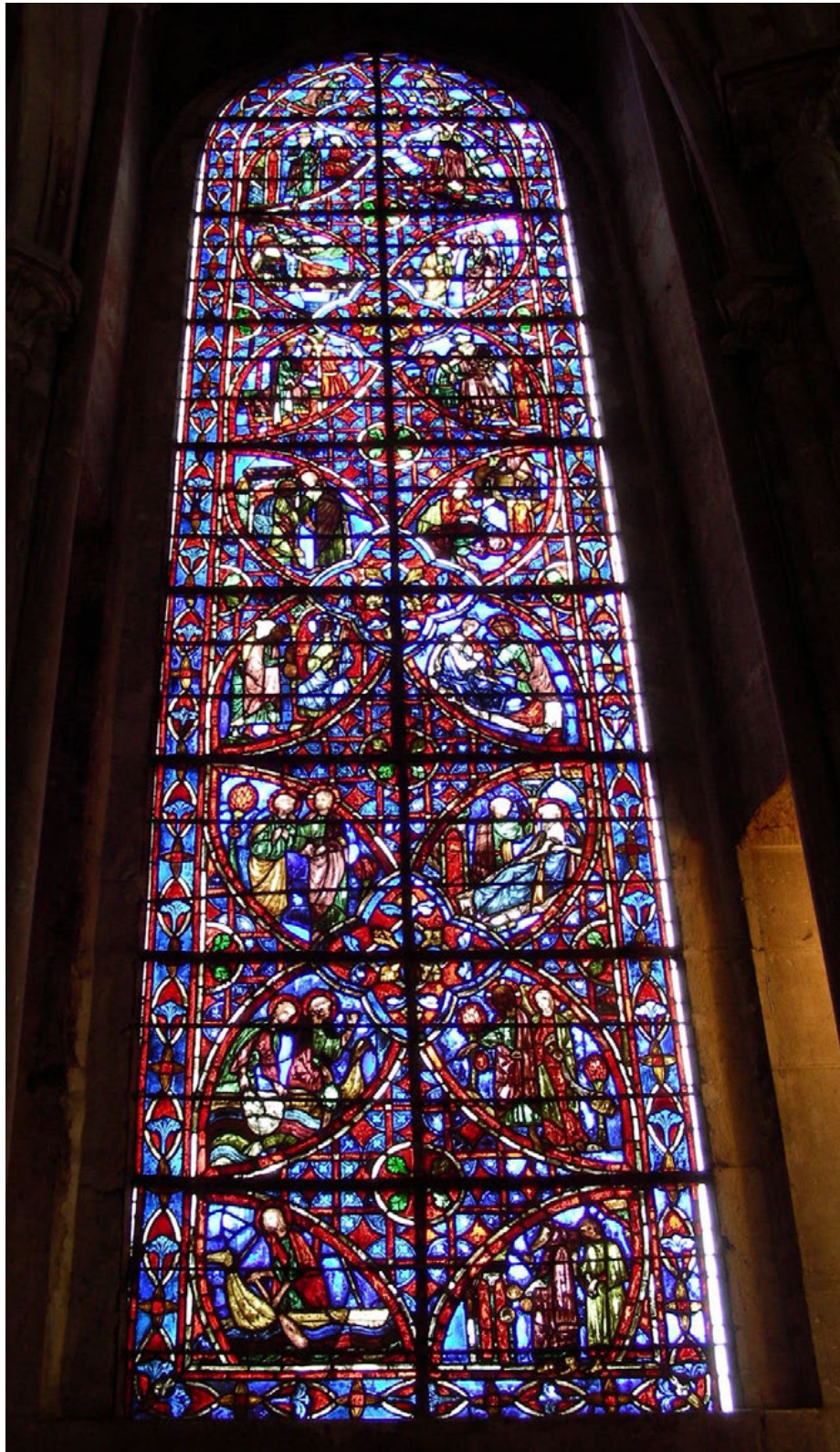


Abb. 173

Fenster 7, Rekonstruktion: * unbestimmt *

**Möglicherweise ursprünglicher Ort des einzelnen Medillons aus
Öffnung 22. Das Thema dieses Fragmentes ist unklar.**

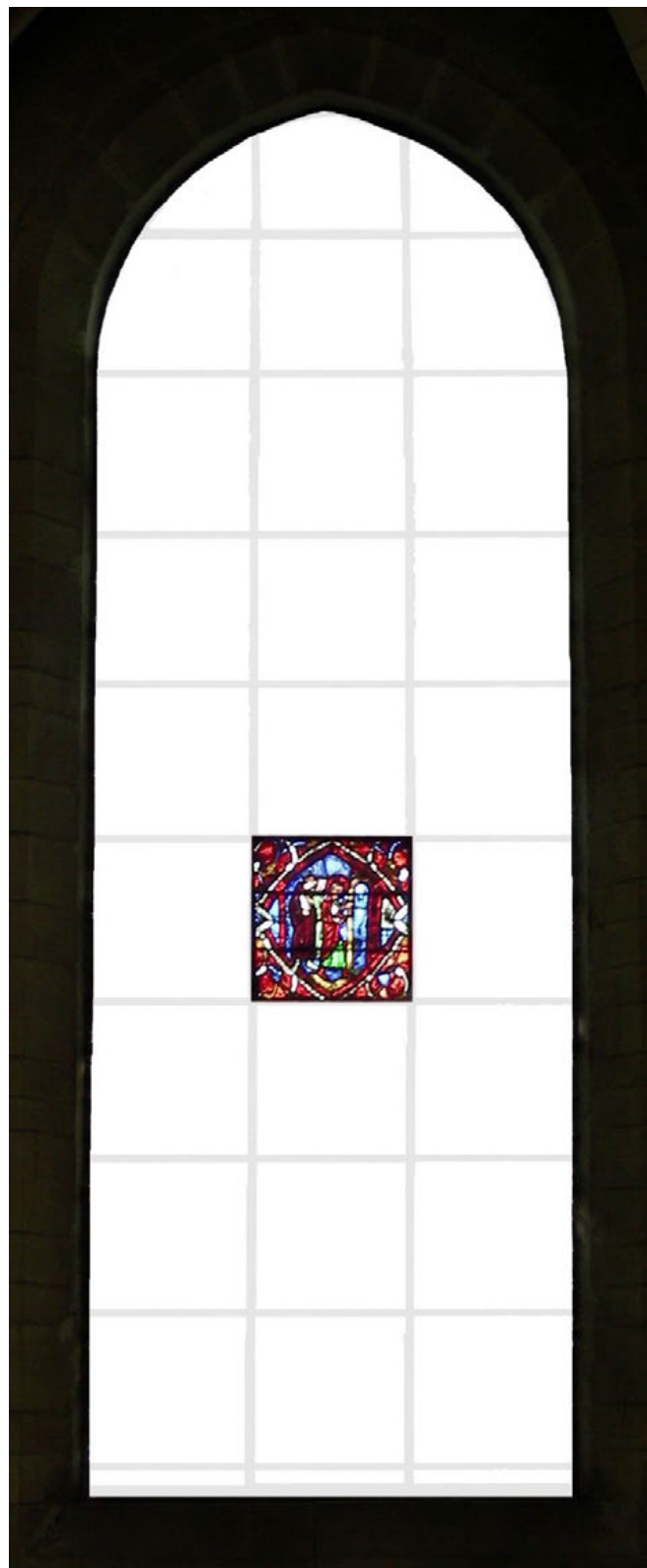


Abb. 174

Fenster 7, Ikonographie: * unbestimmt *



Abb. 175: Einen junger Diakon (?) mit Nimbus und zwei Männer (Mönche ?), betreten betend ein Gebäude.

Fenster 8: Vita des Hl. Eustachius; Einzelnes Medaillon der Germanuslegende; Vita des Hl. Martin

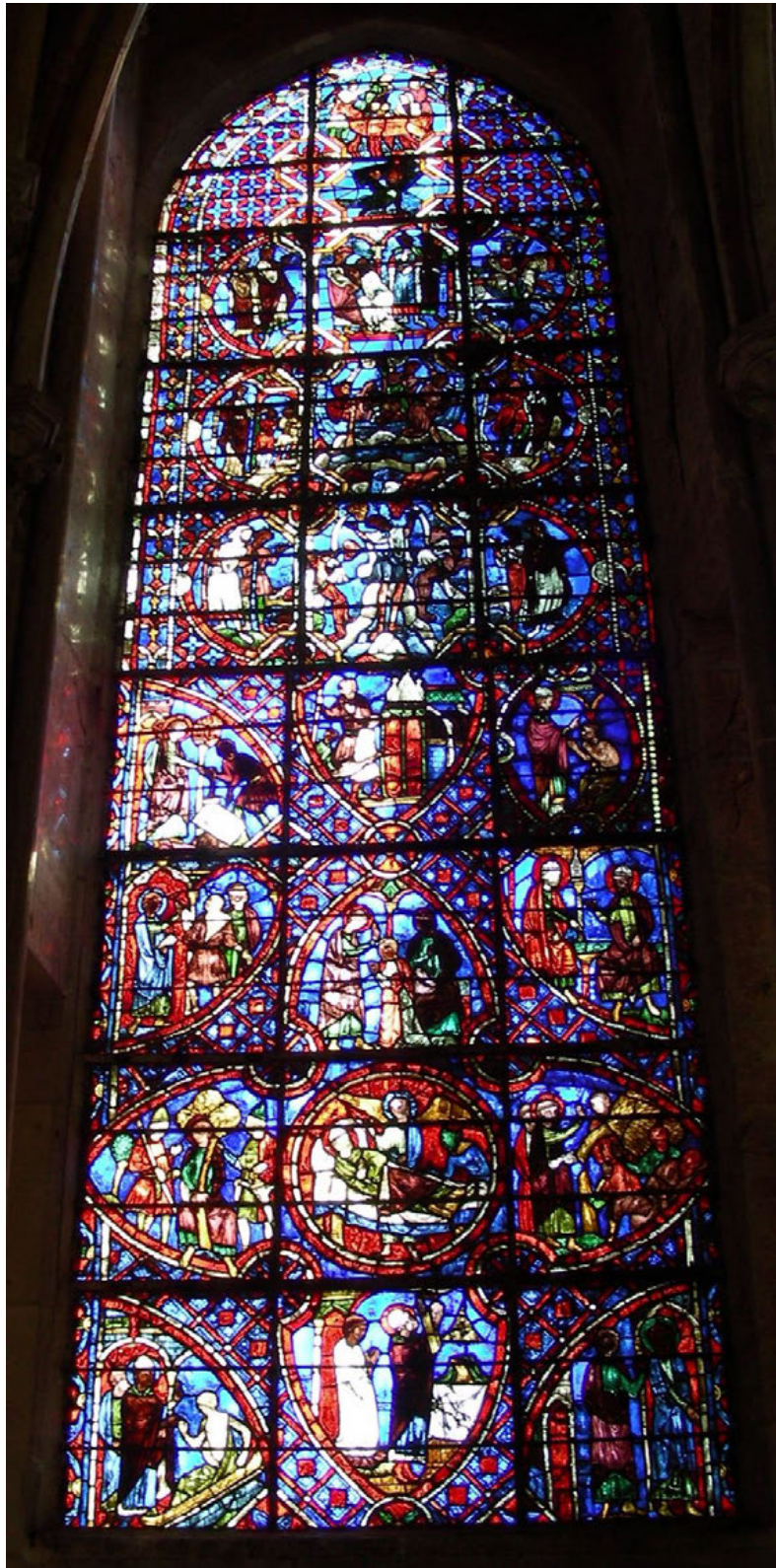


Abb. 176

Fenster 8, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Eustachius

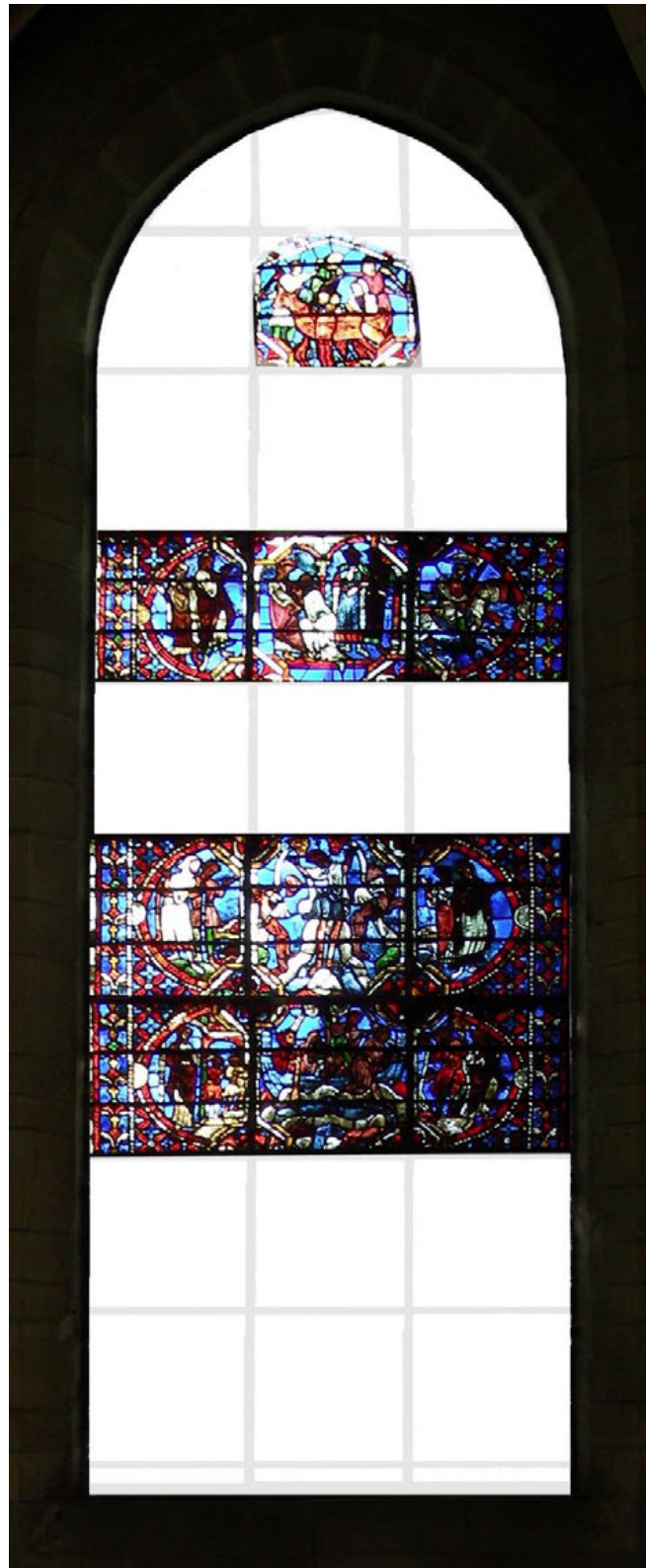


Abb. 177

Fenster 8, Ikonographie: Die Vita des Hl. Eustachius



Abb. 178

**Fenster 9: Die Vita des Hl. Laurentius; Apostelfiguren;
Zwei Medaillons mit Petrus und Paulus**

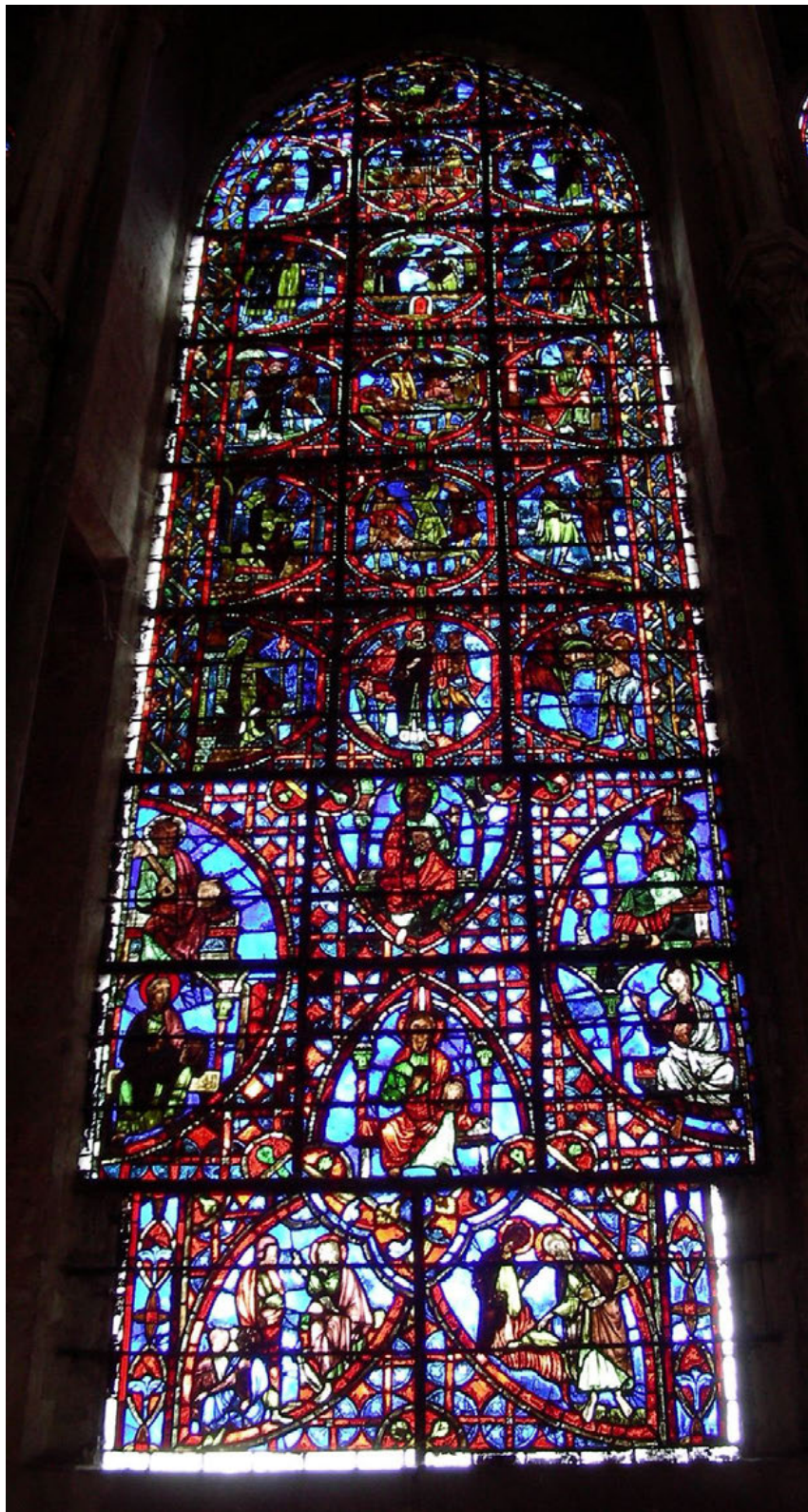


Abb. 179

Fenster 9, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Laurentius

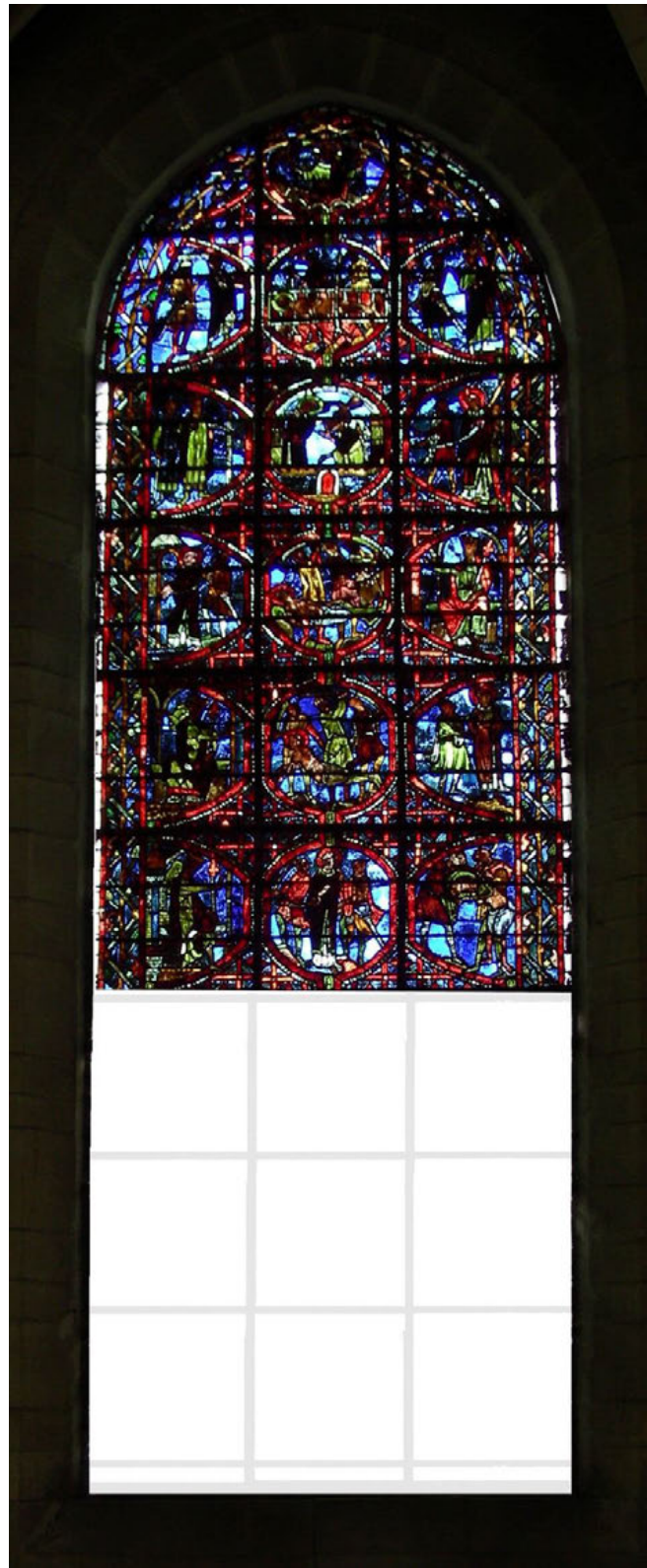


Abb. 180

Fenster 9, Ikonographie: Die Vita des Hl. Laurentius

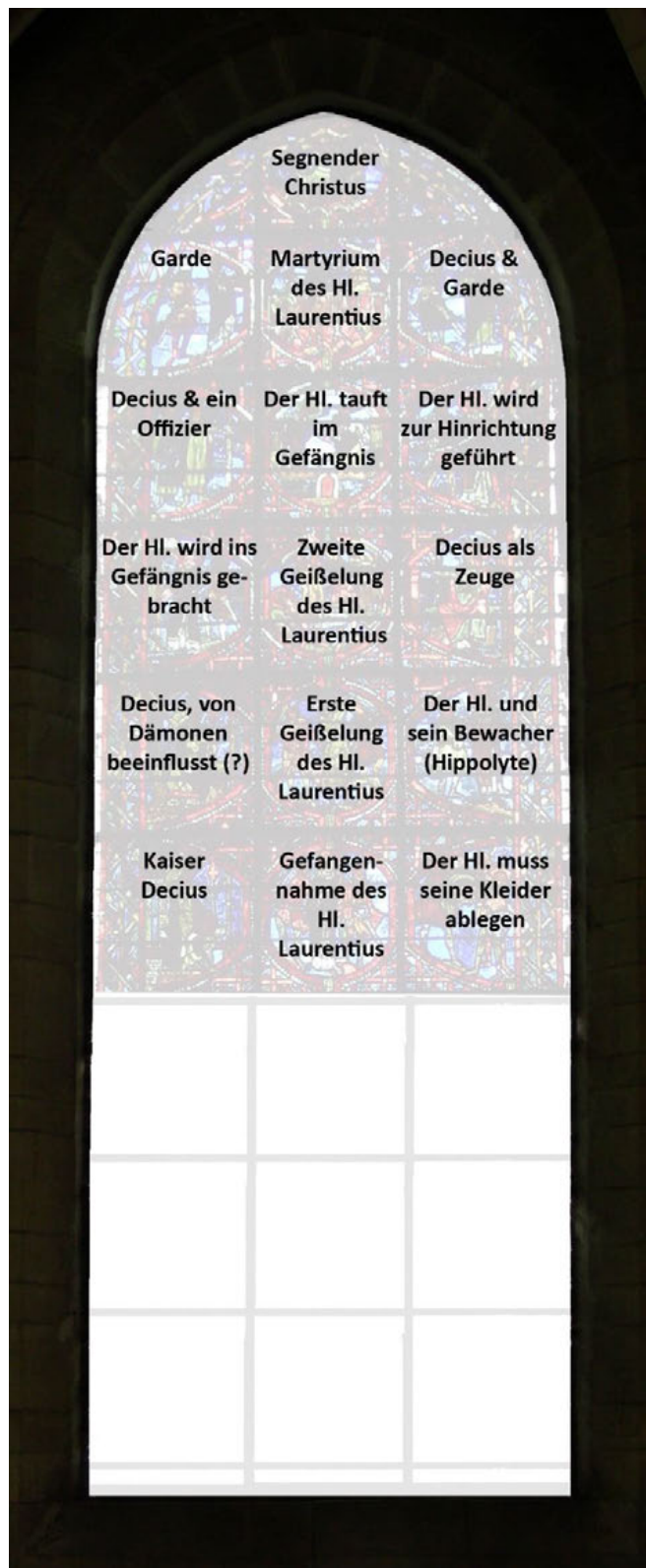


Abb. 181

Fenster 10: Die Vita des Hl. Nikolaus; Germanuslegende

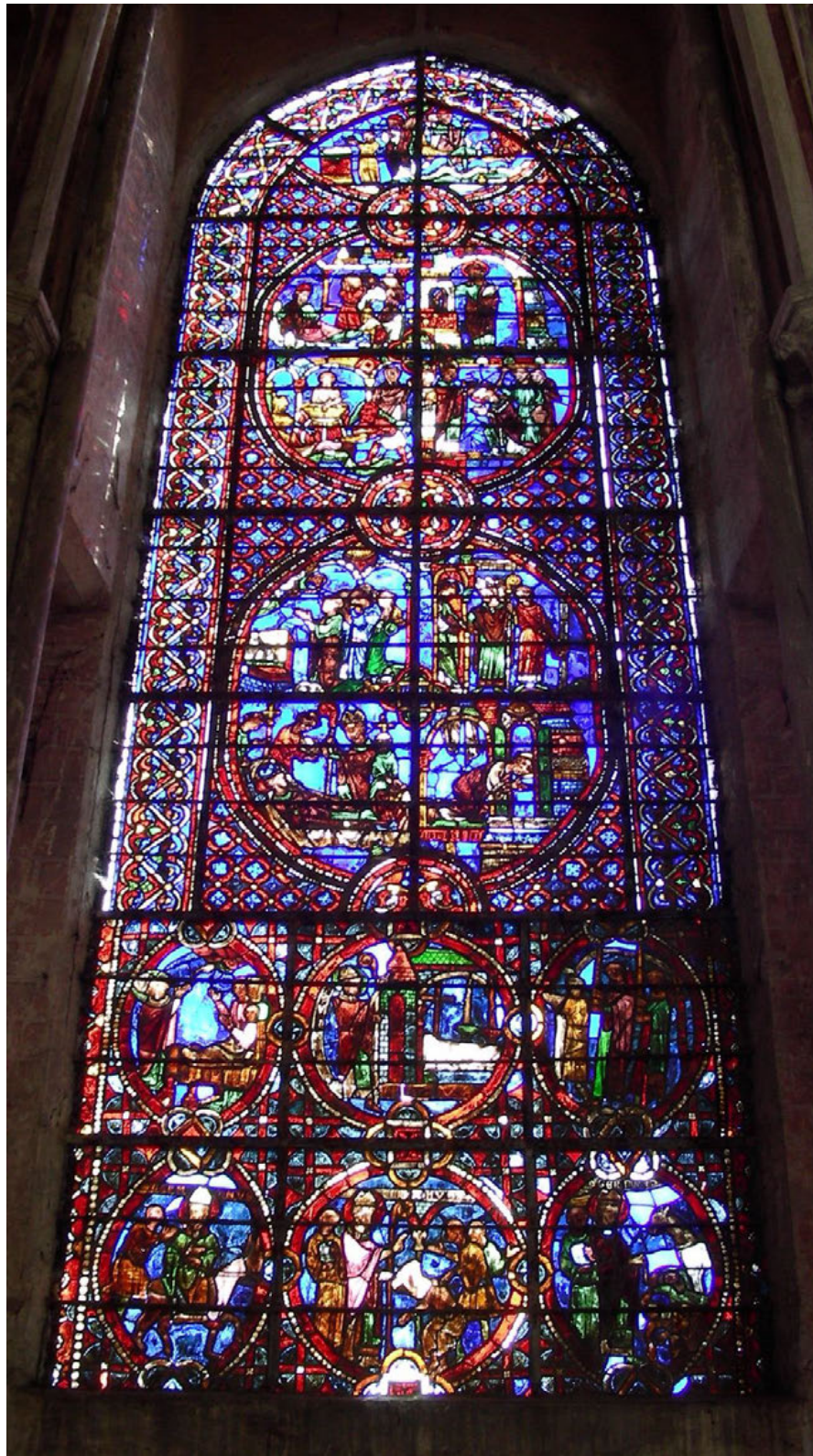


Abb. 182

Fenster 10, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Nikolaus

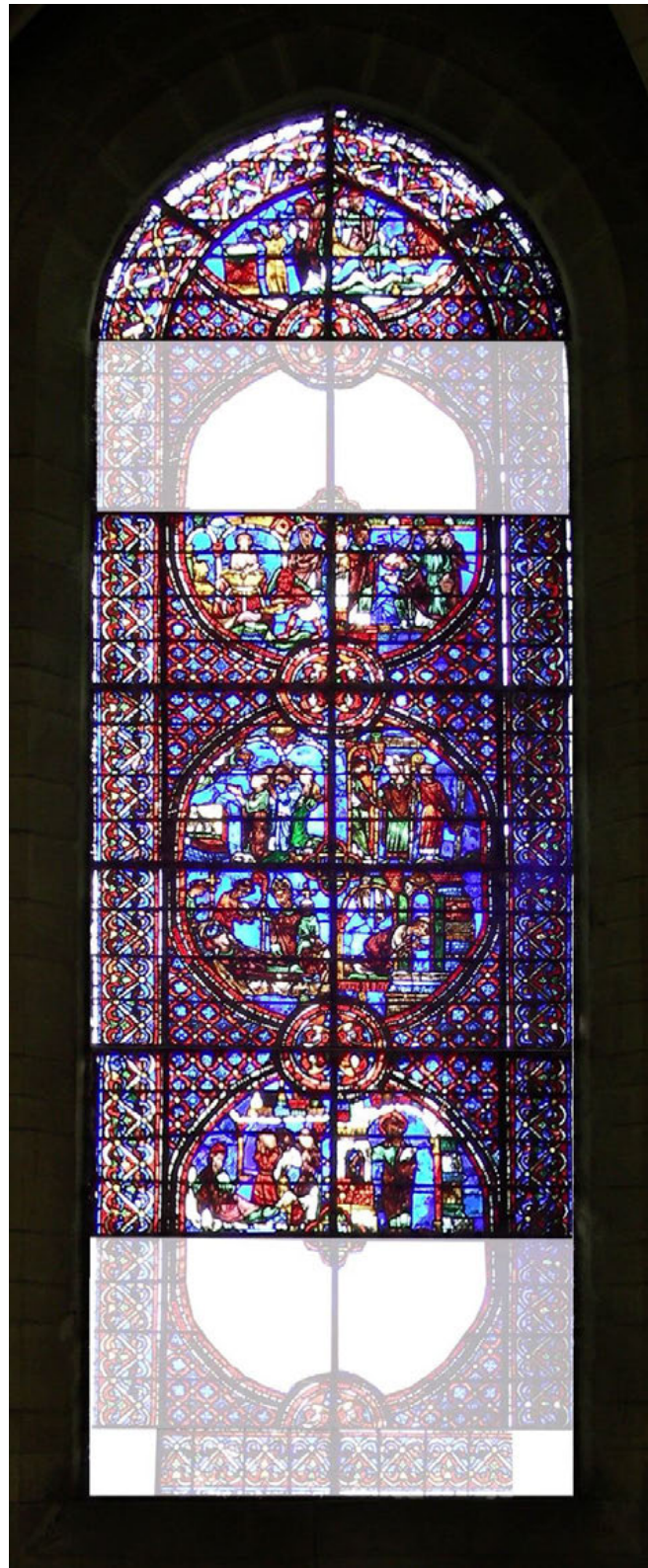


Abb. 183

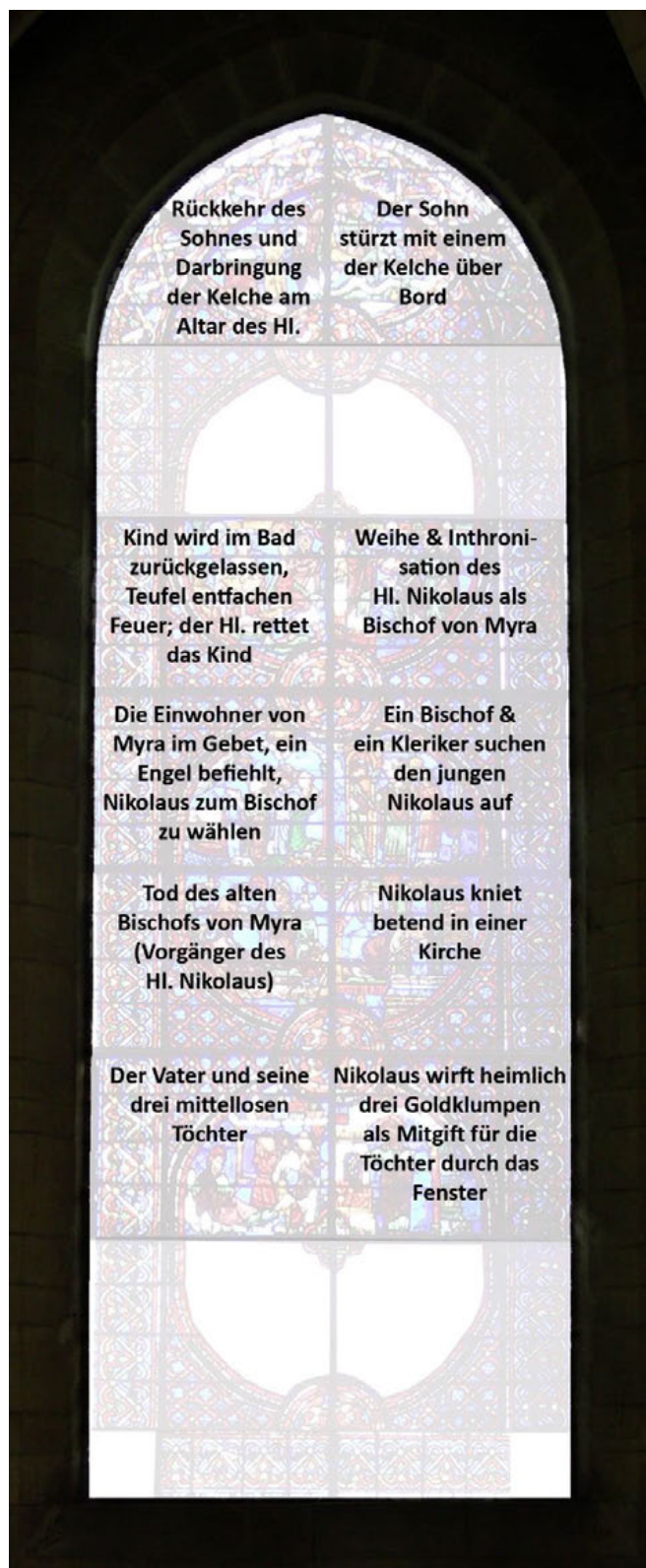


Abb. 184

Fenster 11: Simsonlegende; Genesis und Exodus

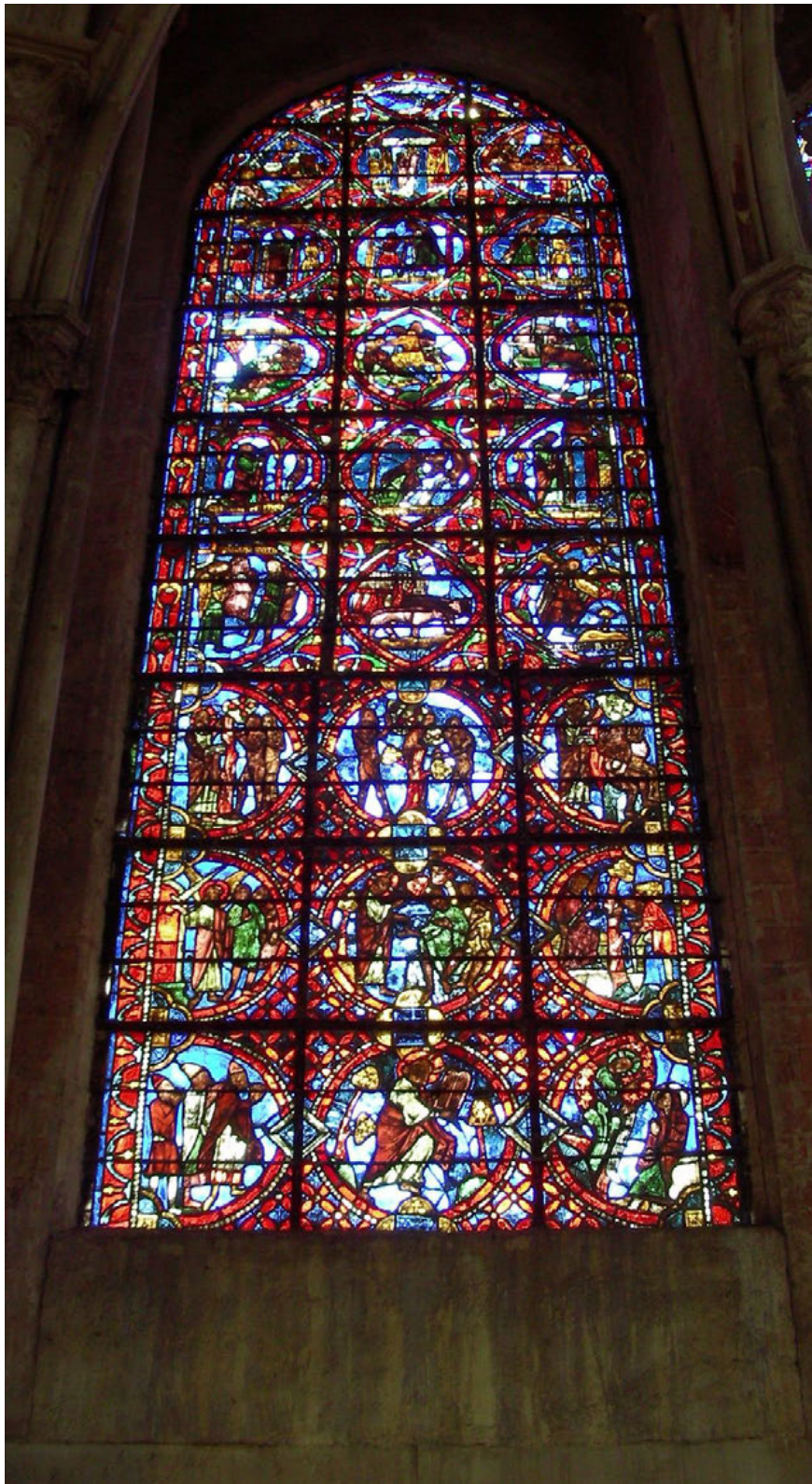


Abb. 185

Fenster 11, Rekonstruktion: Die Taten des Simson

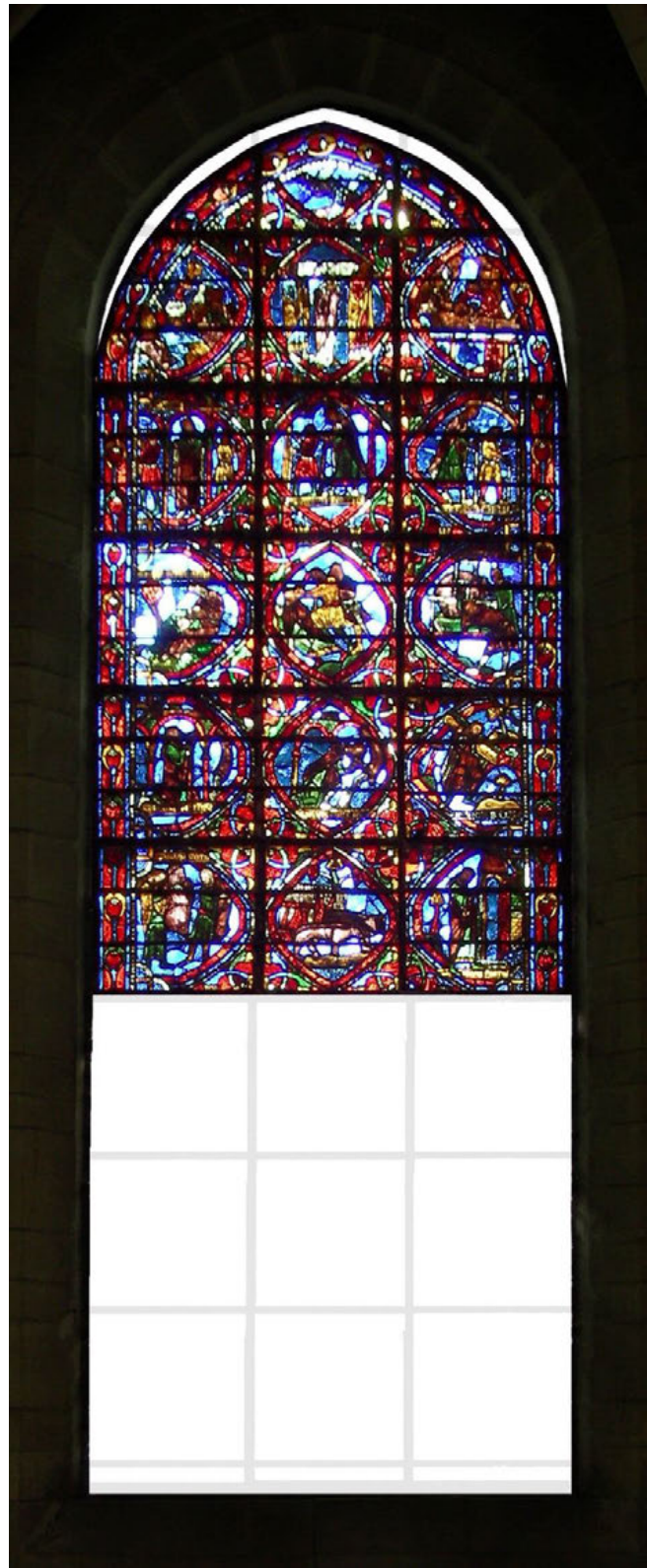


Abb. 186

Fenster 11, Ikonographie: Die Taten des Simson



Abb. 187

**Fenster 12: Das Gleichnis vom verlorenen Sohn;
Der Hl. Johannes und die Apokalypse**

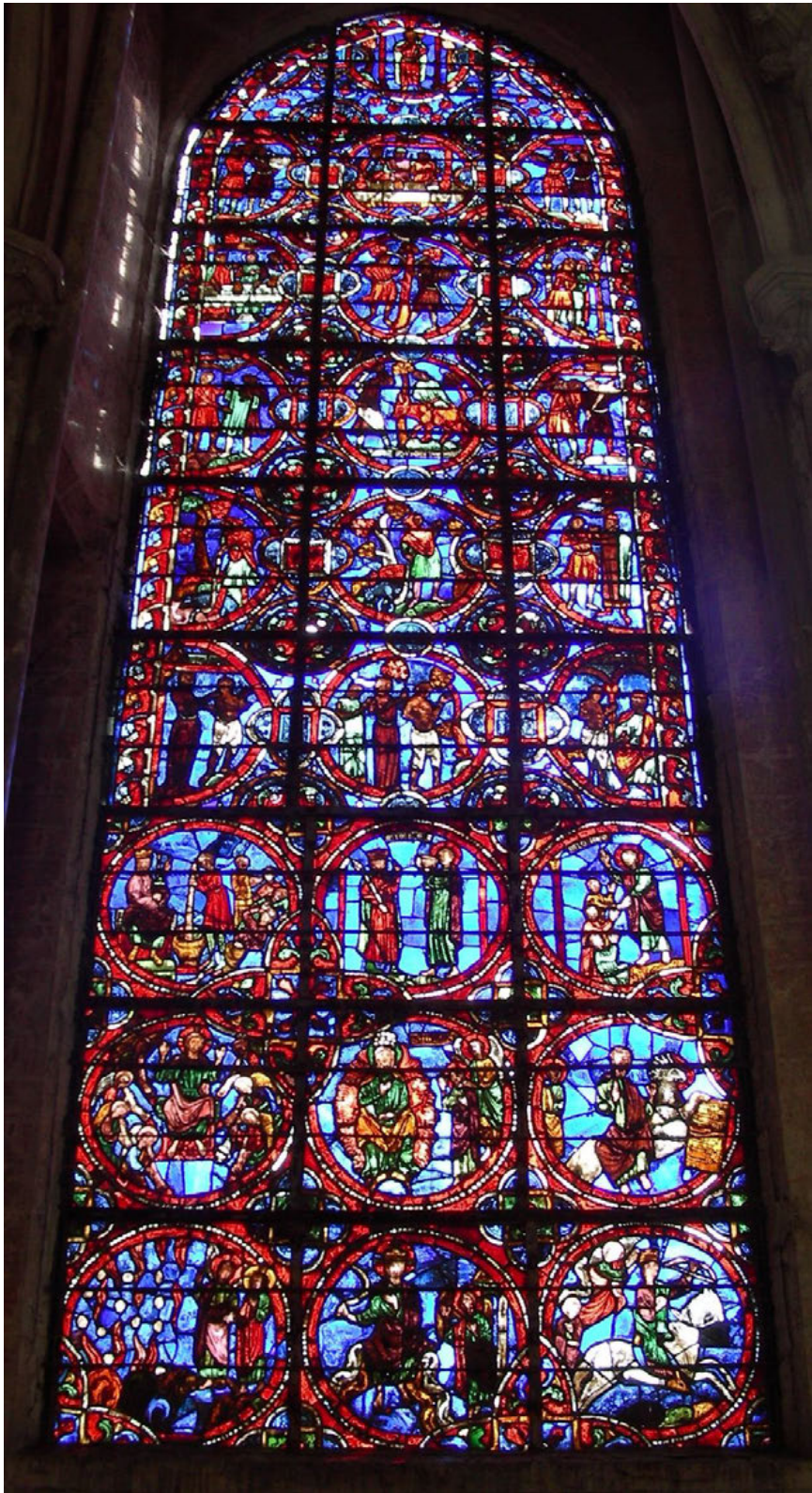


Abb. 188

Fenster 12, Rekonstruktion: Das Gleichnis vom verlorenen Sohn

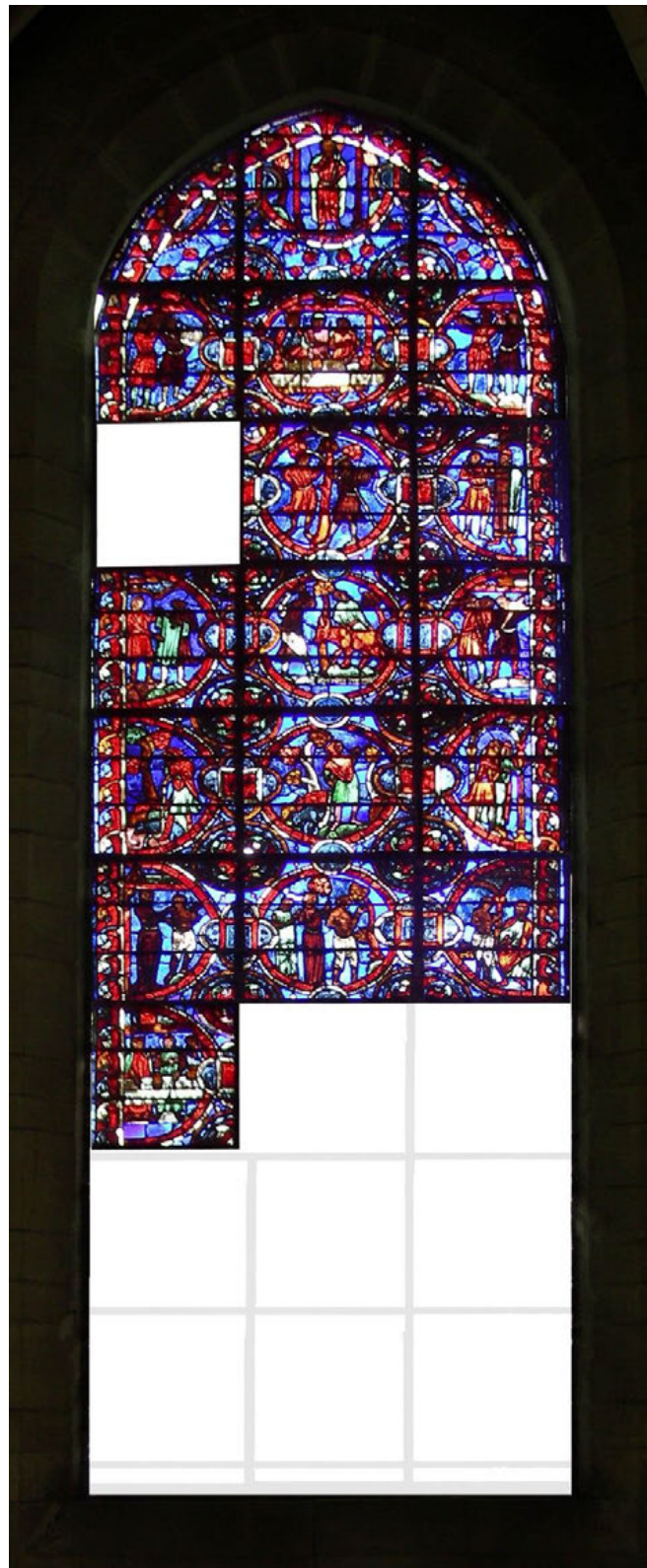


Abb. 189

Fenster 12, Ikonographie:

Das Gleichnis vom
verlorenen Sohn



Abb. 190

Fenster 13: Die Vita des Hl. Andreas

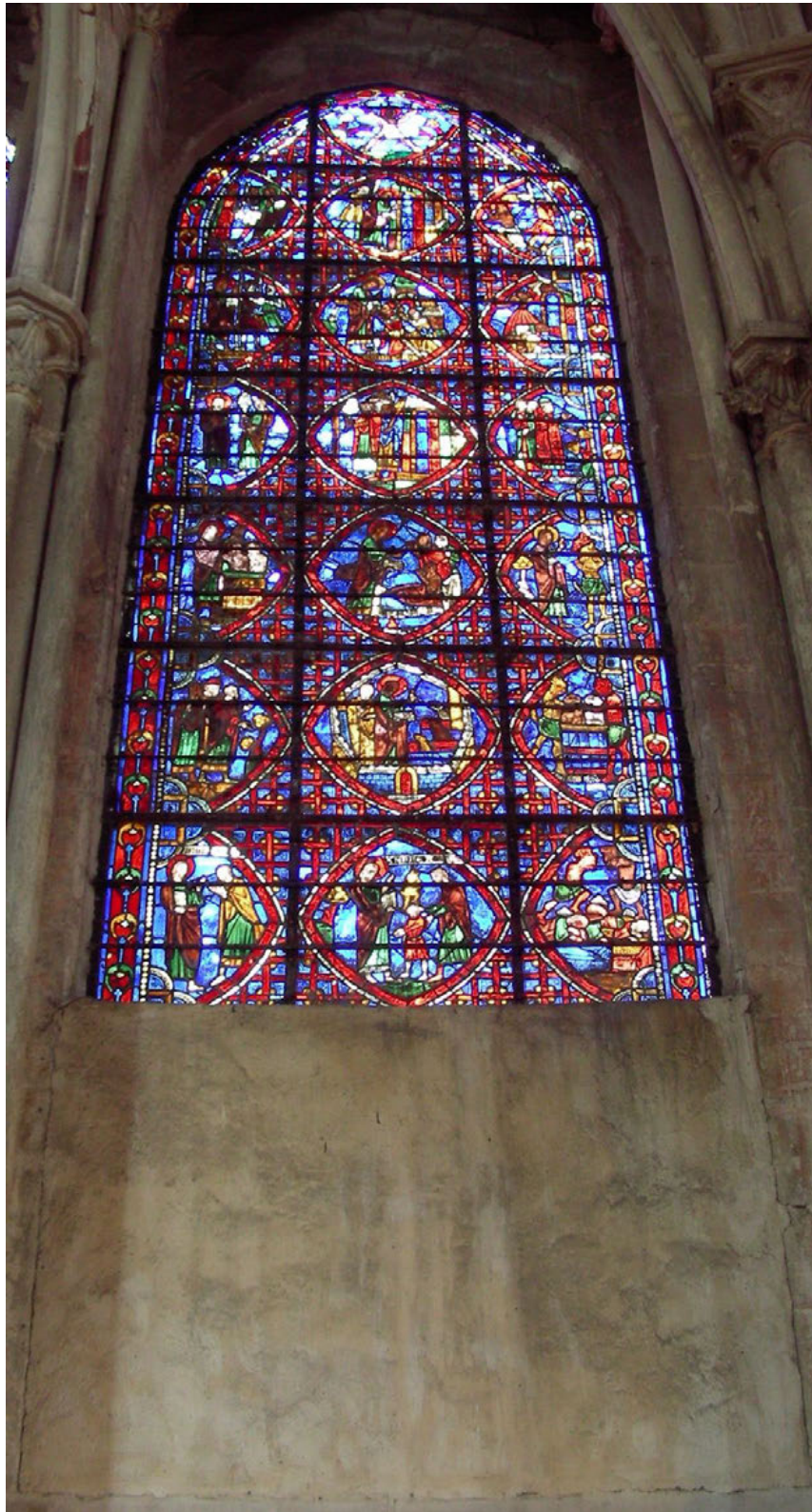


Abb. 191

Fenster 13, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Andreas

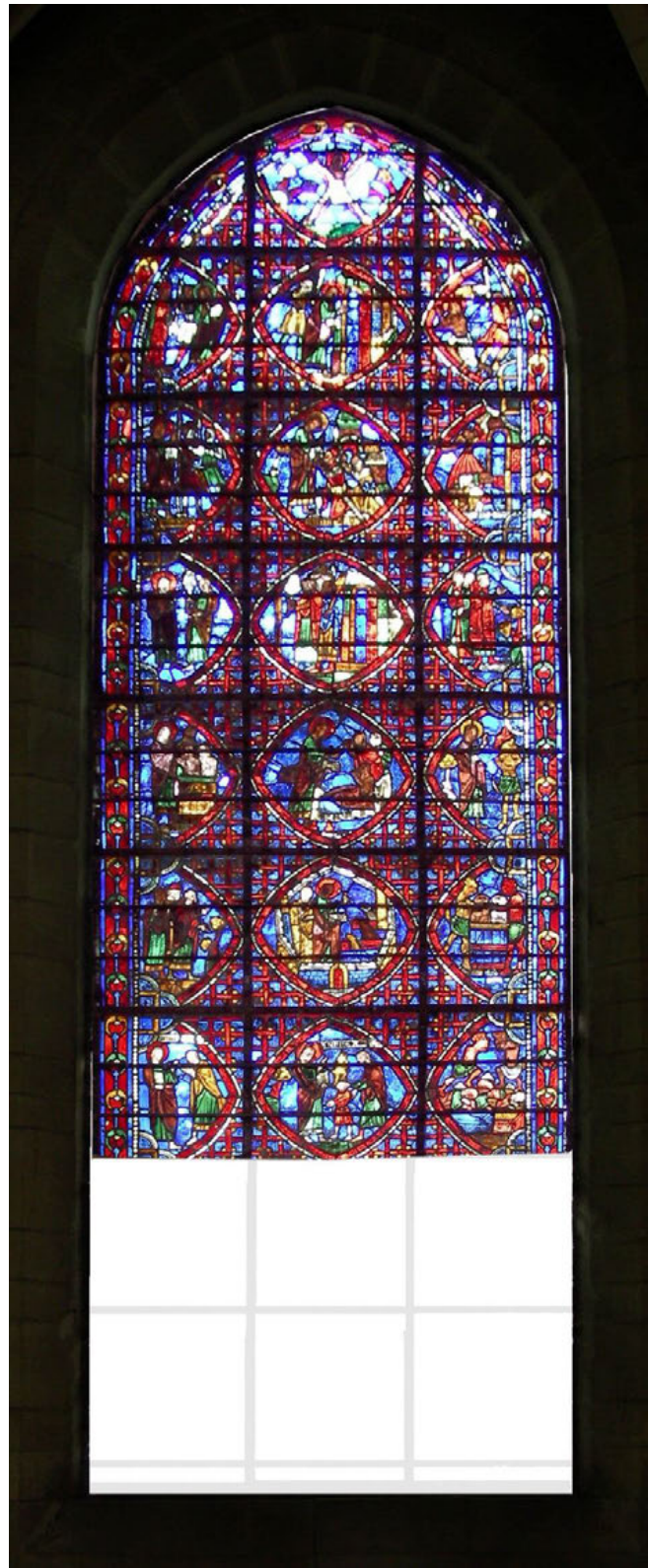


Abb. 192



Abb. 193

**Fenster 14: Christus am Kreuz, darunter der Hl. Jakobus,
gestiftet von Jacque Amyot, 1585**

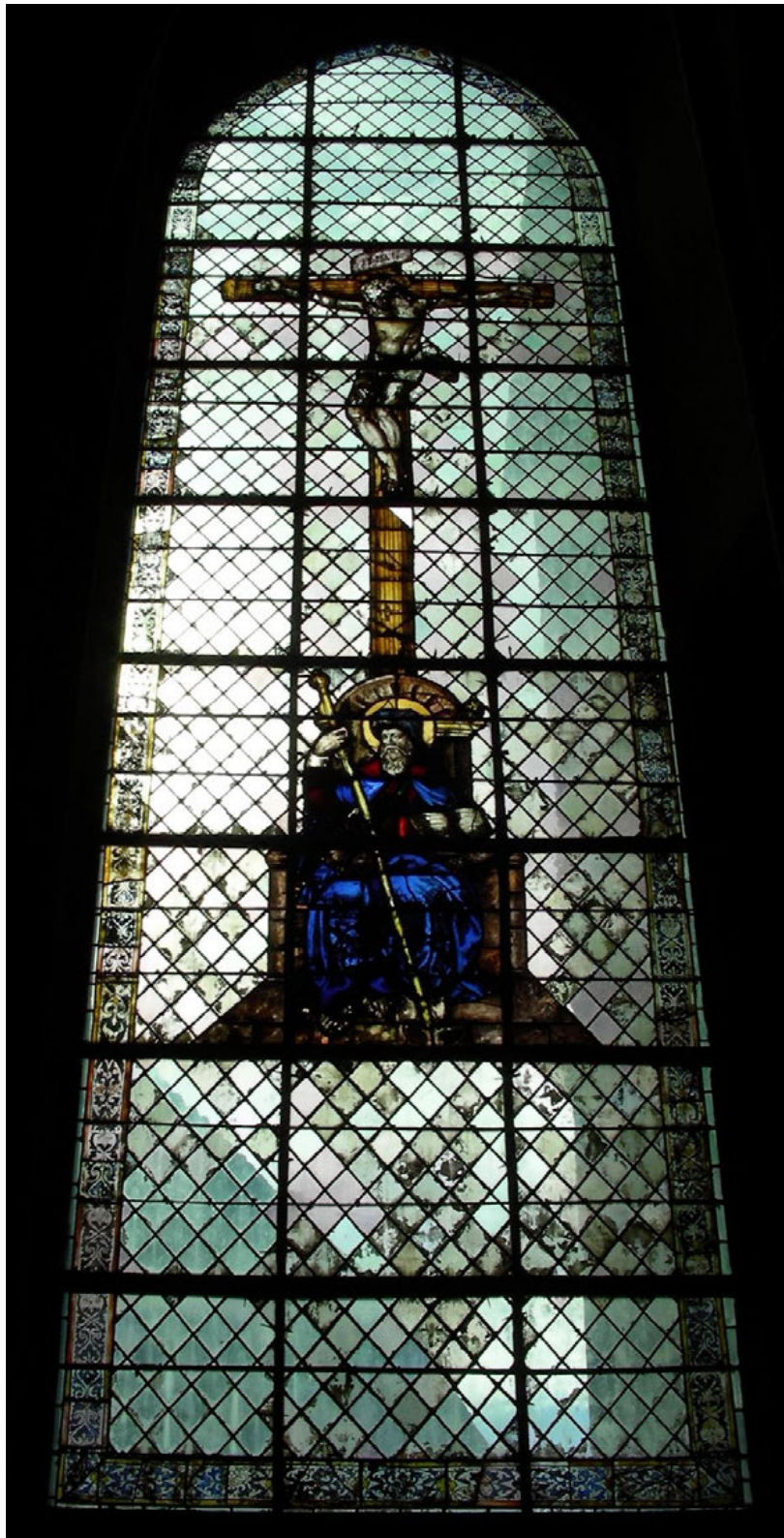


Abb. 194

Fenster 14, Rekonstruktion: * unbestimmt *

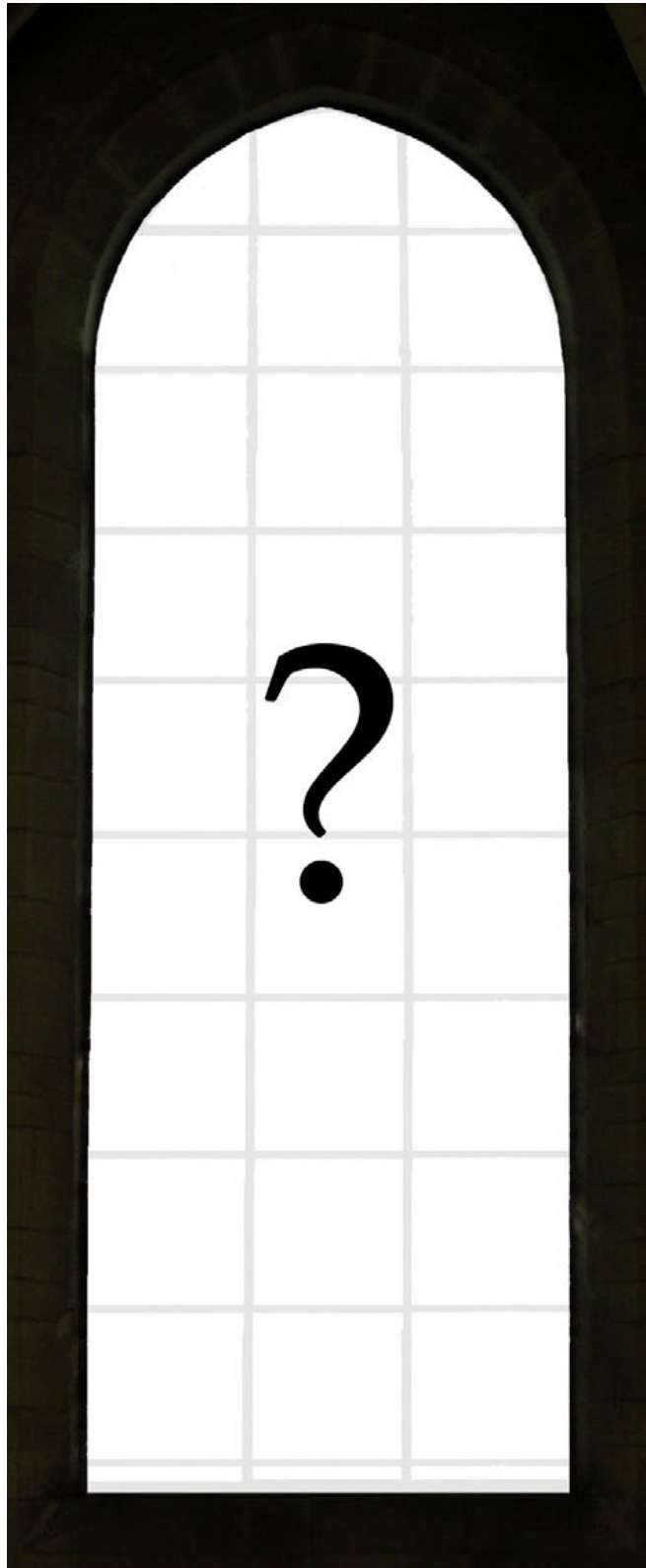


Abb. 195

Fenster 15: Die Vita der Hl. Margareta von Antiochia

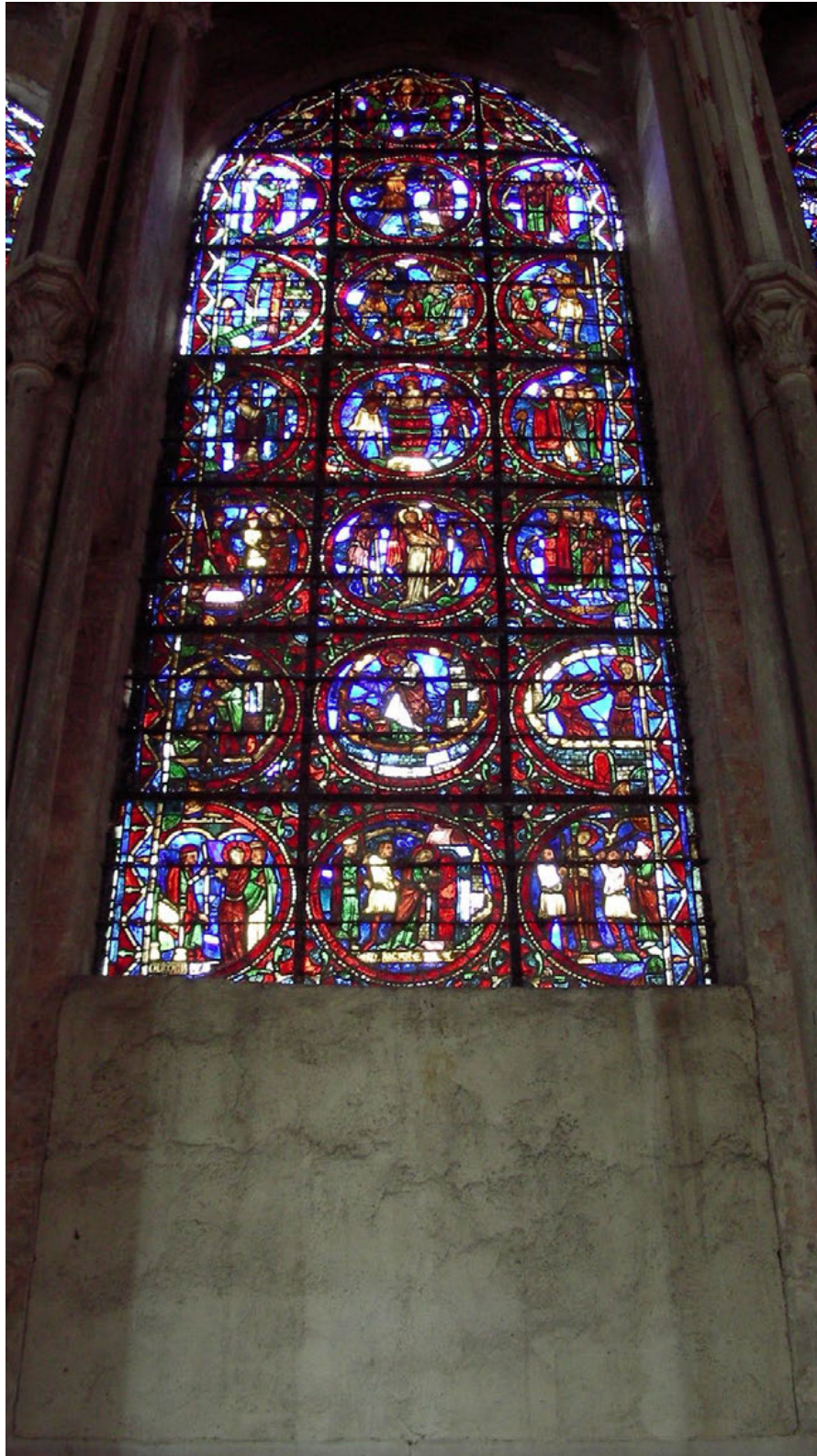


Abb. 196

Fenster 15, Rekonstruktion: Die Vita der Hl. Margareta von Antiochia

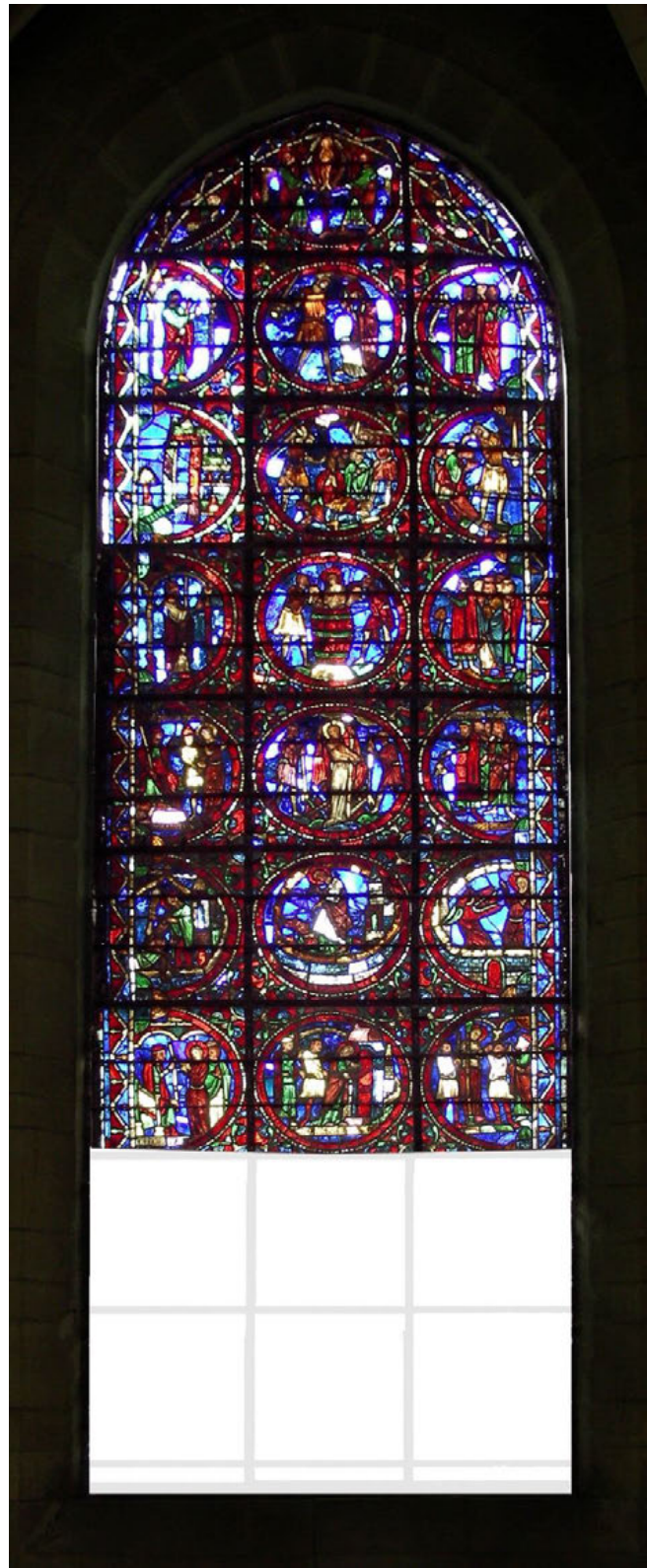


Abb. 197

Fenster 15, Ikonographie:

Die Vita der Hl. Margareta
von Antiochia



Abb. 198

**Fenster 16: Die Vita des Hl. Jakobus Major;
Die Vita des Hl. Alexanders;
Die Auffindung der Stephanusreliquien**

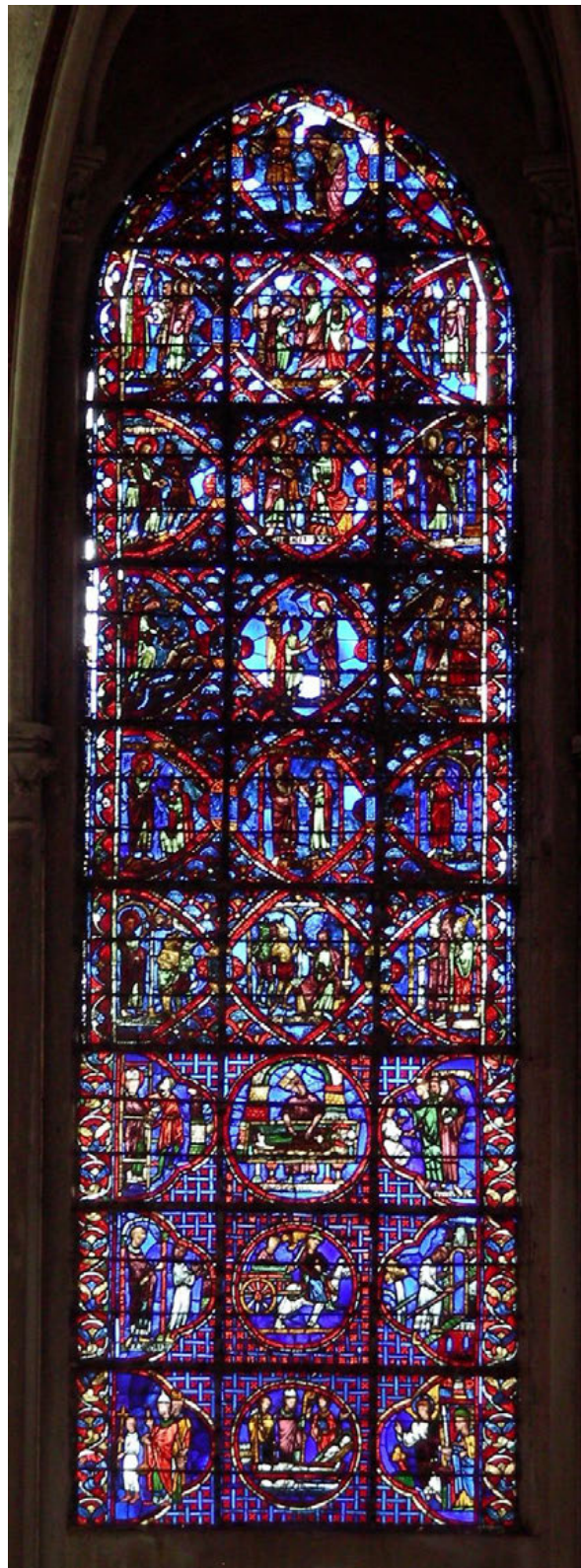


Abb. 199

Fenster 16, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Jakobus Major

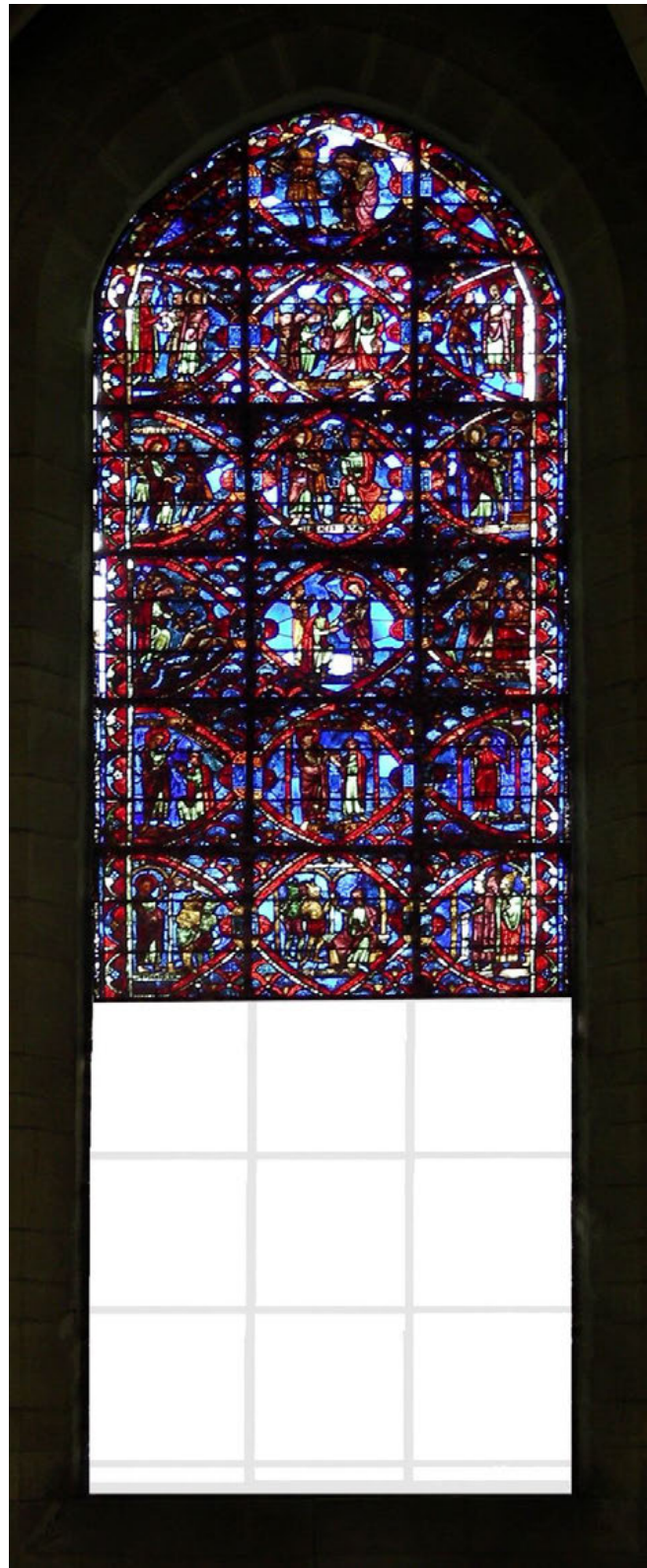


Abb. 200

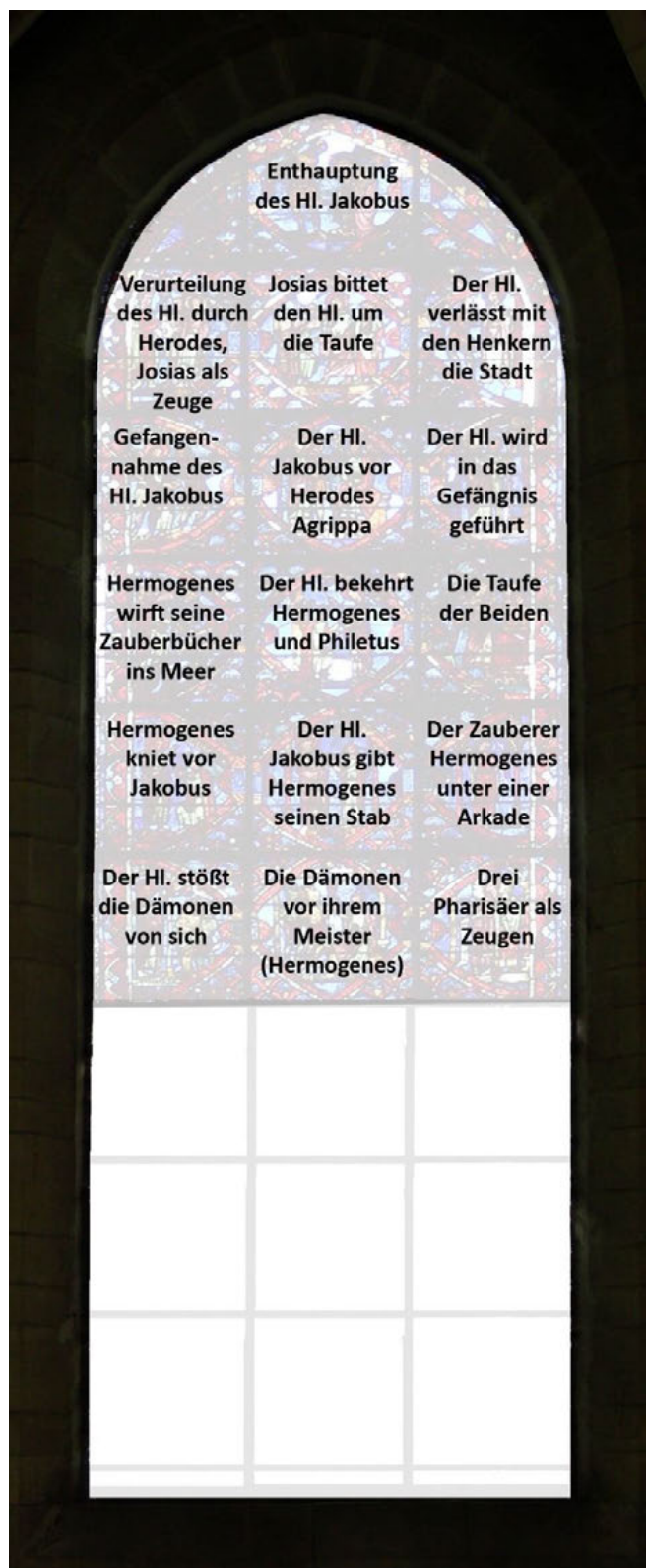


Abb. 201

Fenster 17: Der Patriarch Joseph

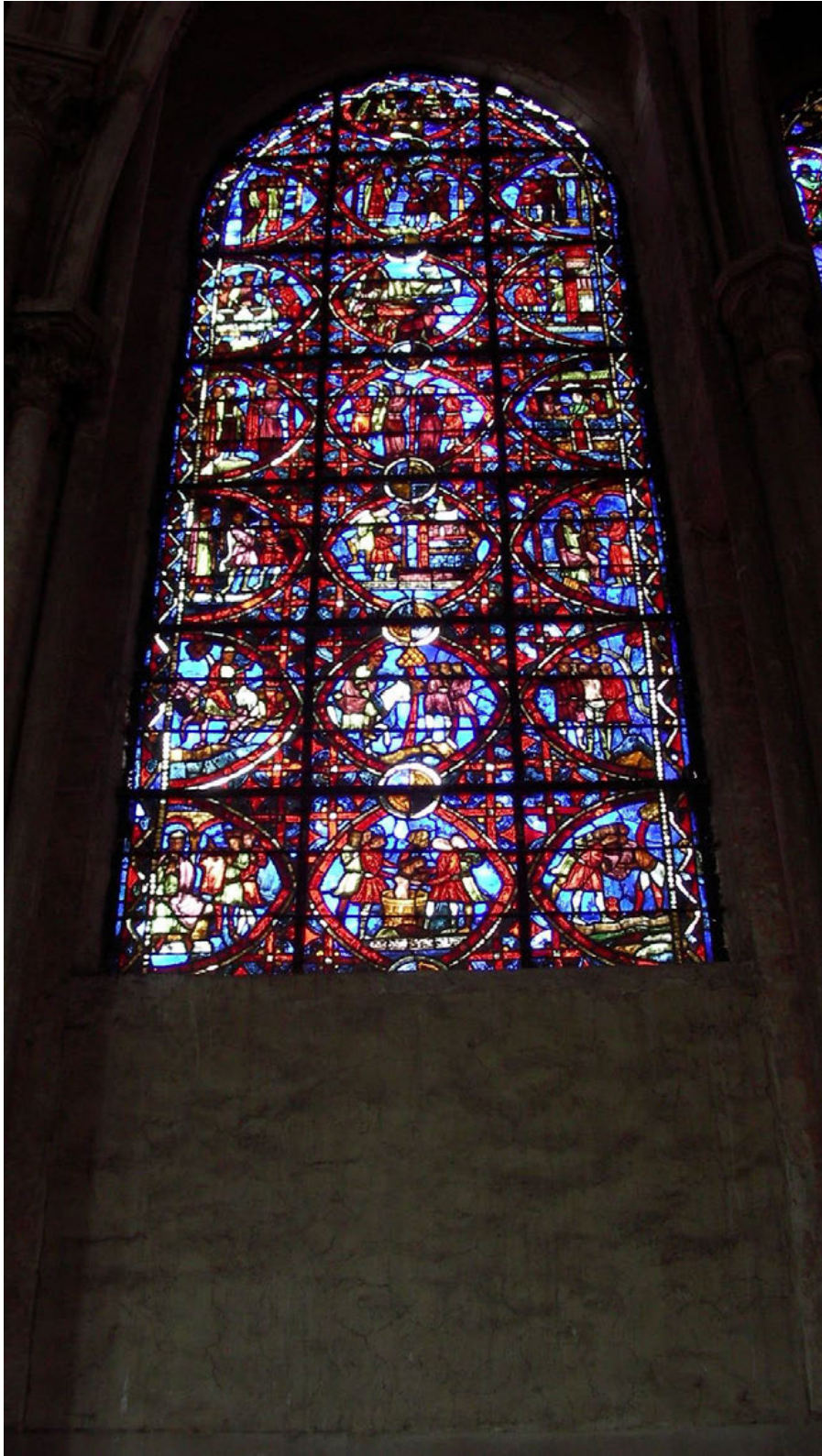


Abb. 202

Fenster 17, Rekonstruktion: Der Patriarch Joseph

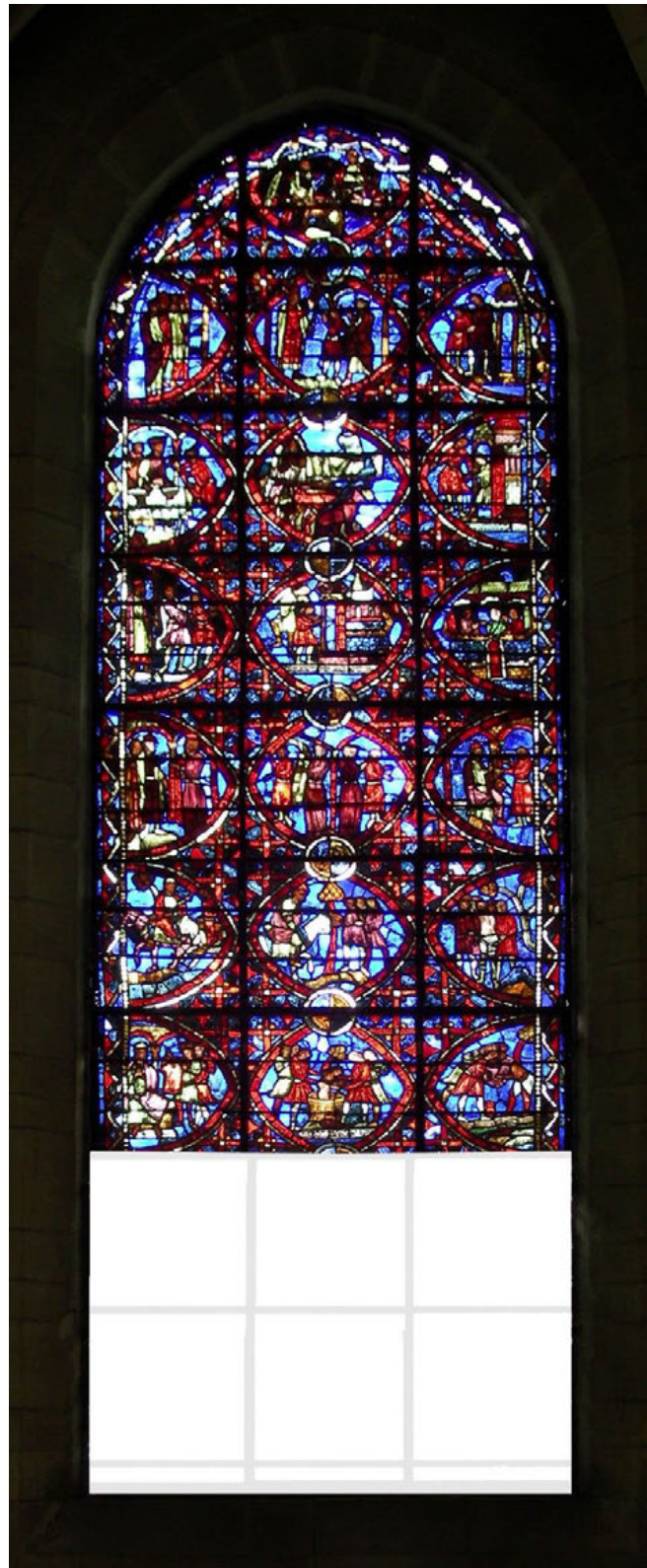


Abb. 203

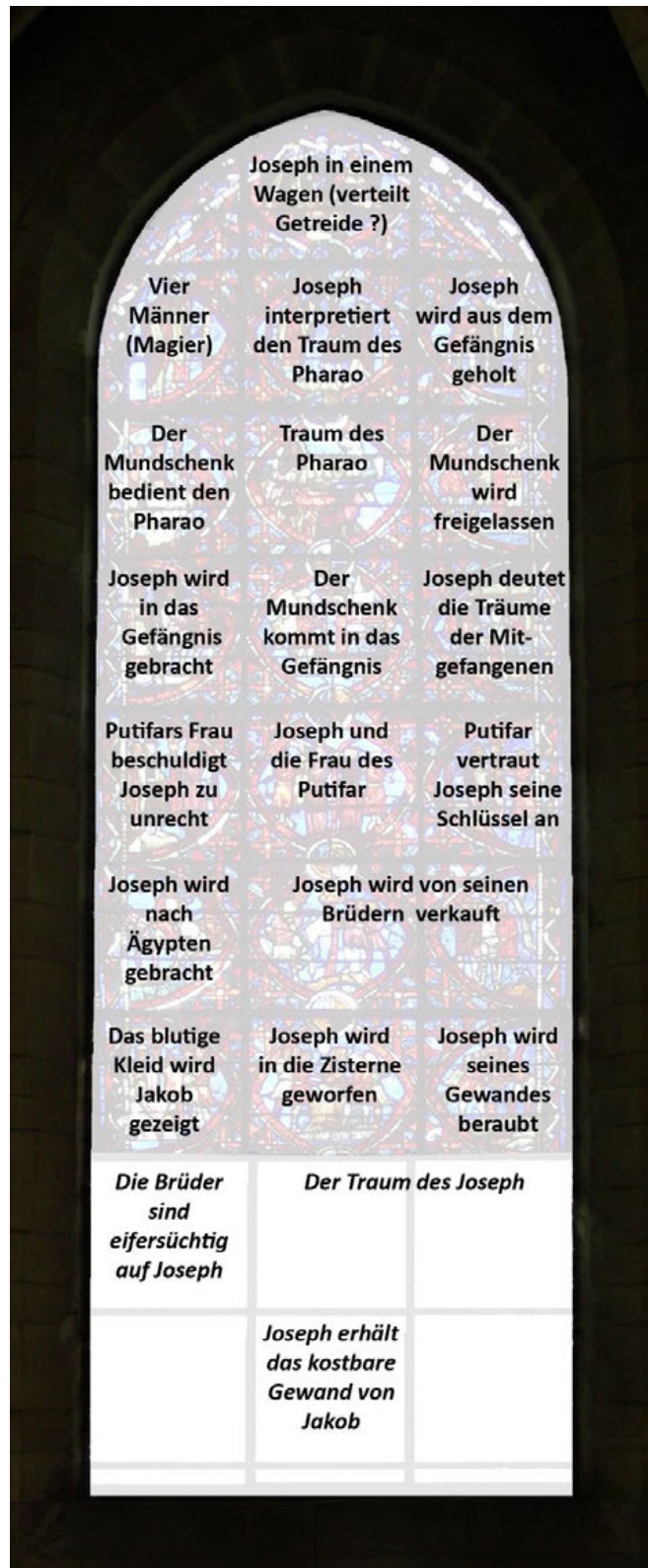


Abb. 204

Fenster 18: Die Wunder des Hl. Nikolaus; Die Vita des Hl. Eligius

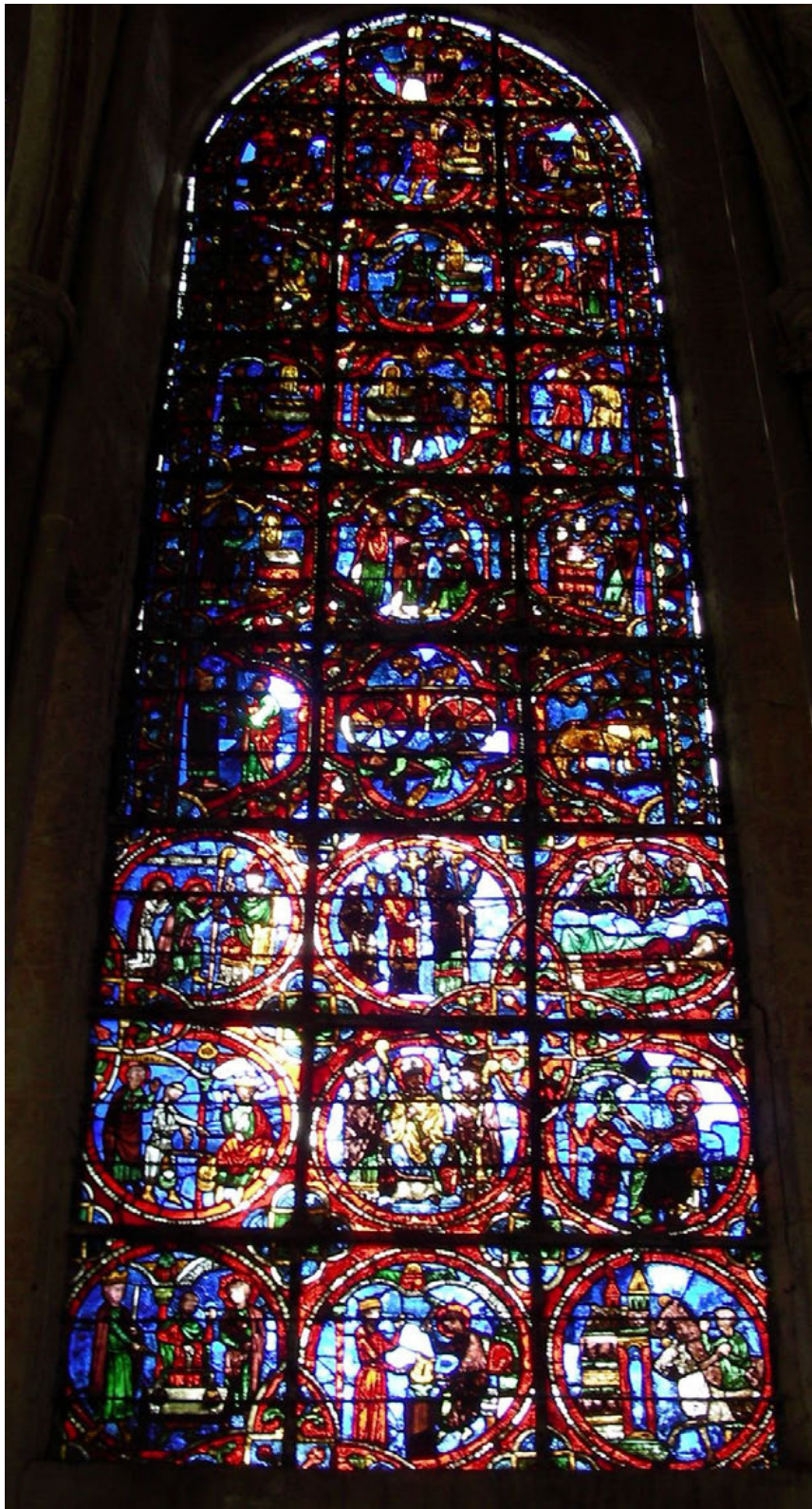


Abb. 205

Fenster 18, Rekonstruktion: Die Wunder des Hl. Nikolaus

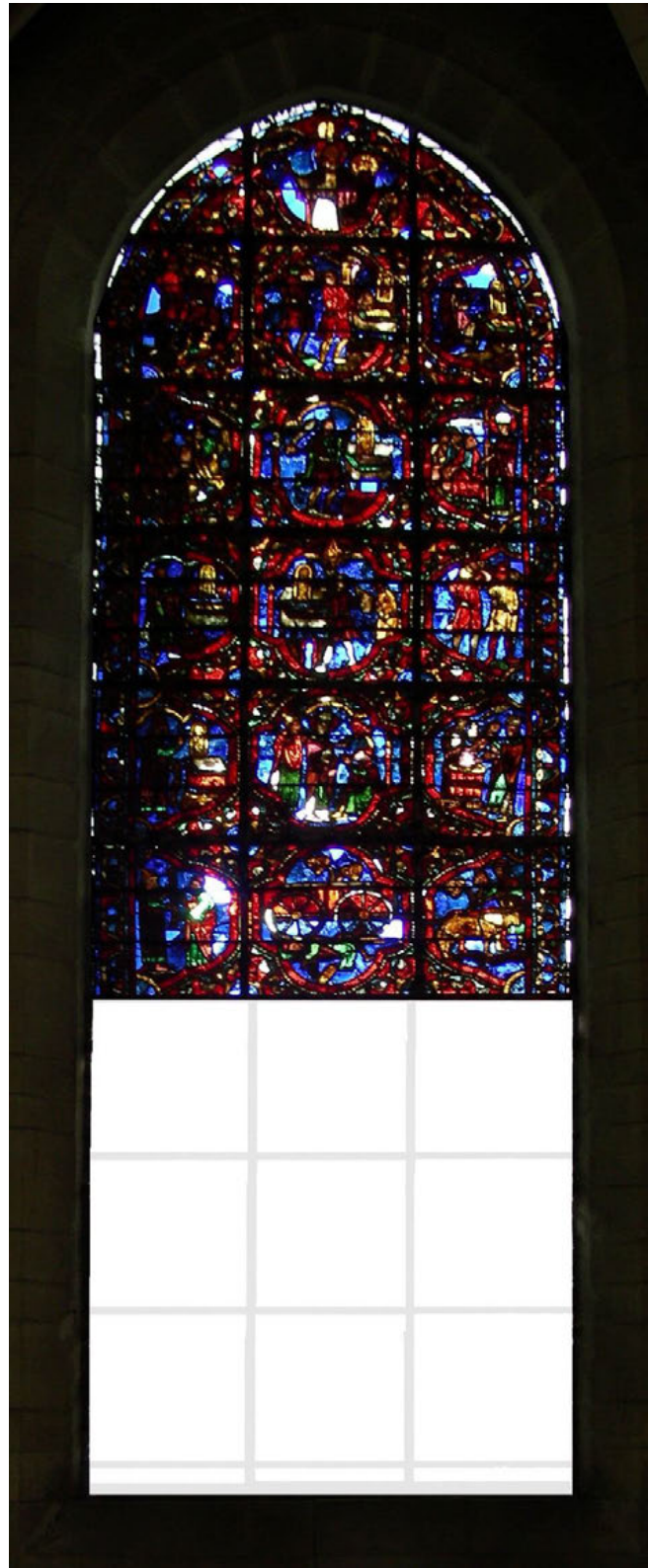


Abb. 206

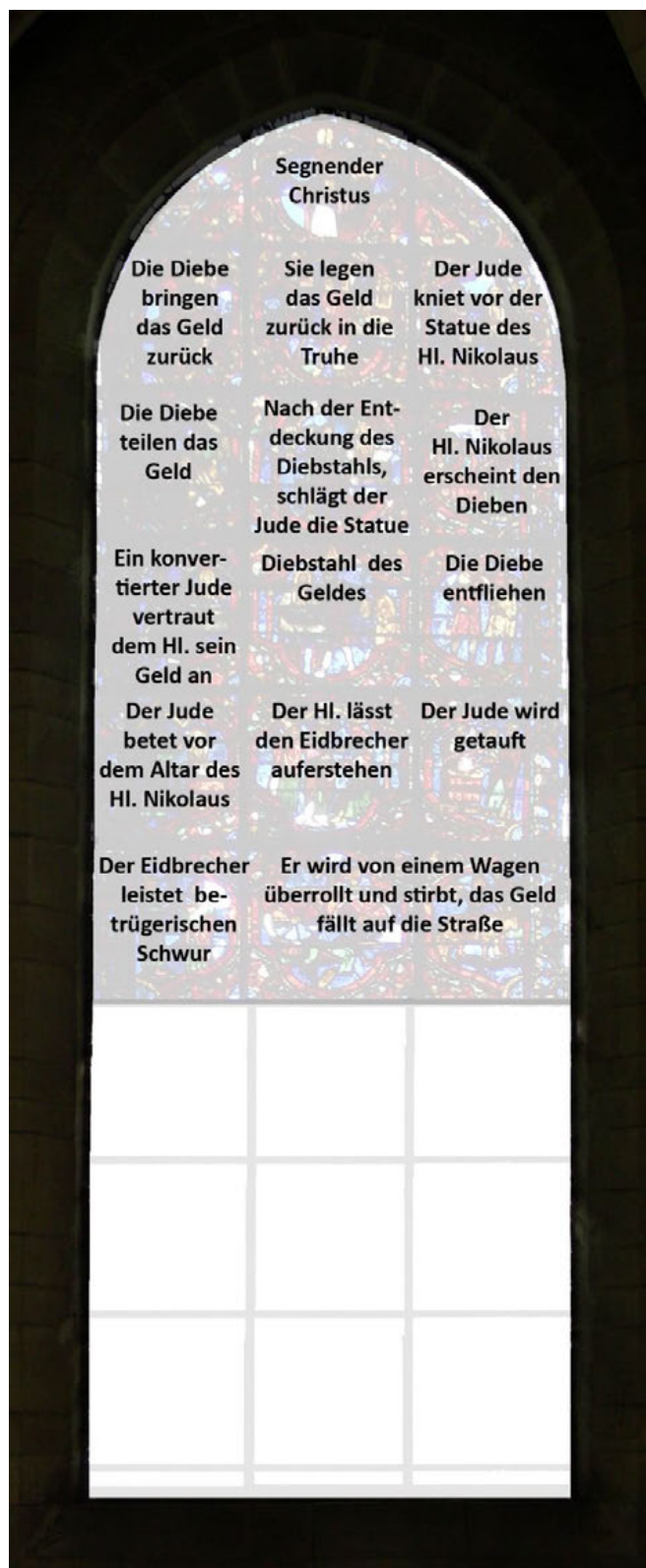


Abb. 207

Fenster 19: Die Patriarchen Noah, Abraham und Loth

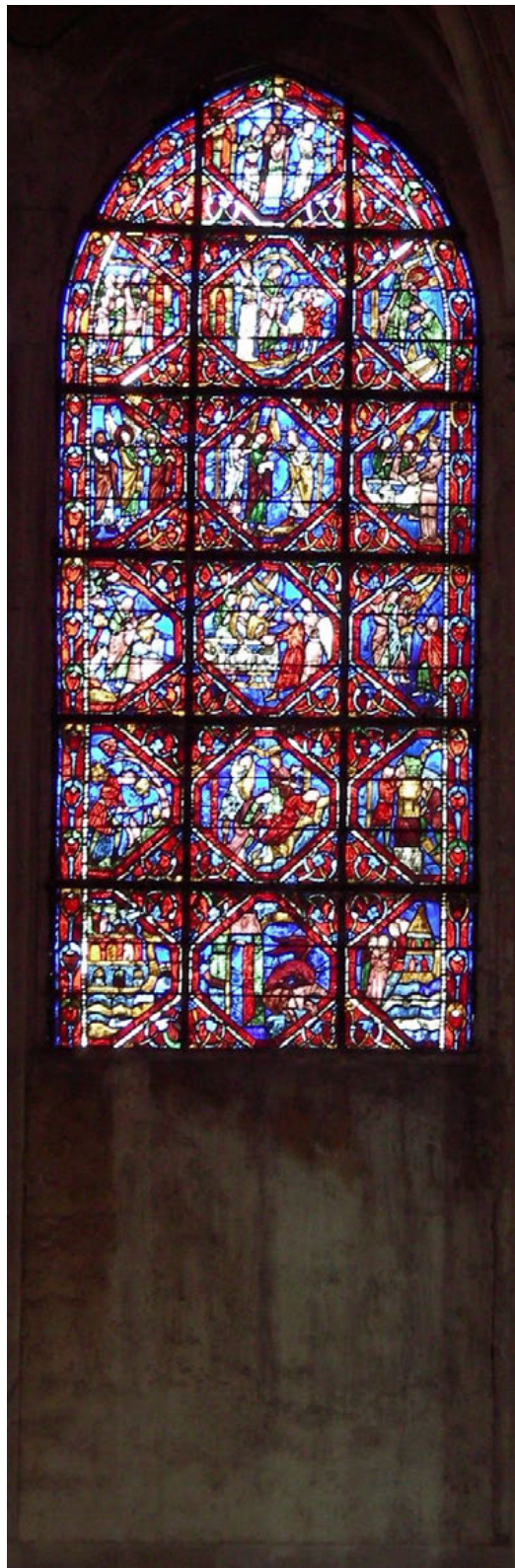


Abb. 208

Fenster 19, Rekonstruktion: Die Patriarchen Noah, Abraham und Loth

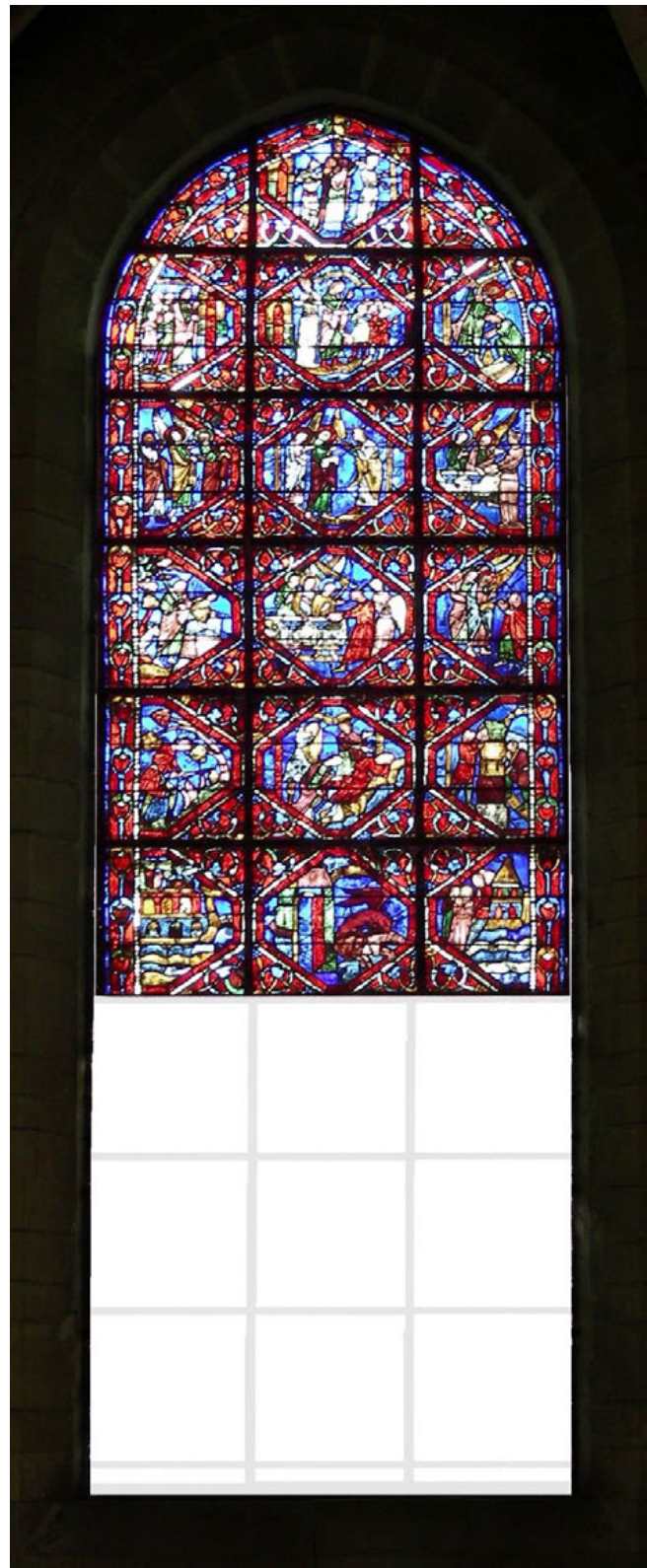


Abb. 209

Fenster 19, Ikonographie: Die Patriarchen Noah, Abraham und Loth



Abb. 210

**Fenster 20: Die Vita der Hl. Maria von Ägypten;
Apostelfiguren und Himmelfahrt Christi**

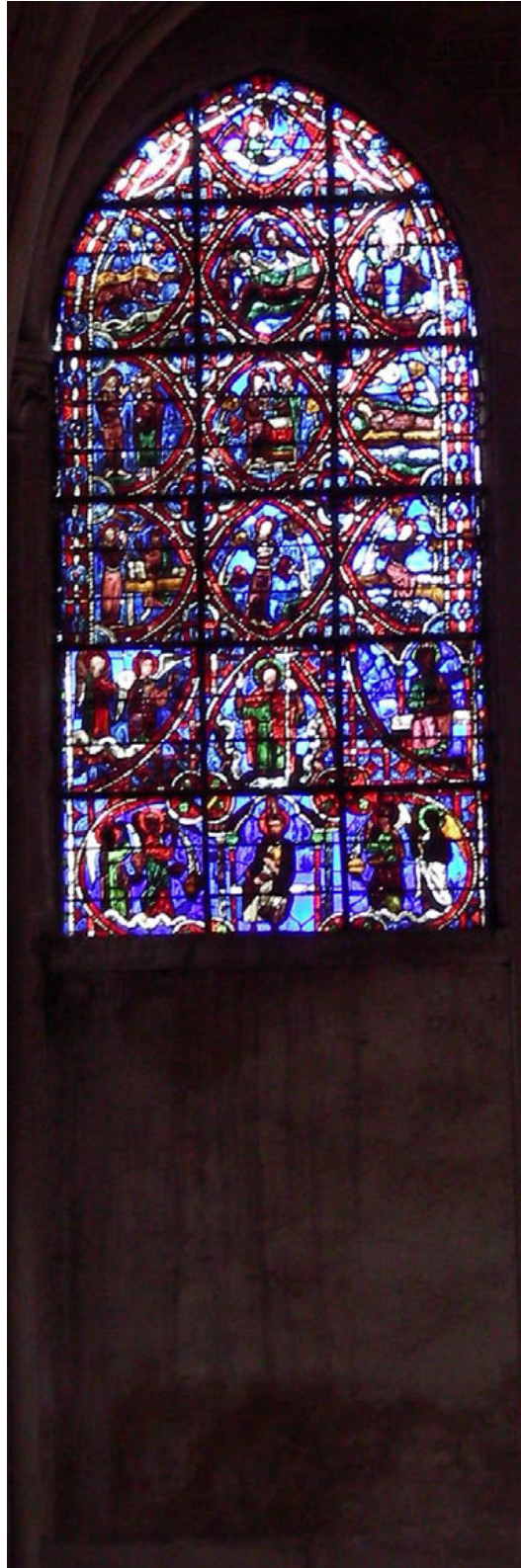


Abb. 211

Fenster 20, Rekonstruktion: Die Vita der Hl. Maria Aegyptiaca

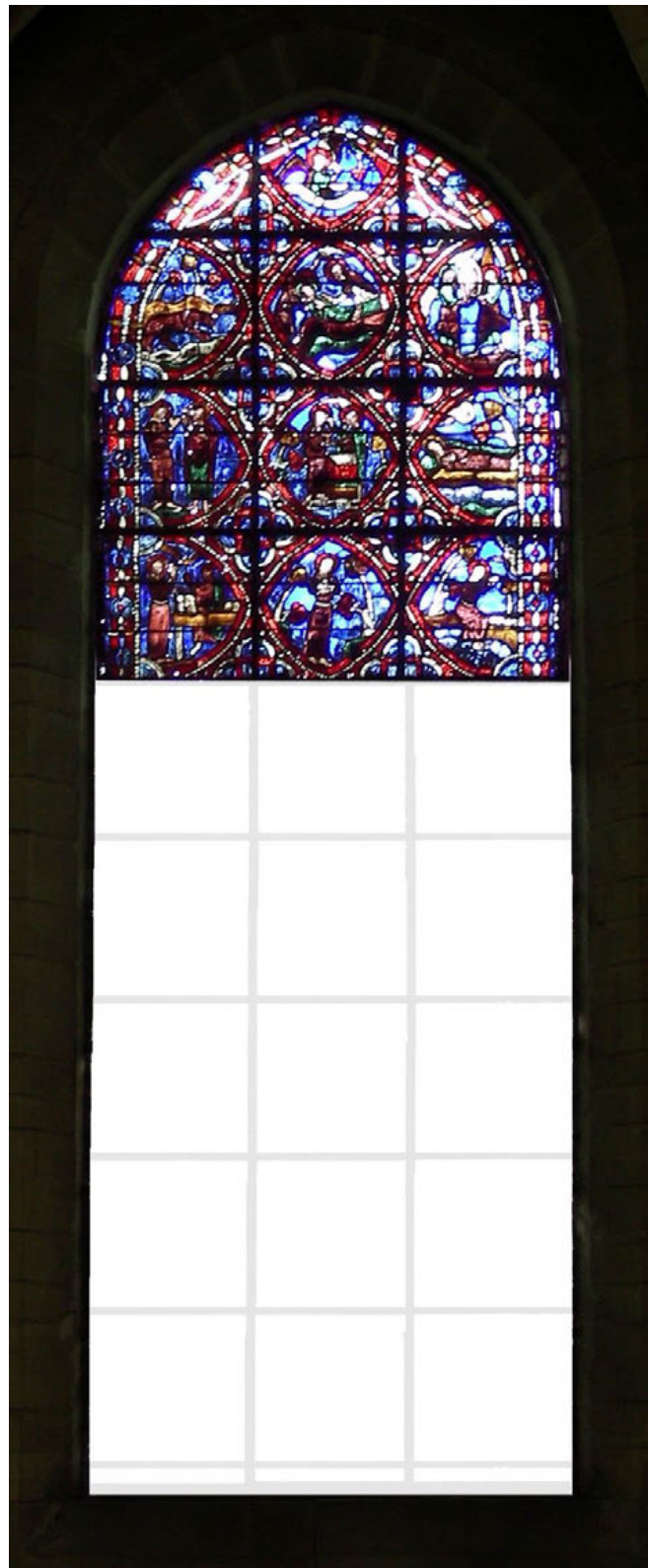


Abb. 212

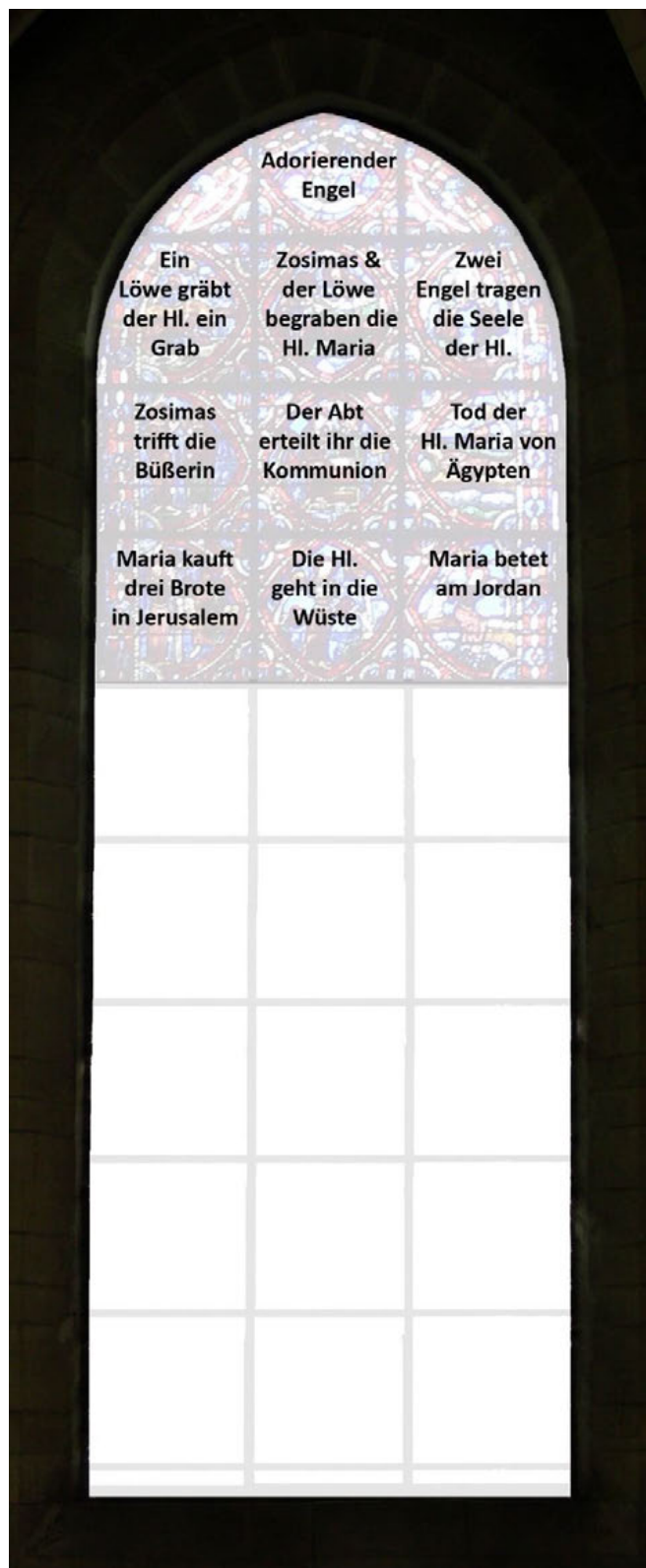


Abb. 213

Fenster 21: Schöpfung und Sündenfall; Medaillon zur Apokalypse; Bildfeld aus dem Exodusfenster; Bildfragmente

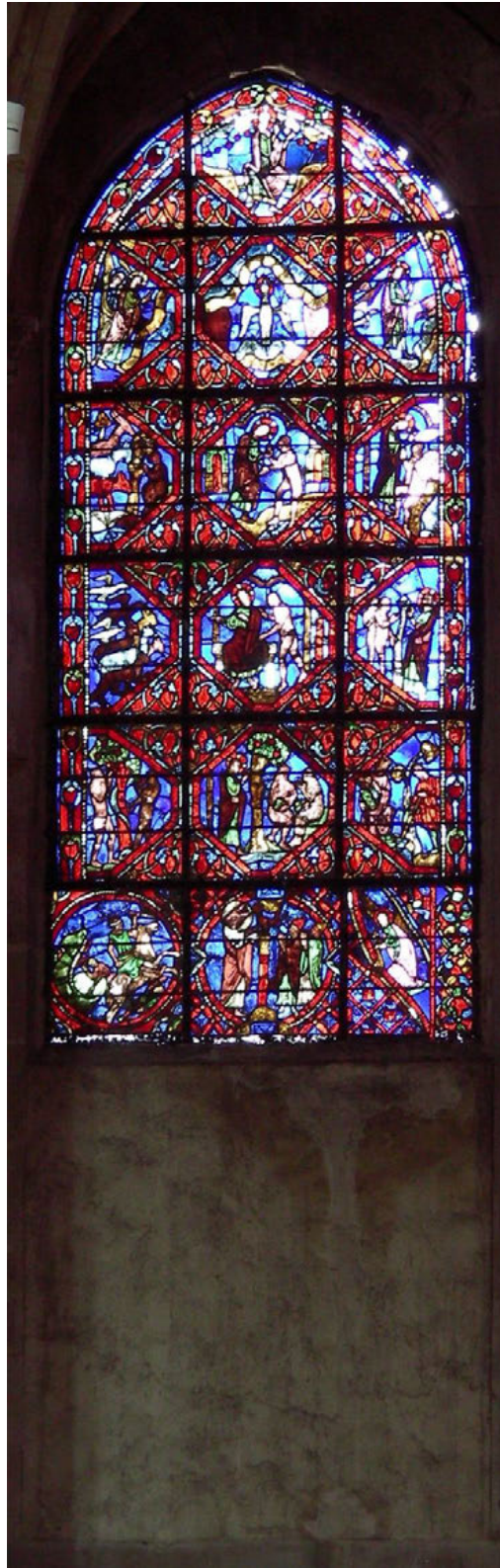


Abb. 214

Fenster 21, Rekonstruktion: Schöpfung und Sündenfall

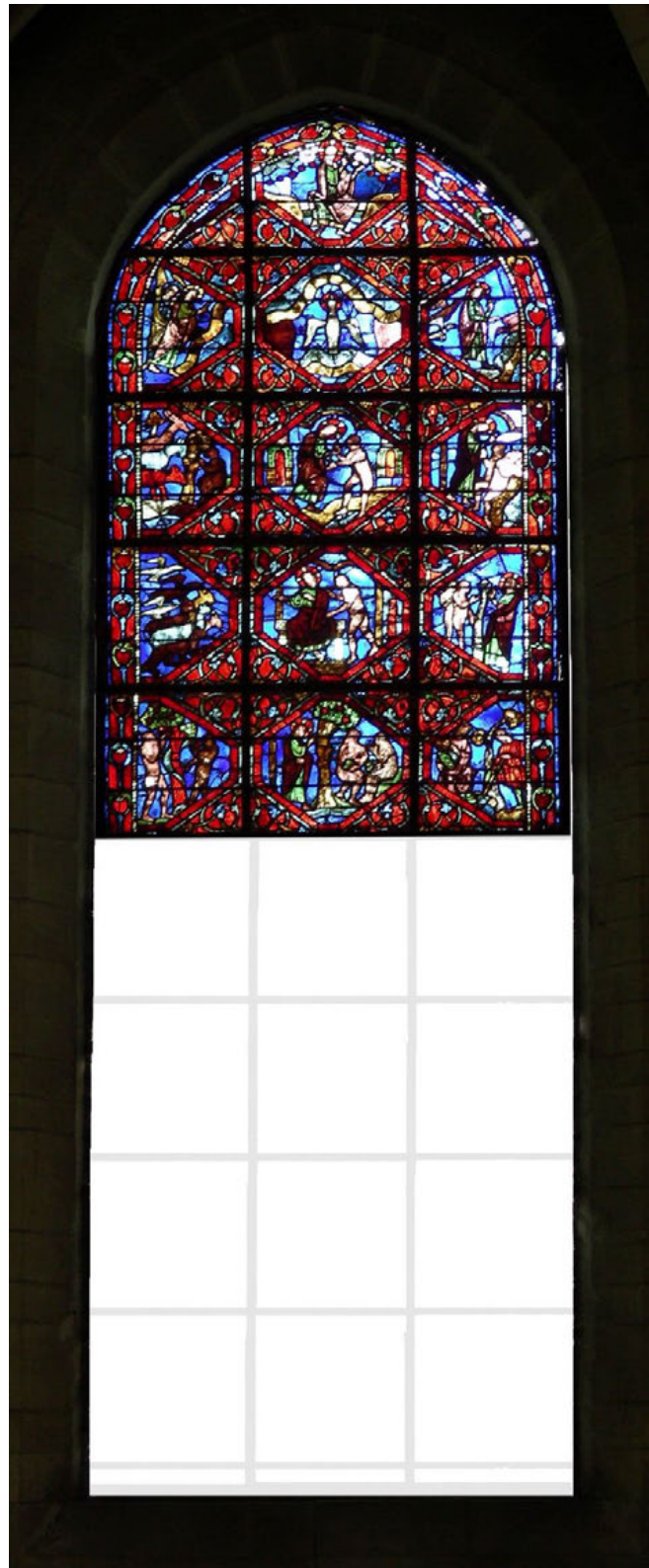


Abb. 215

Fenster 21, Ikonographie: Schöpfung und Sündenfall



Abb. 216

Fenster 22: Die Vita der Hl. Maria Magdalena; Medaillon aus der Vita des Hl. Alexanders; Bildfeld aus der Vicentiuslegende; unbestimmtes Medaillon

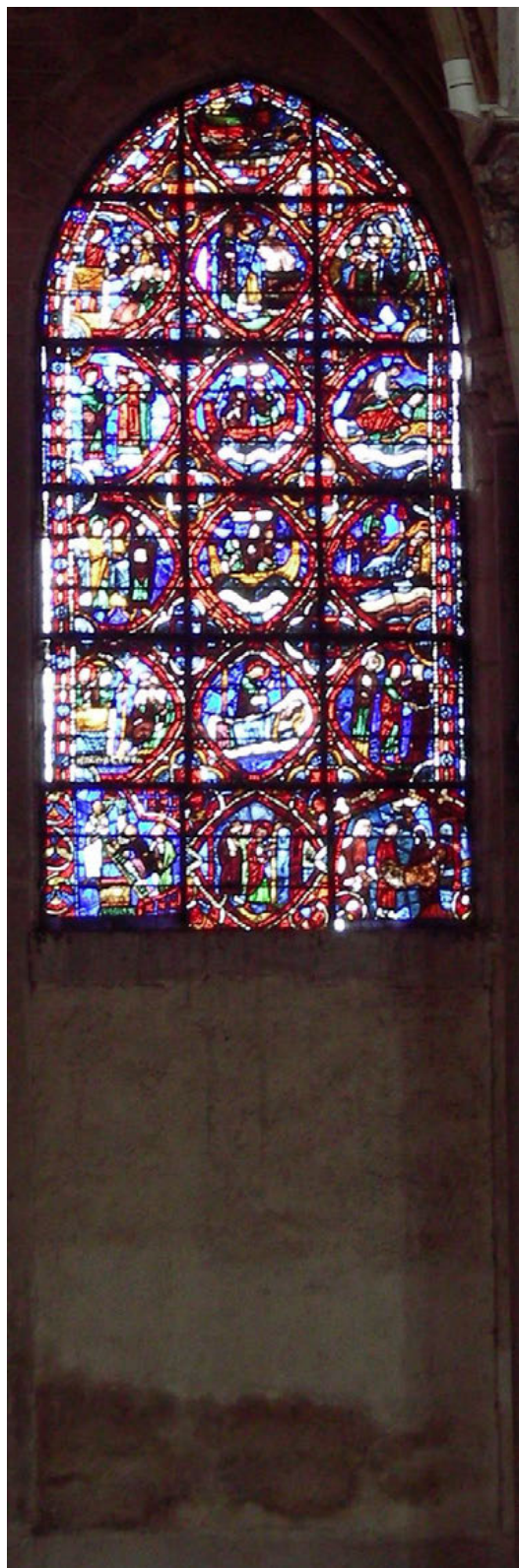


Abb. 217

Fenster 22, Rekonstruktion: Die Vita der Hl. Maria Magdalena

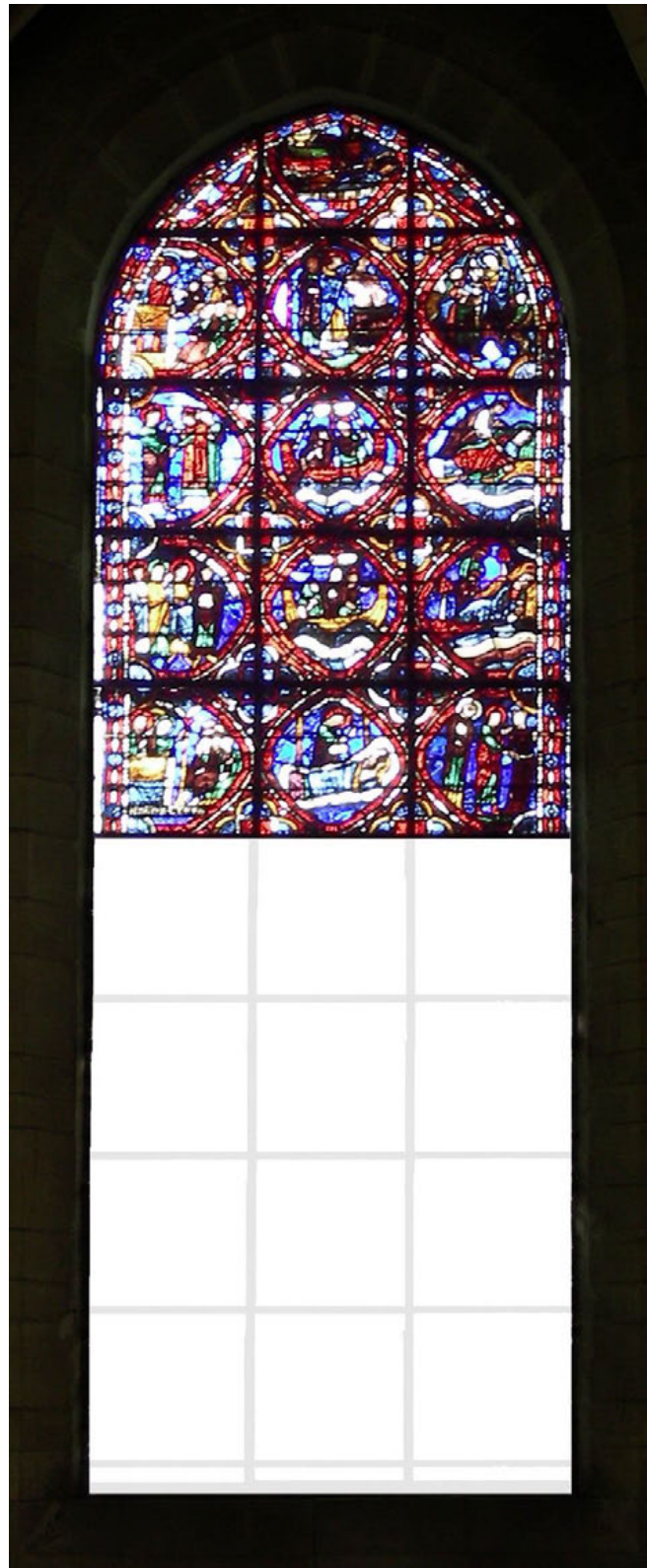


Abb. 218



Abb. 219

Fenster 23: Die Vita des Hl. Mammès

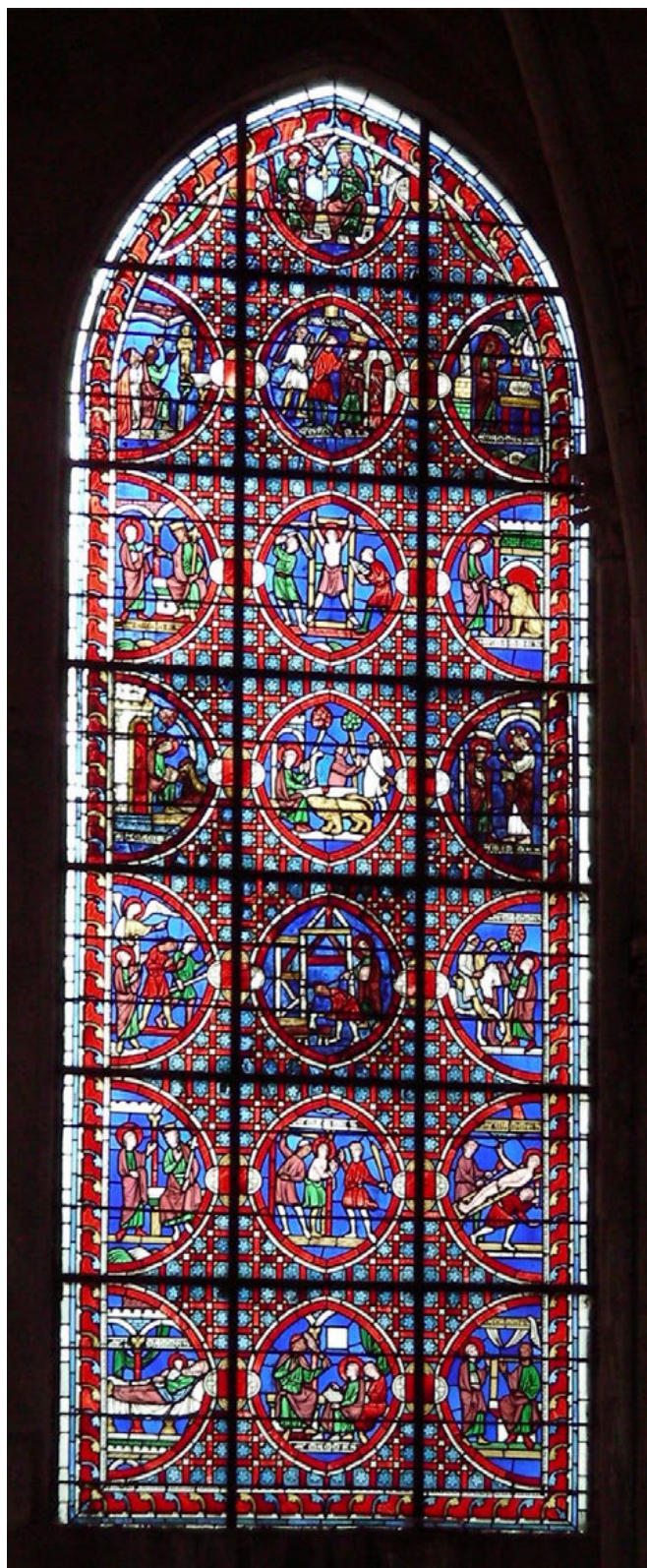


Abb. 220



Abb. 221

Fenster 24: Die Legende des Hl. Bris; Die Vita des Hl. Vincentius



Abb. 222

Fenster 24, Rekonstruktion: Die Legende des Hl. Bris
*** Zuordnung unsicher ***

Die Position der verbliebenen Medaillons ist unsicher.

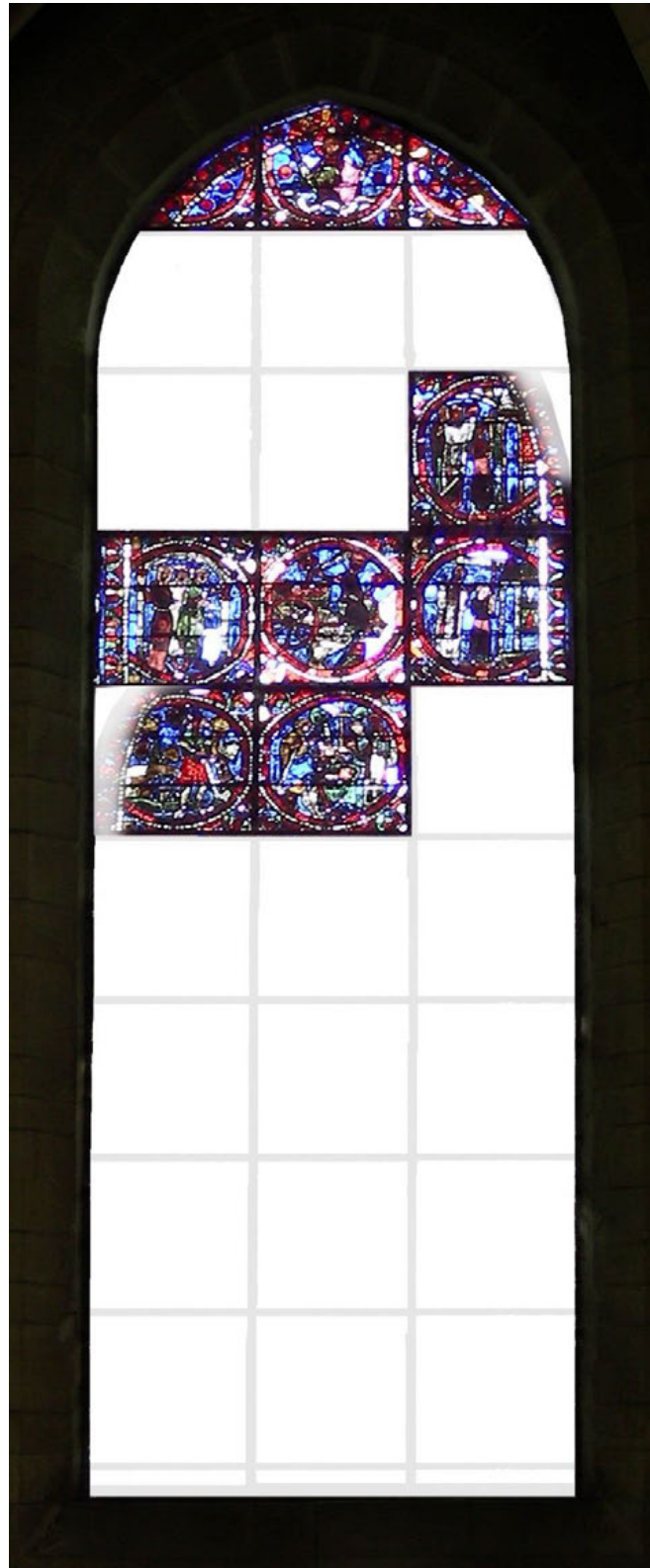


Abb. 223



Abb. 224

Fenster 25: Die Geschichte des israelitischen Königs David

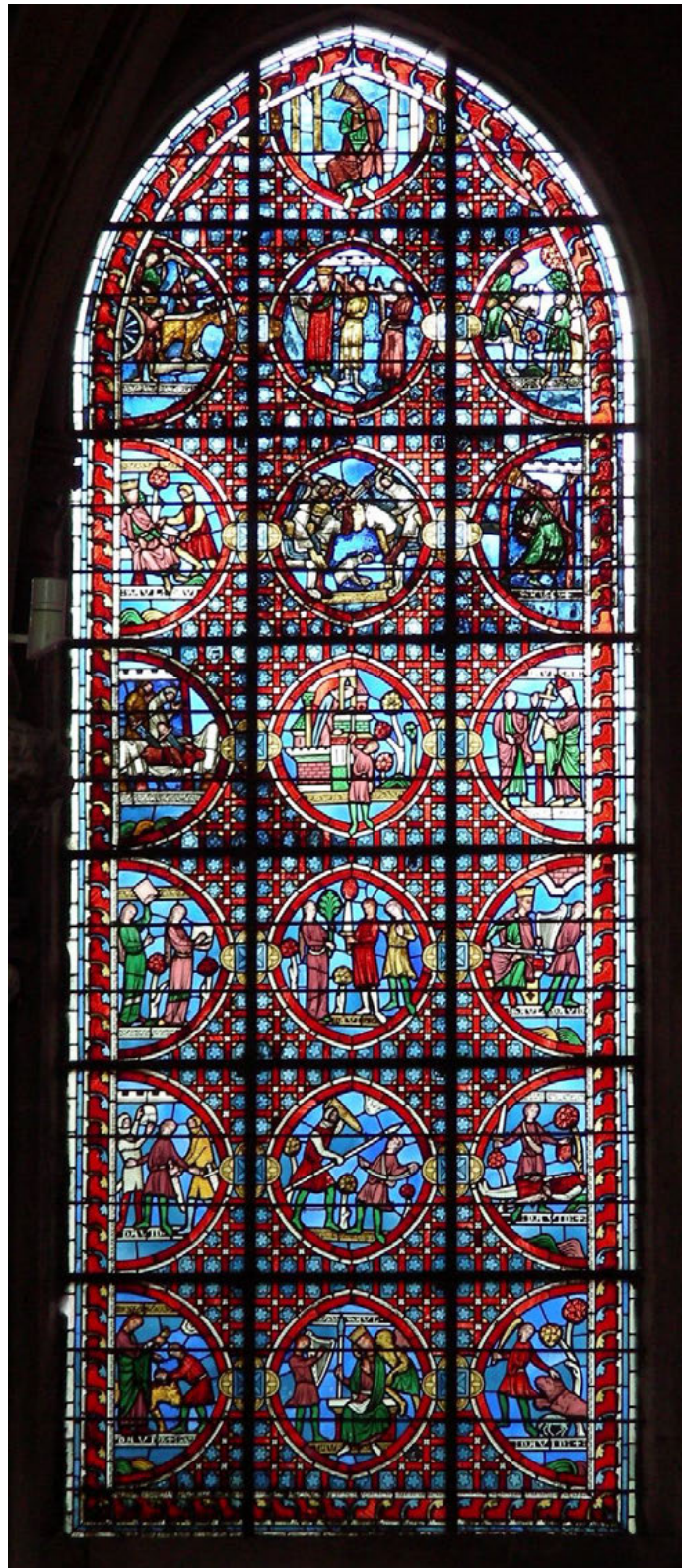


Abb. 225



Abb. 226

Fenster 26: Die Vita der Hl. Katherina von Alexandria



Abb. 227

Fenster 26, Rekonstruktion: Die Vita der Hl. Katherina von Alexandria

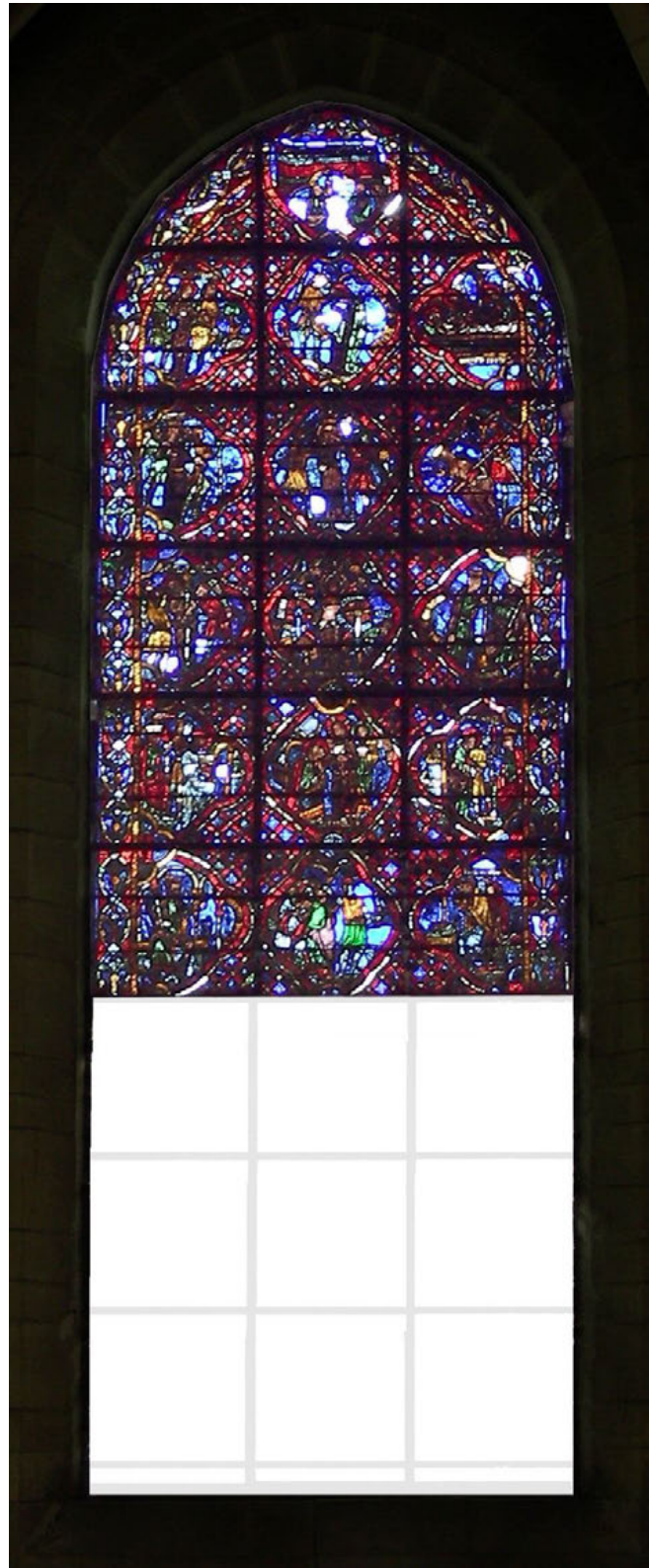


Abb. 228

Fenster 26, Ikonographie:

Die Vita der Hl. Katherina
von Alexandria



Abb. 229

Fenster 27 – 38: Moderne, farblose Verglasung

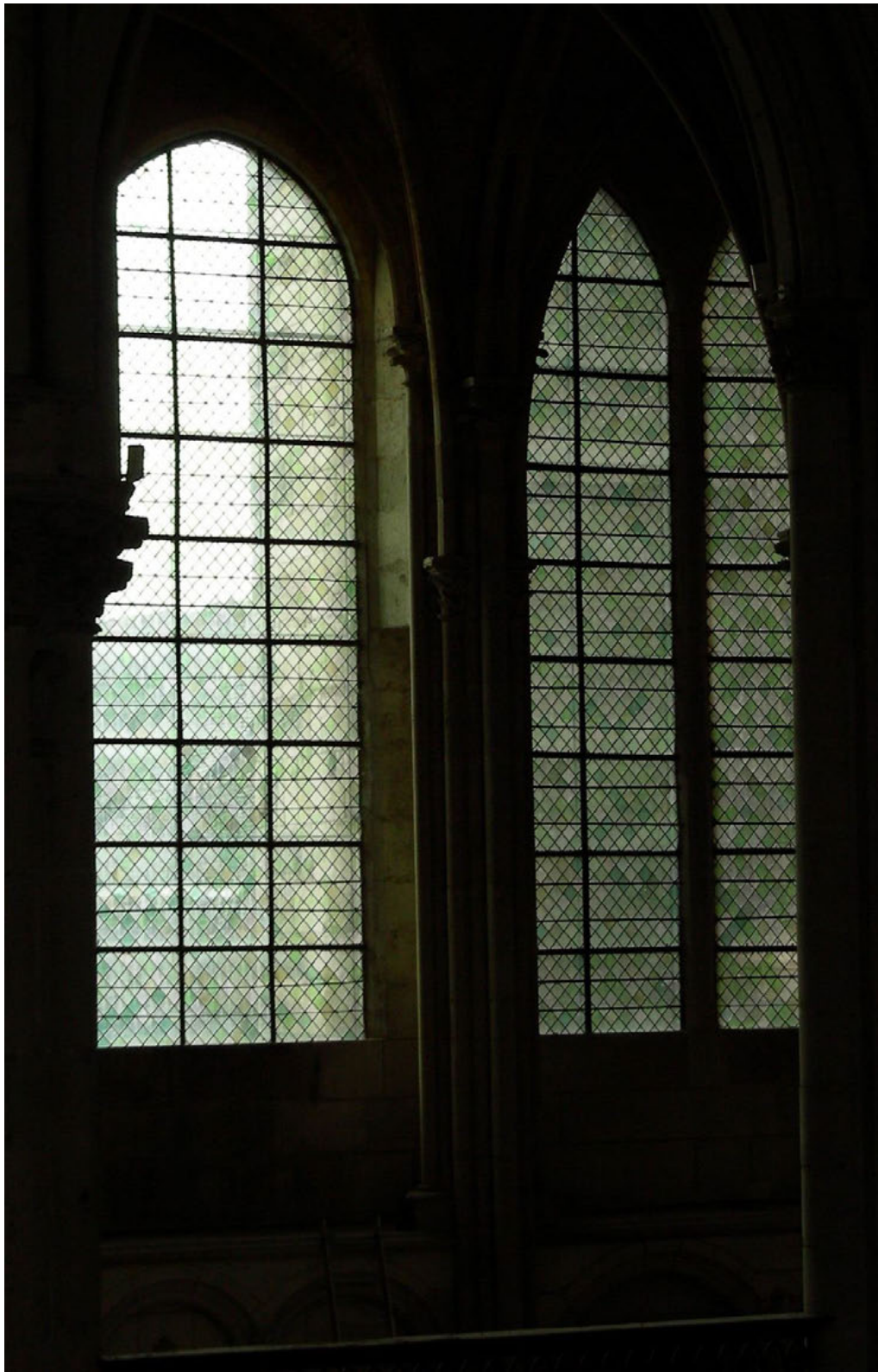


Abb. 230

Fenster 27, Rekonstruktion: * unbestimmt *

Möglicherweise ursprünglicher Ort der Genesis- & Exodus-Erzählung aus den Fensteröffnungen 11 und 21. Die Position der einzelnen Medaillons ist zum Teil unsicher.

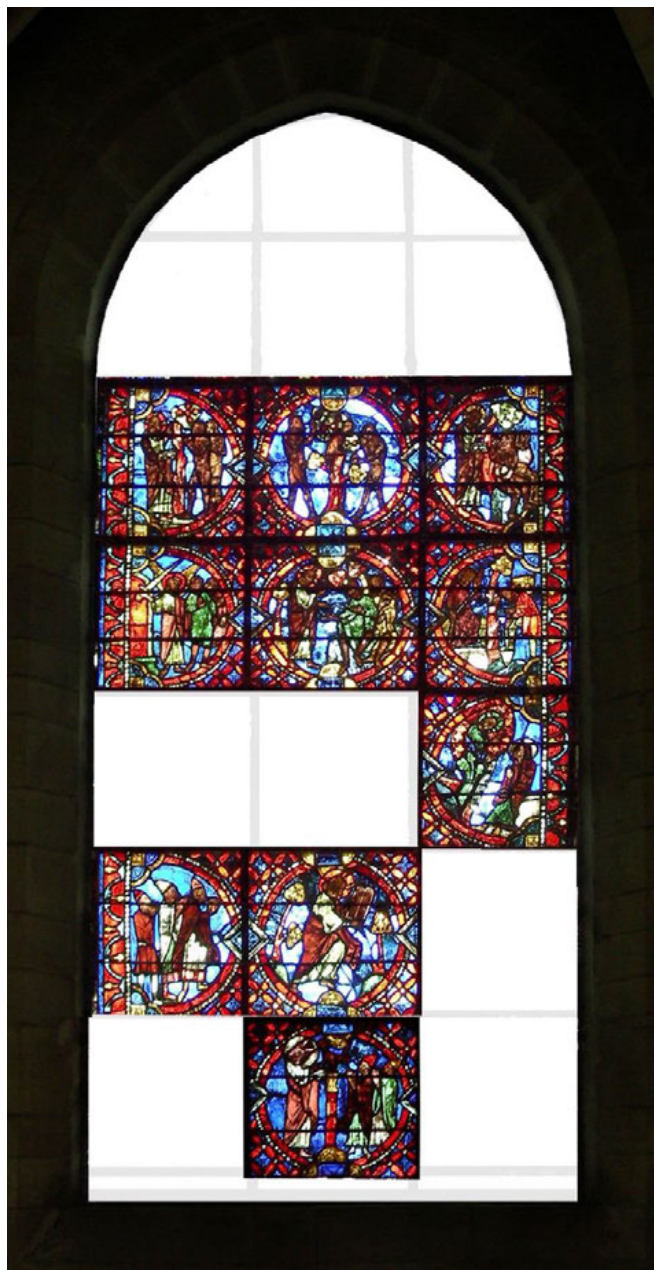


Abb. 231



Abb. 232

**Fenster 28, Rekonstruktion: Die Auffindung der
Stephanusreliquien**

Die Position der verbliebenen Medaillons ist unsicher.

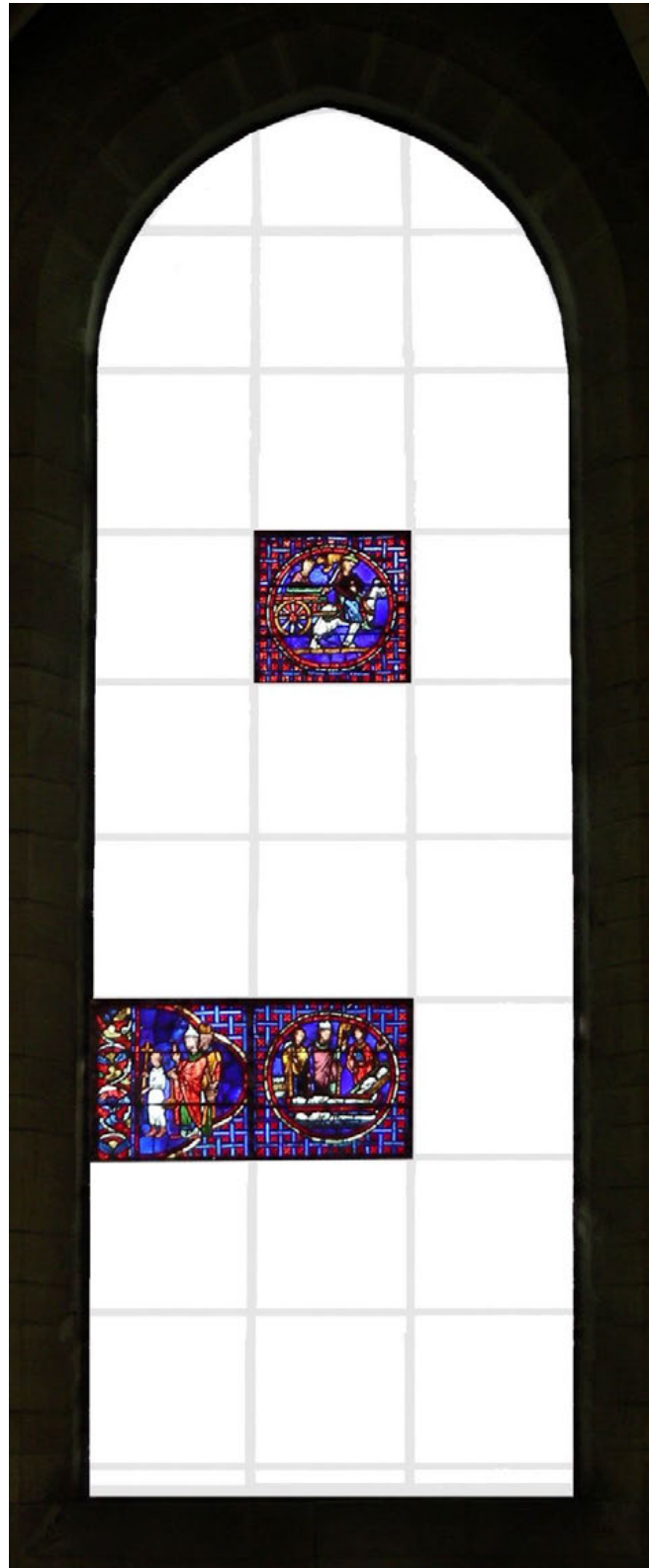


Abb. 233

Fenster 28, Ikonographie:

Die Auffindung der
Stephanusreliquien

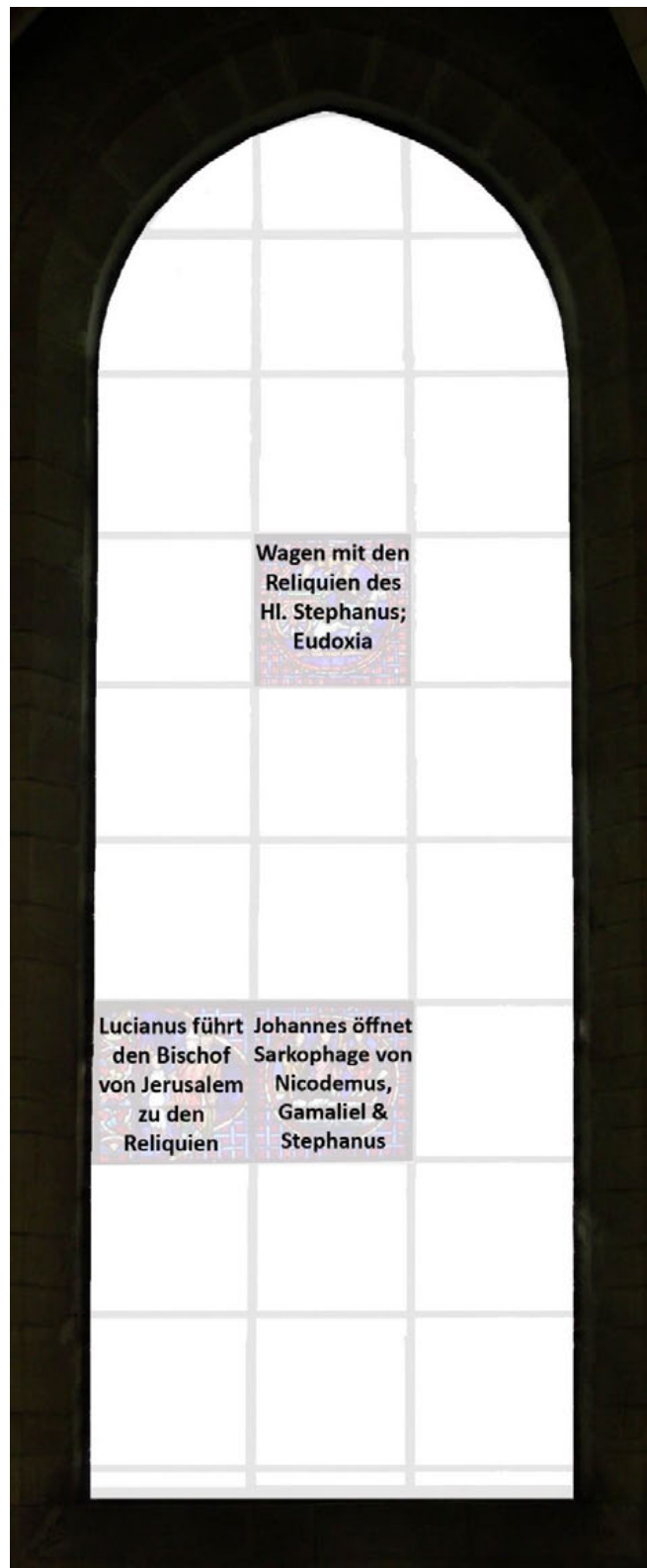


Abb. 234

Fenster 29, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Germanus von Auxerre

Die Position der verbliebenen Medaillons ist unsicher.

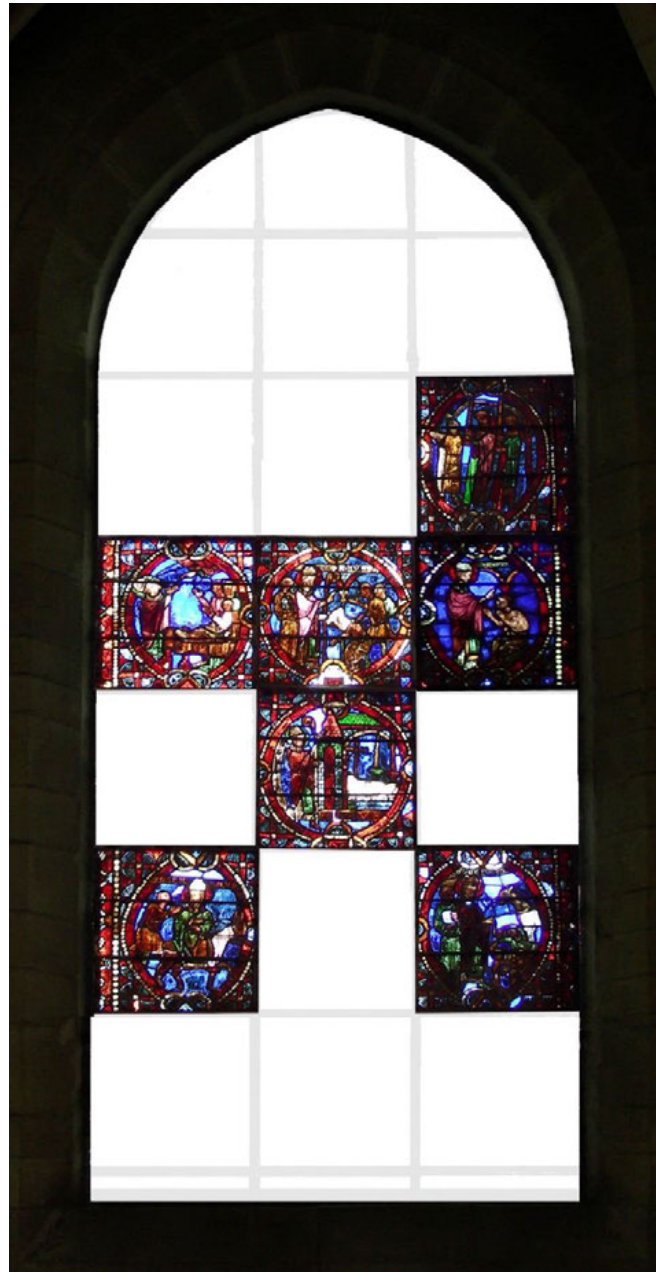


Abb. 235

Fenster 29, Ikonographie: Die Vita des Hl. Germanus von Auxerre



Abb. 236

Fenster 30, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Alexanders

Die Position der verbliebenen Medaillons ist unsicher.

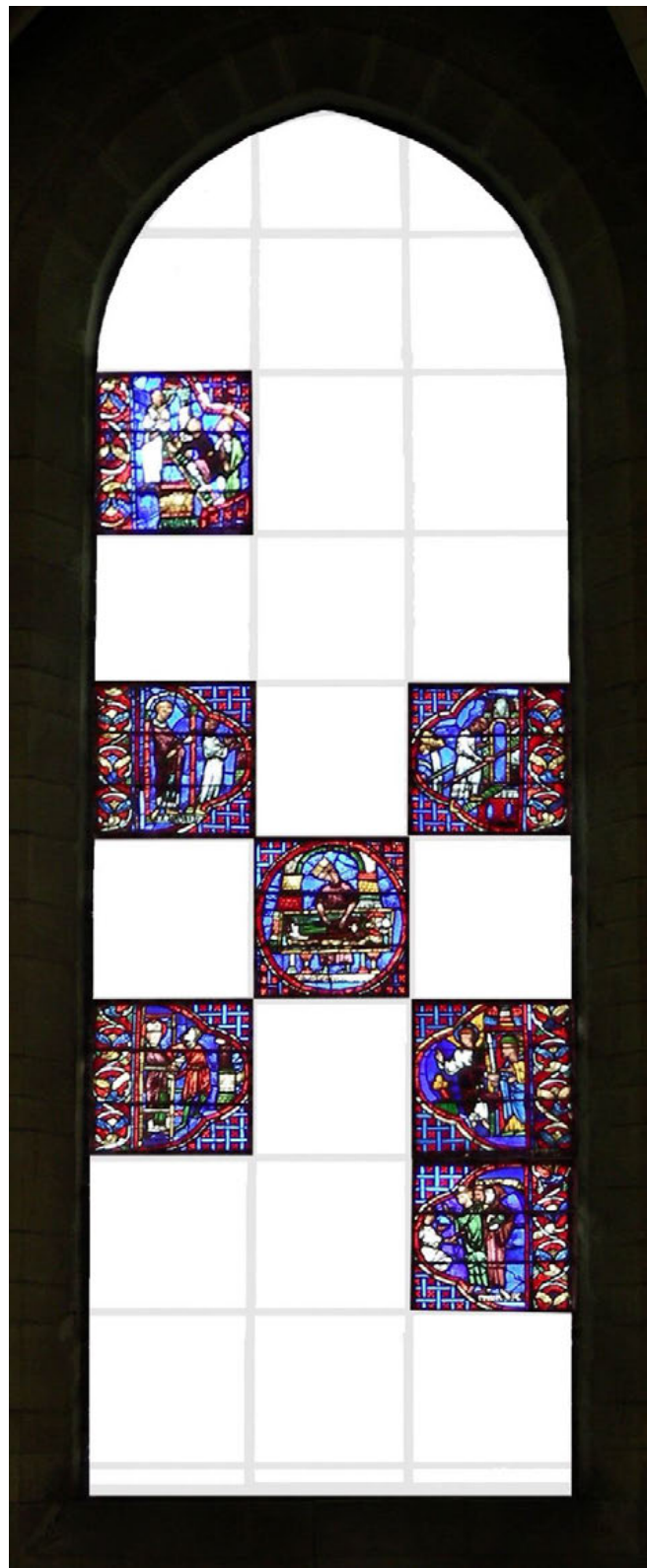


Abb. 237



Abb. 238

Fenster 31, Rekonstruktion: * unbestimmt *

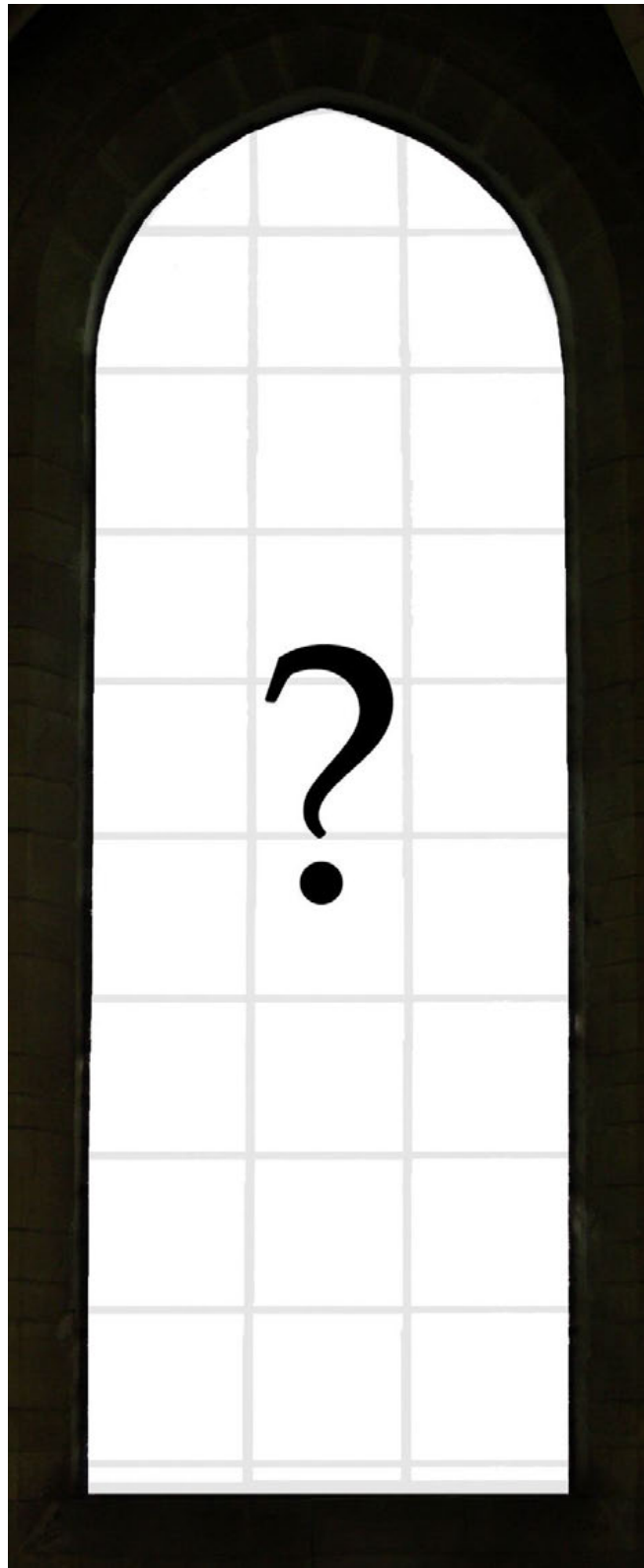


Abb. 239

Fenster 32, Rekonstruktion: Das Martyrium des Hl. Vincentius

Die Position der verbliebenen Medaillons ist zum Teil unsicher.

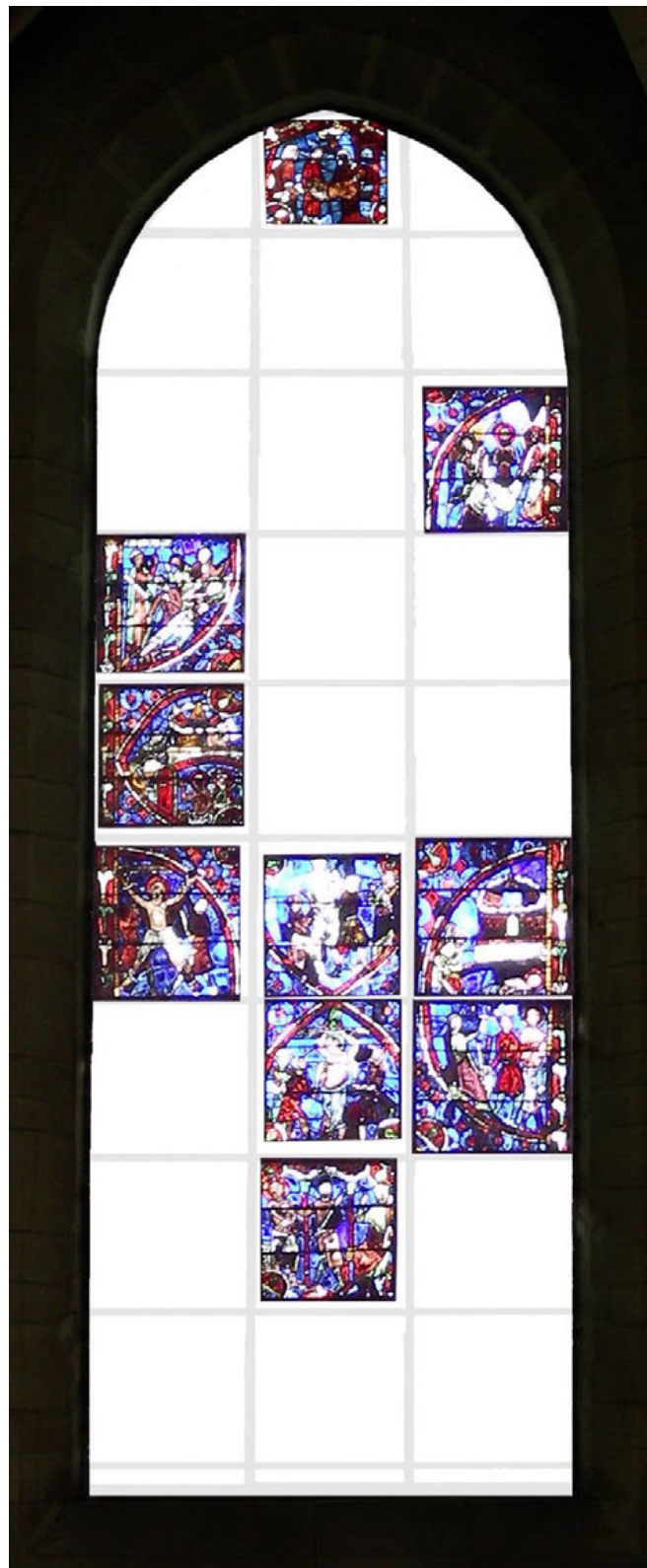


Abb. 240



Abb. 241

Fenster 33, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Martin

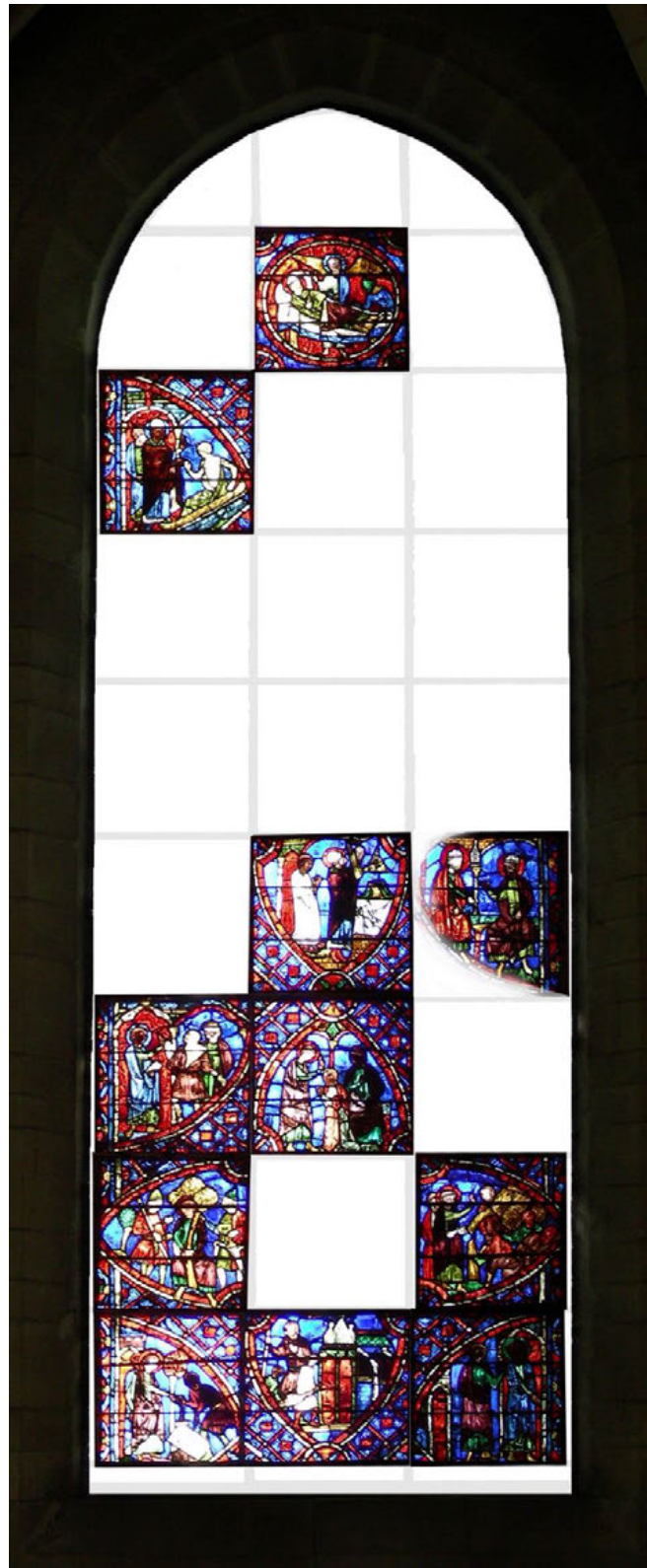


Abb. 242

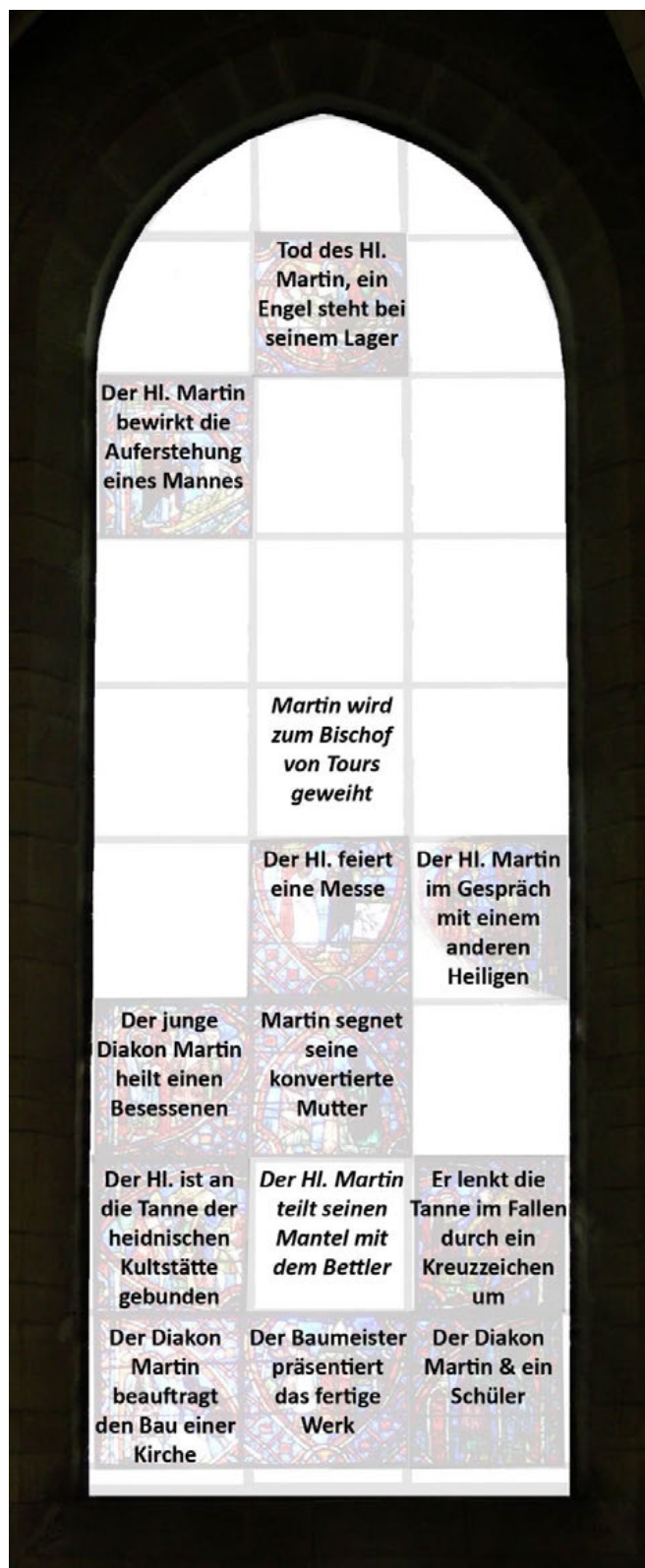


Abb. 243

**Fenster 34, Rekonstruktion: Christi Himmelfahrt und
das Pfingstwunder**

Die Position der verbliebenen Medaillons ist zum Teil unsicher.

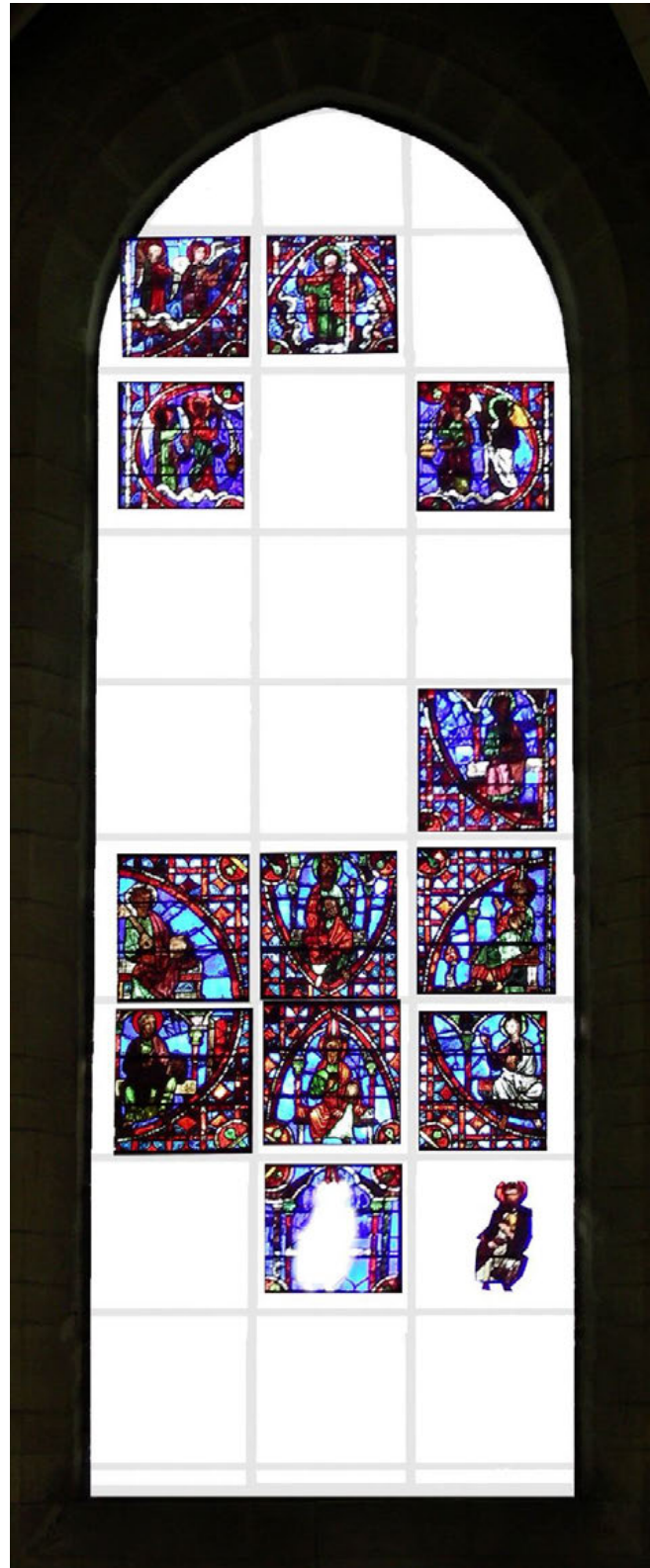


Abb. 244

Fenster 34, Ikonographie:

Christi Himmelfahrt und
das Pfingstwunder



Abb. 245

Fenster 35, Rekonstruktion: Die Vita des Apostels Paulus

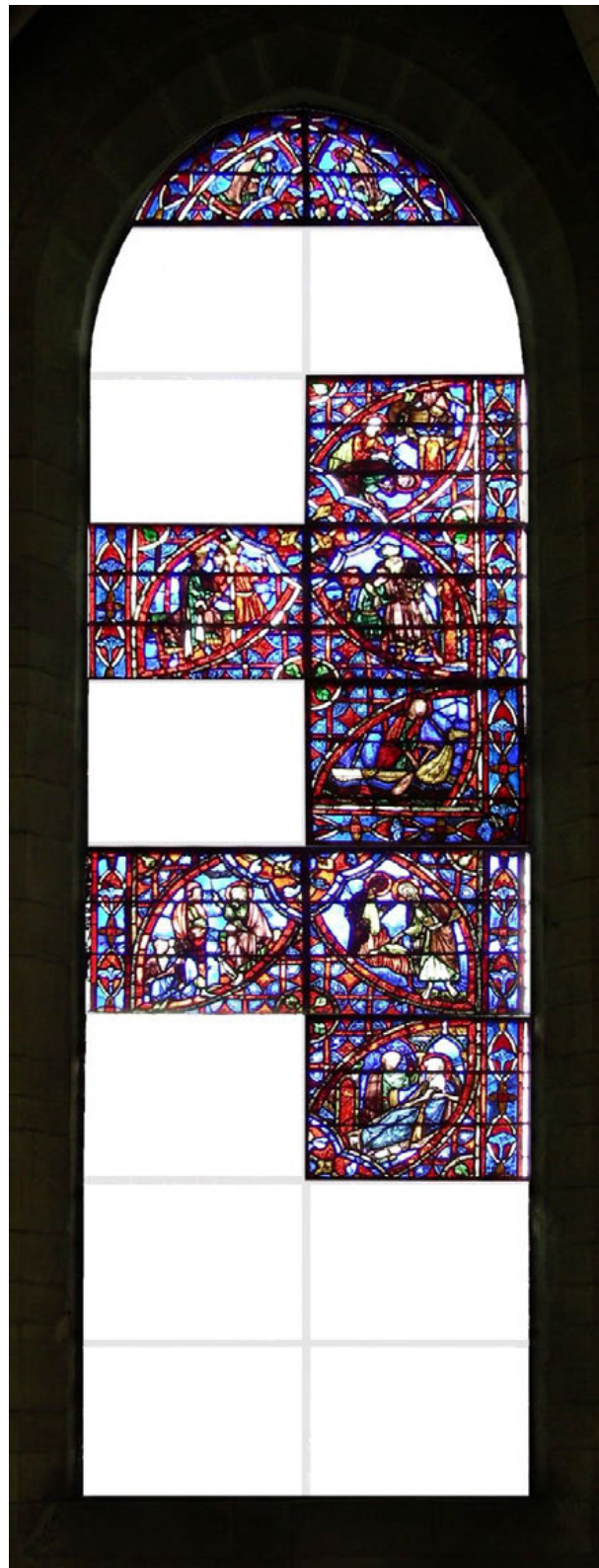


Abb. 246

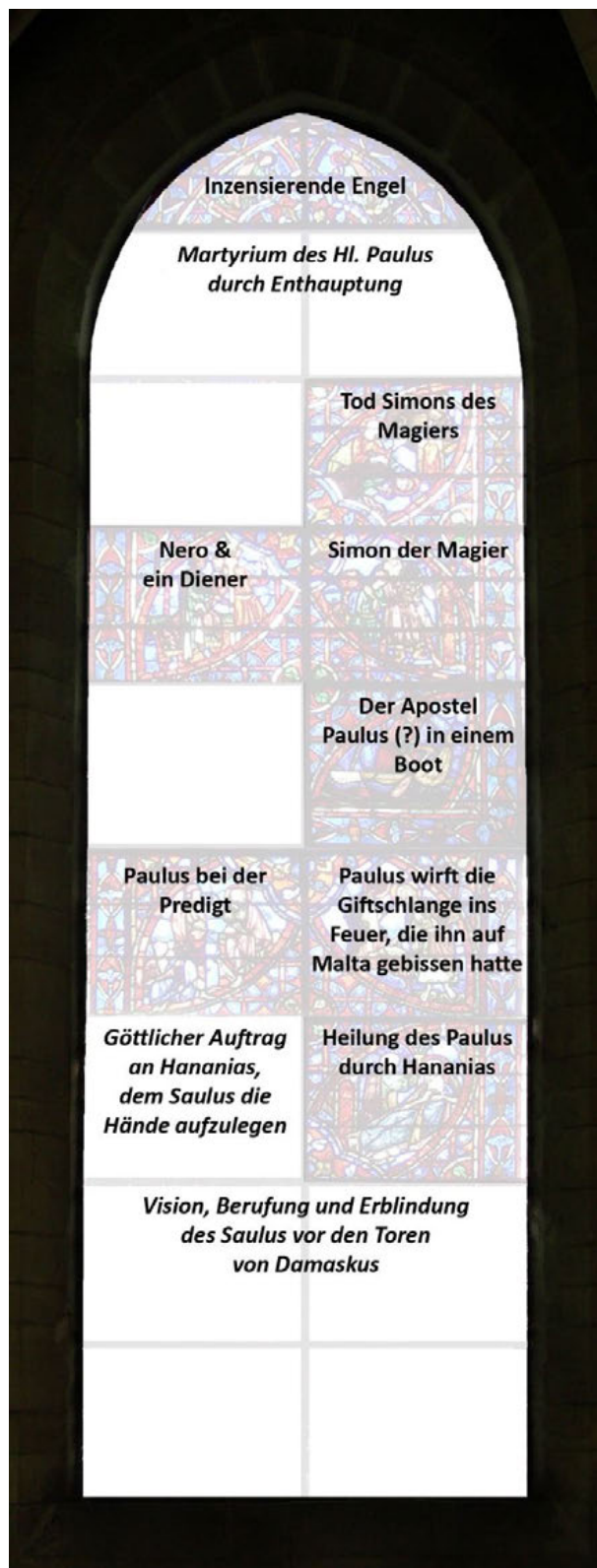


Abb. 247

Fenster 36, Rekonstruktion: Die Vita des Hl. Eligius

Die Position der verbliebenen Medaillons ist zum Teil unsicher.

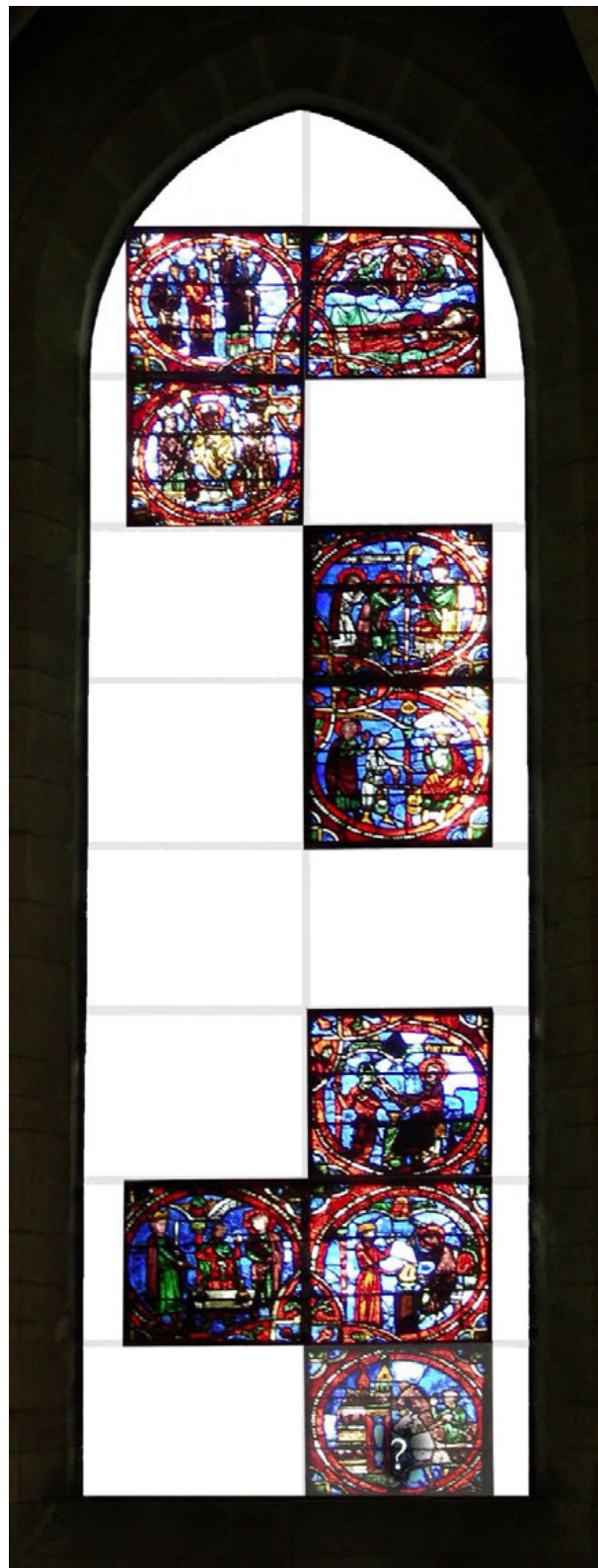


Abb. 248



Abb. 249

Fenster 37, Rekonstruktion: Die Vita des Apostels Petrus

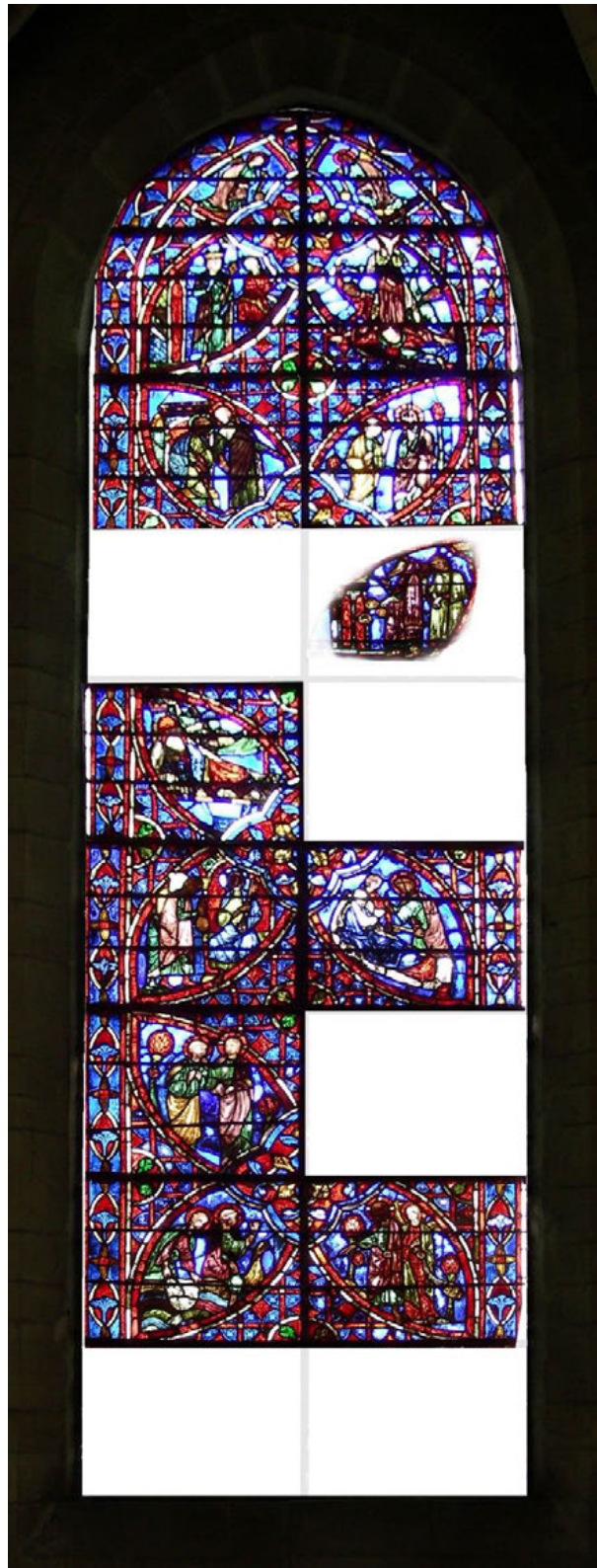


Abb. 250



Abb. 251

Fenster 38, Rekonstruktion: Der Hl. Johannes und die Apokalypse

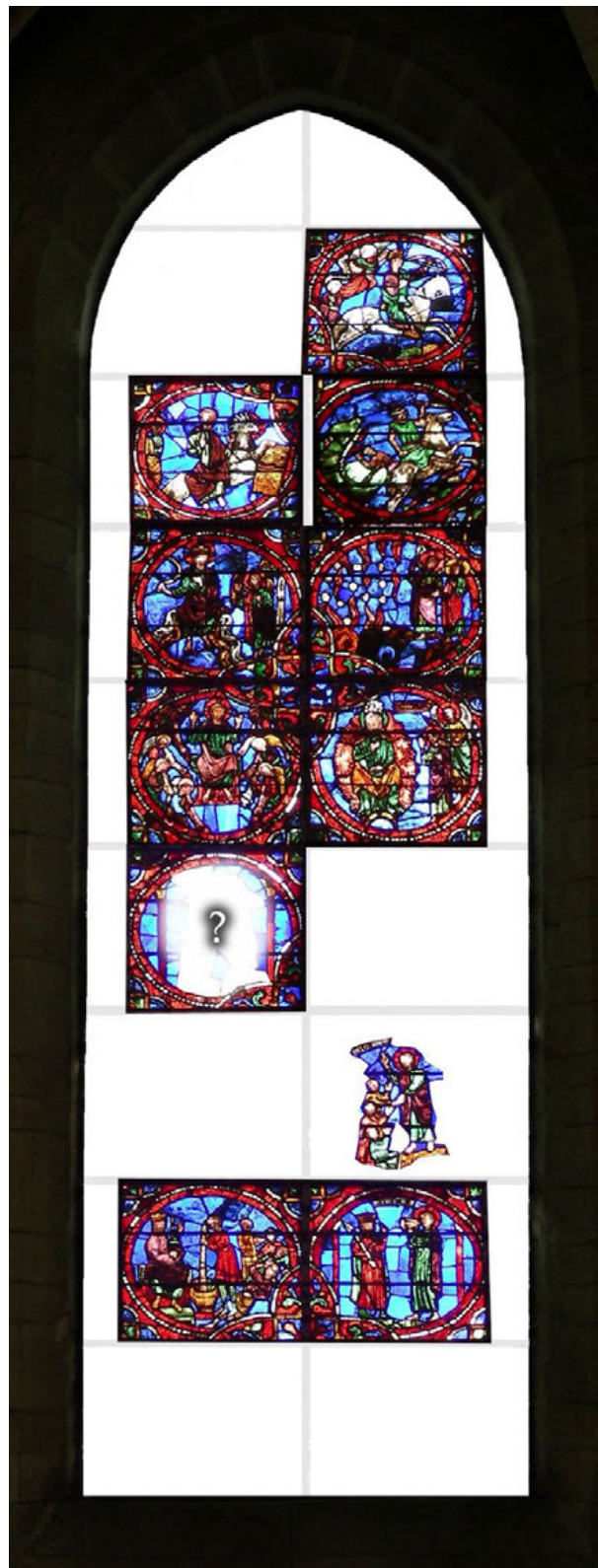


Abb. 252

Fenster 38, Ikonographie: Der Hl. Johannes und die Apokalypse

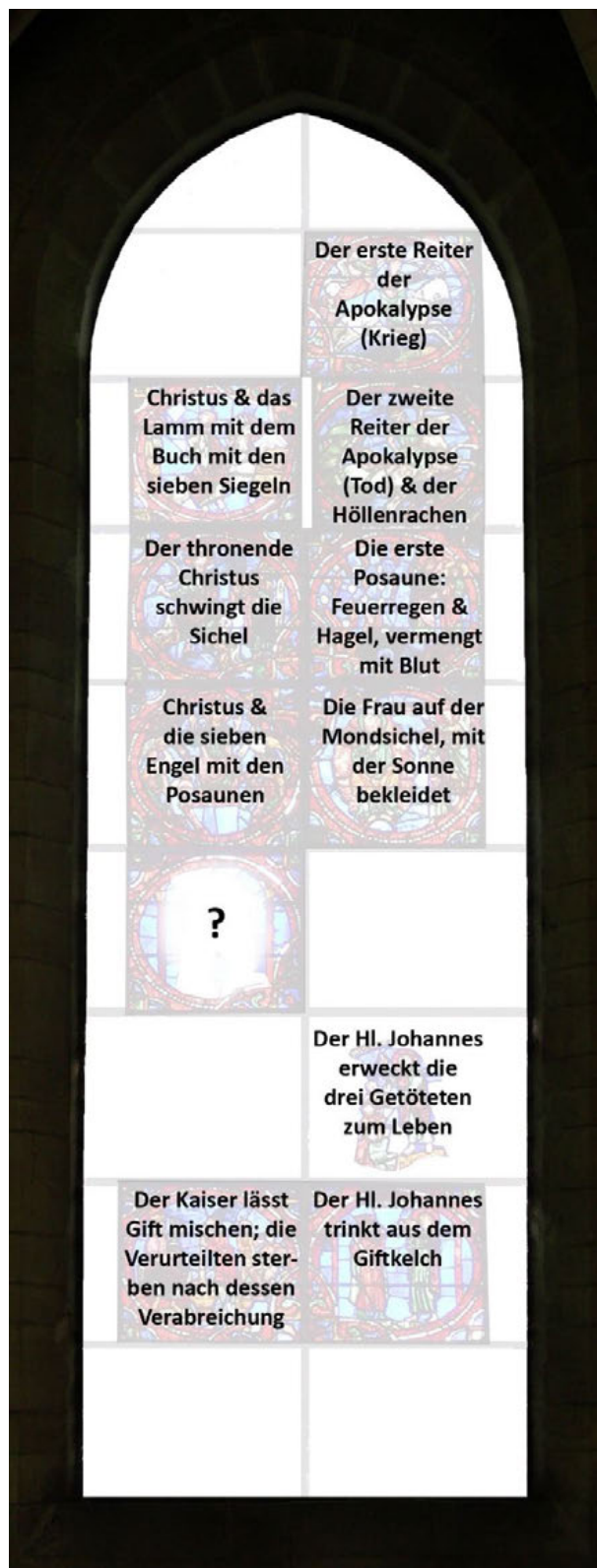


Abb. 253

7. Abbildungen anderer Bauwerke





Abb. 254: Sens, Kathedrale Saint-Étienne

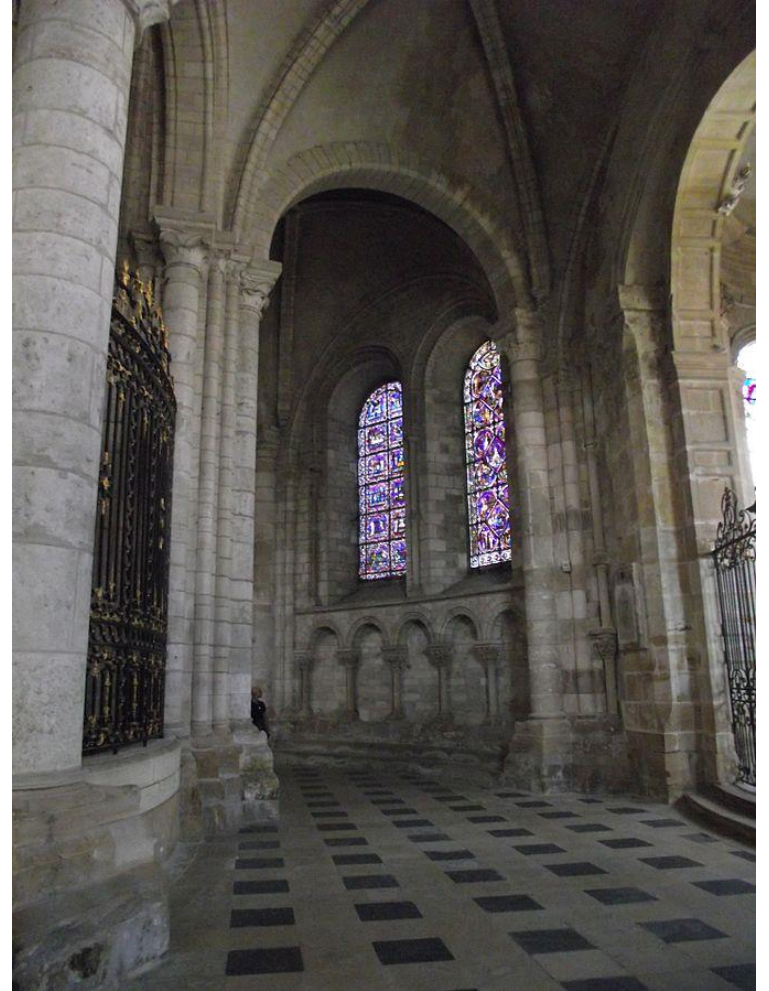


Abb. 255: Sens, Kathedrale, Chorumgang

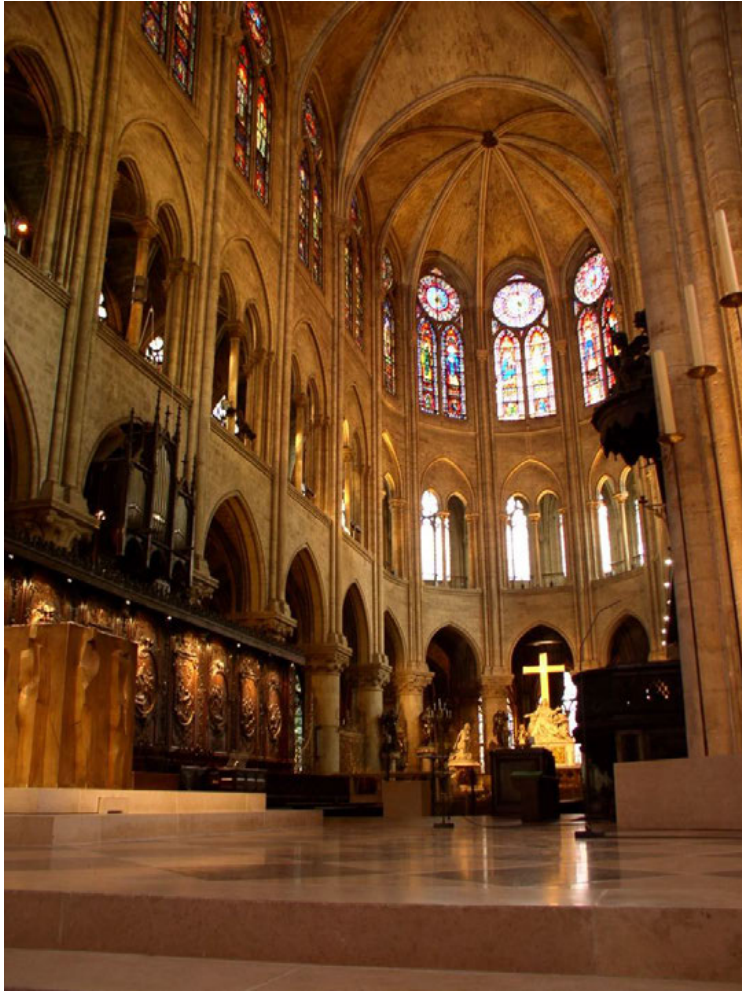


Abb. 256: Paris, Kathedrale Notre-Dame, Chor

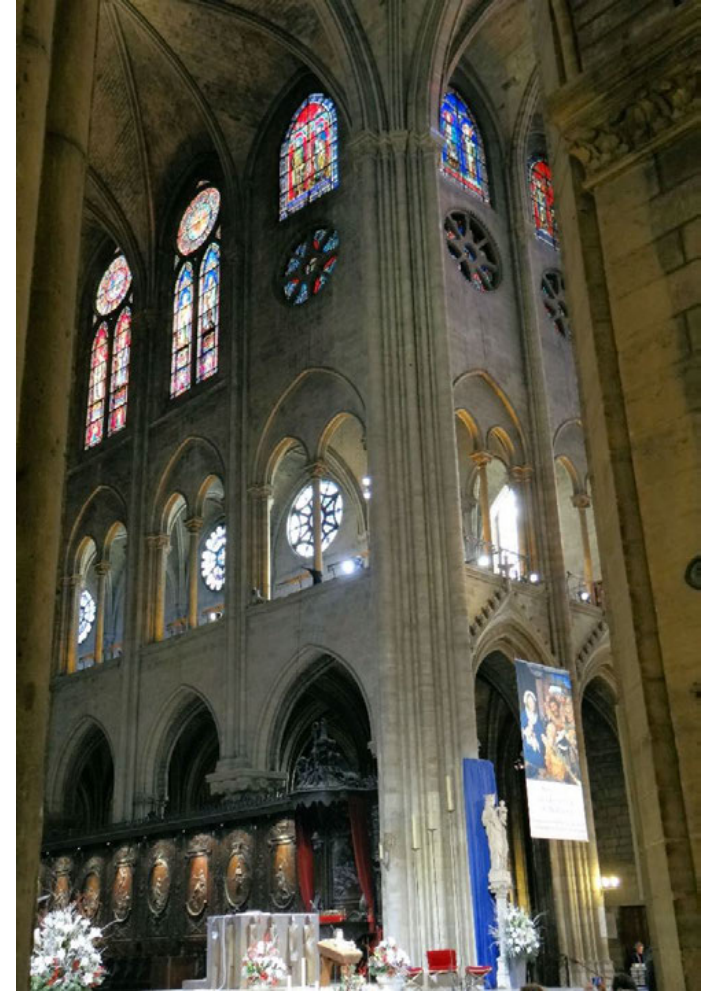


Abb. 257: Paris, Kathedrale, südöstlicher Vierungspfeiler



Abb. 258: Noyon, Kathedrale Notre-Dame, südlicher Querhausarm

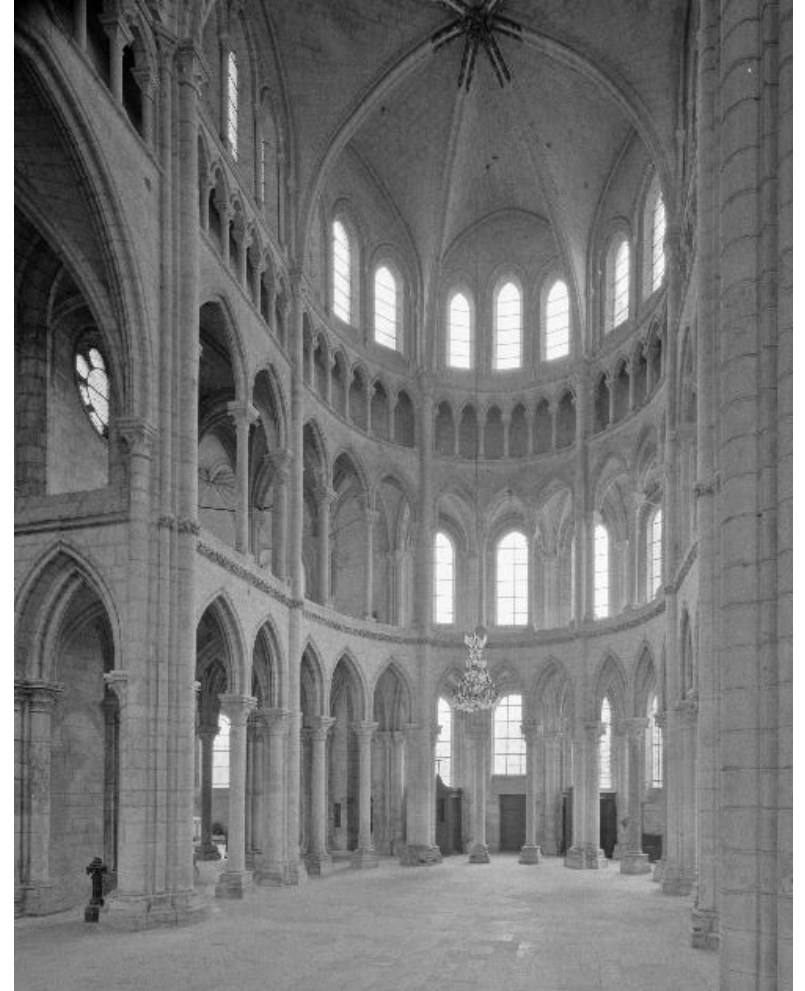


Abb. 259: Soissons, Kathedrale Saint-Gervais-et-Saint-Protais, südlicher Querhausarm



Abb. 260: Sens, Viktorinerabtei Saint-Jean, Chorungang



Abb. 261: Dijon, Pfarrkirche Notre-Dame, Langhaus



Abb. 262: Clamecy, Kollegiatskirche Saint-Martin, Chor

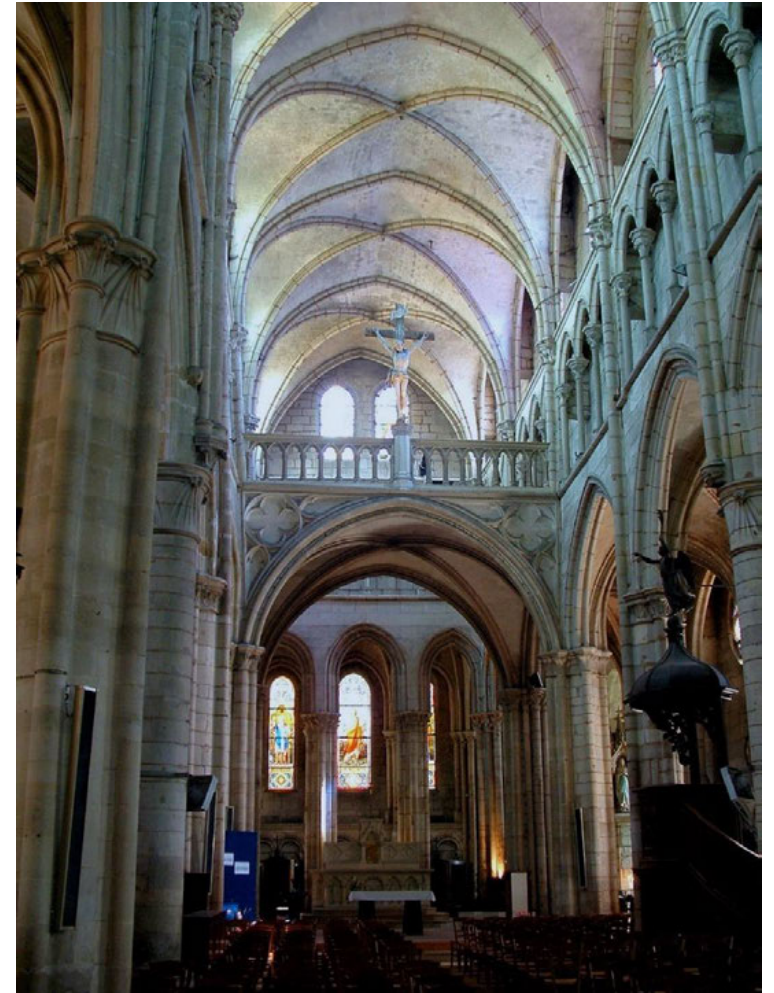


Abb. 263: Clamecy, Saint-Martin, Langhaus

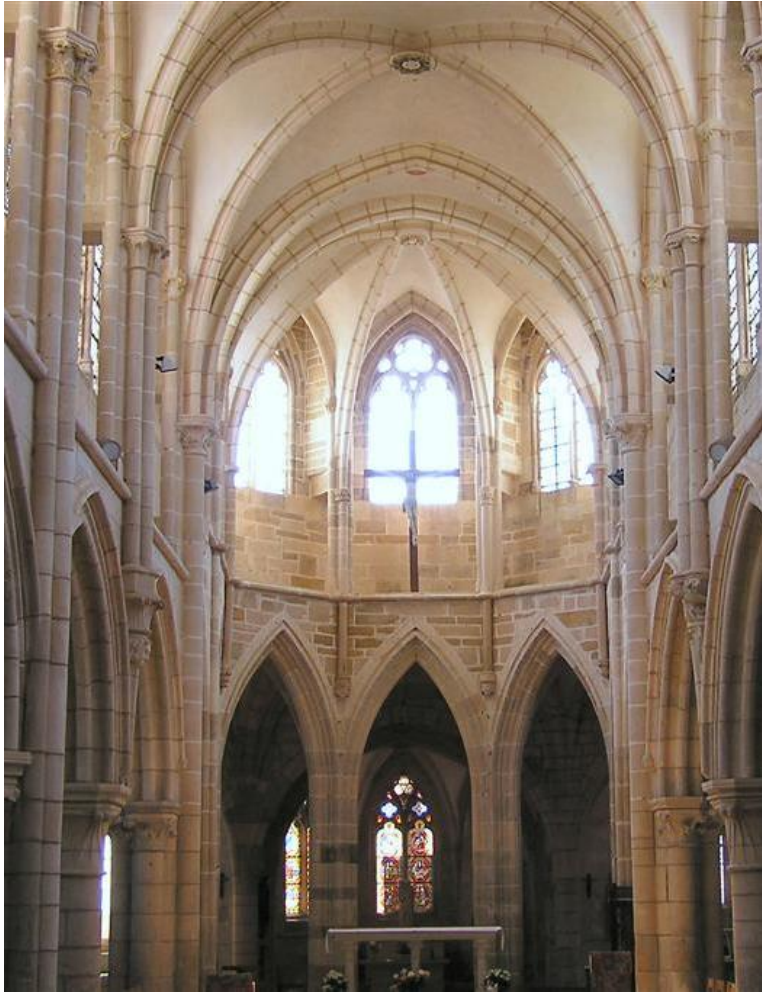


Abb. 264: Saint-Père, Notre-Dame, Langhaus

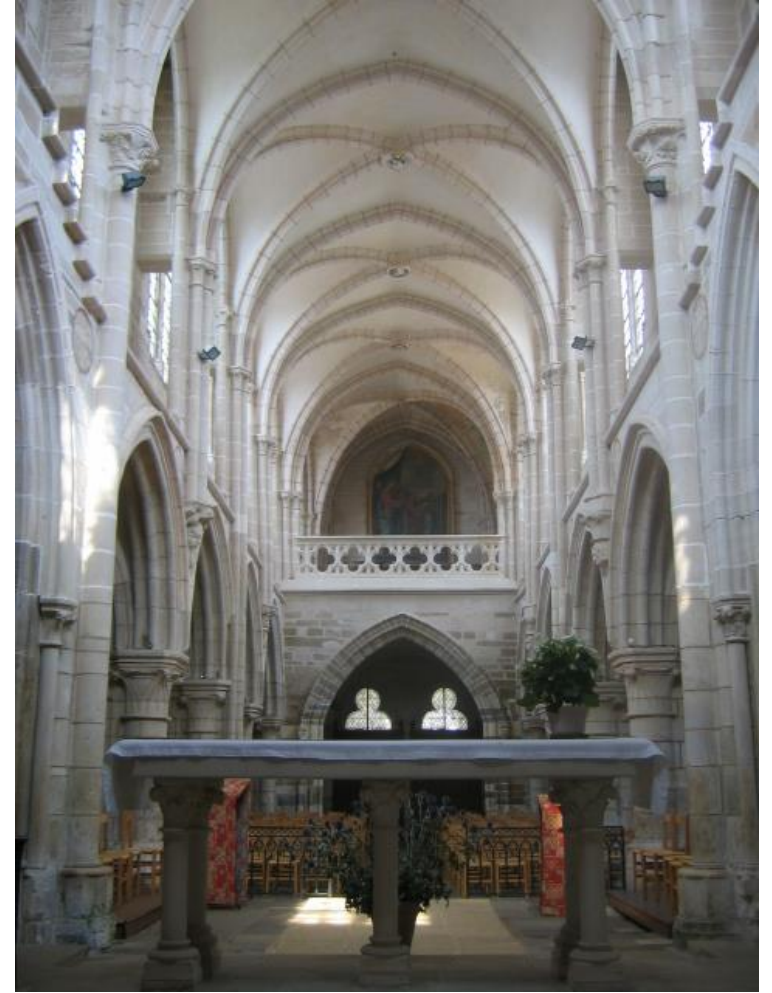


Abb. 265: Saint-Père, Notre-Dame, Langhaus



Abb. 266: Saint-Sulpice-de-Favières, Pfarrkirche
Saint-Sulpice, Chor

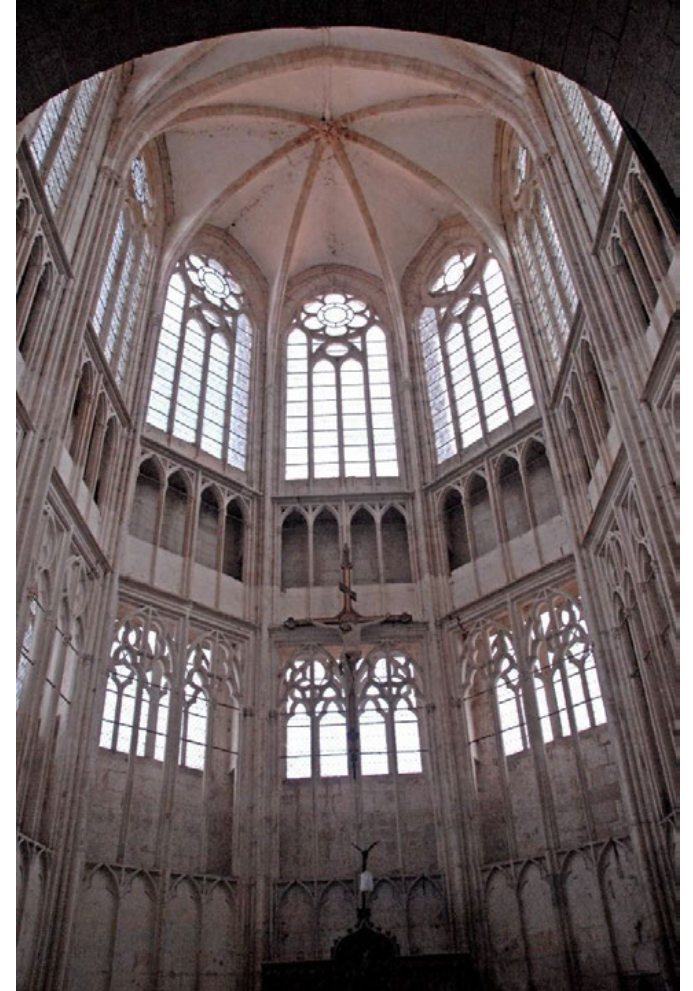


Abb. 267: Saint-Thibault-en-Auxois,
Prioratskirche Saint-Blaise, Polygon



Abb. 268: Troyes, Stiftskirche Saint-Urbain, Chor und Querhaus

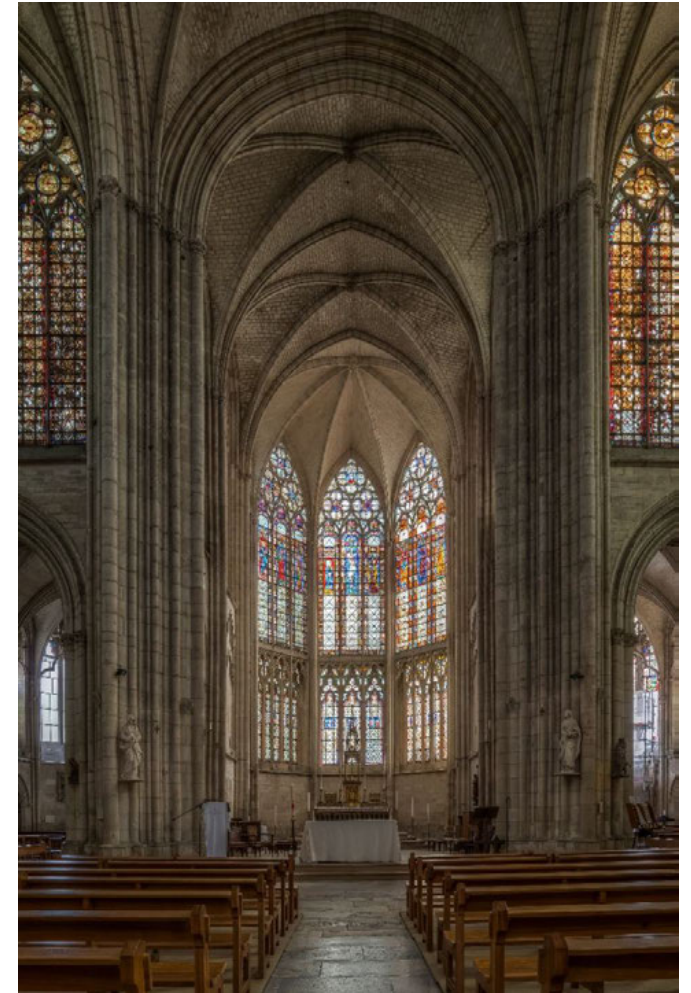


Abb. 269: Troyes, Saint-Urbain, Chor und Querhaus



Abb. 270: Meaux, Kathedrale Saint-Étienne, Chor

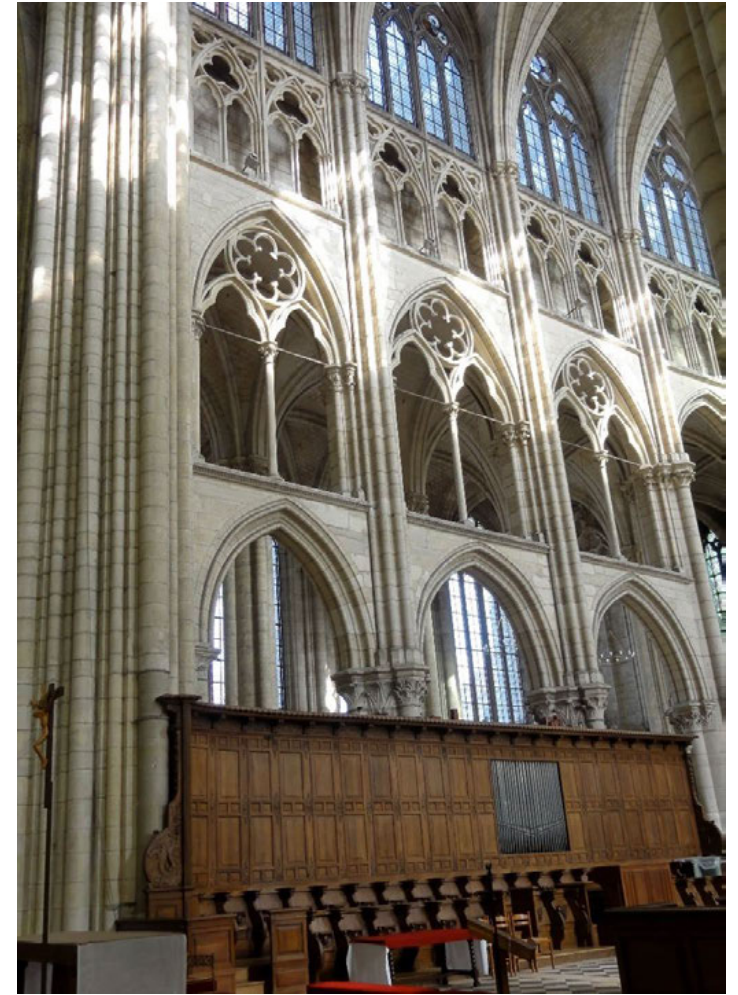


Abb. 271: Meaux, Kathedrale, Chor, Nordseite



Abb. 272: Meaux, Kathedrale, Südquerhaus, Triforium

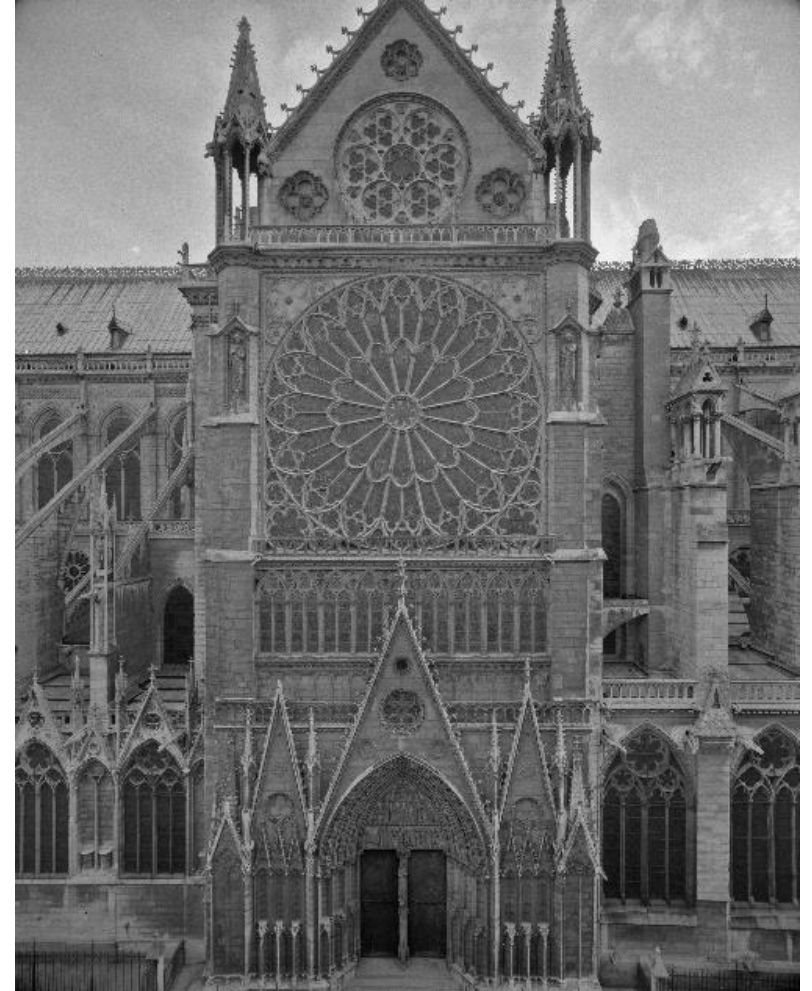


Abb. 273: Paris, Kathedrale, nördliche Querhausfassade

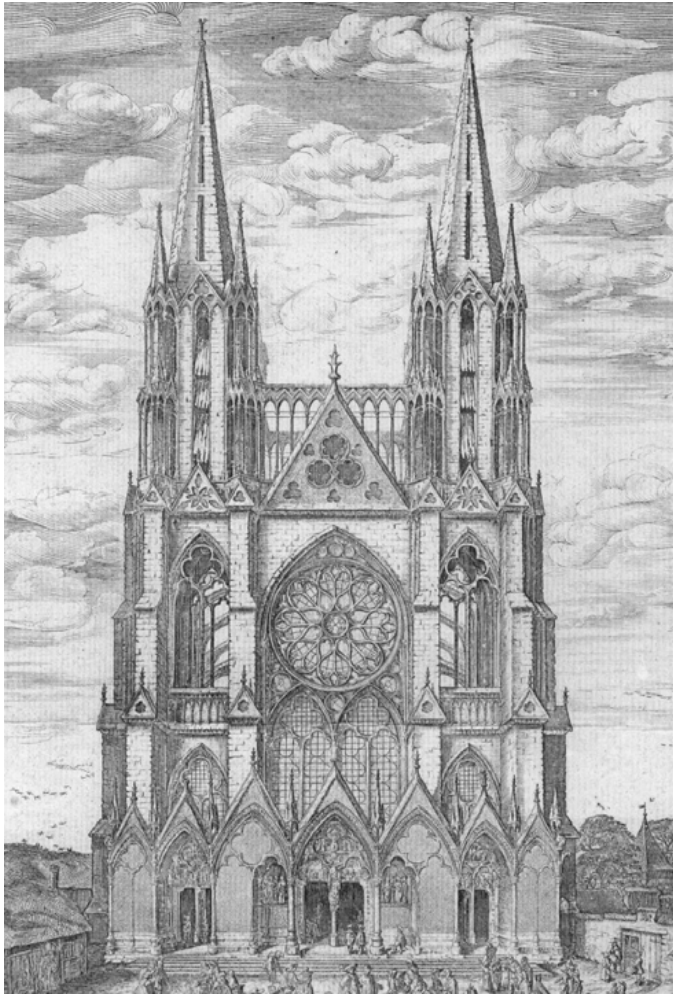


Abb. 274: Reims, Abteikirche
Saint-Nicaise, Westfassade

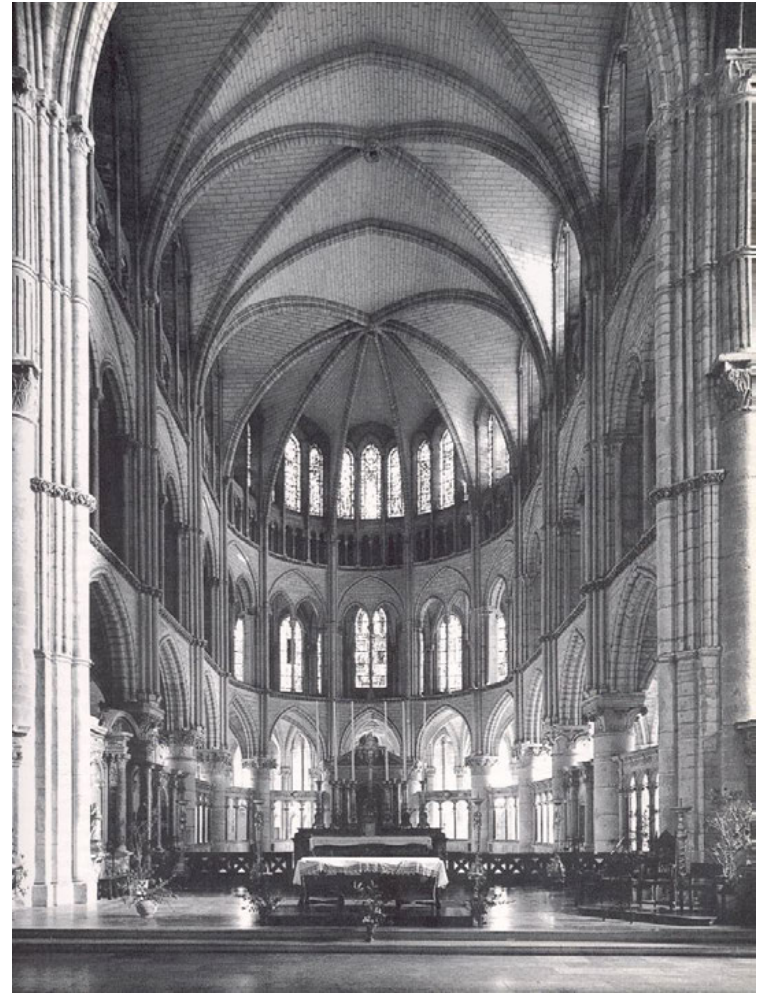


Abb. 275: Reims, Abteikirche Saint-Remi, Chor



Abb. 276: Reims, Saint-Remi, Chorumgang



Abb. 277: Auxerre, Abteikirche Saint-Germain, Scheitelkapelle

8. Abbildungsnachweise

Sofern nicht anders angegeben, sind alle Abbildungen eigene Photographien von Marius Lausch, die zum Teil eigenhändig digital bearbeitet wurden. Die sonstigen Photographien und Abbildungen stammen aus folgenden Quellen:

- Abb. 1: CEM Auxerre und Harry Titus (Wake Forest University), 2005
- Abb. 2: CEM Auxerre und Harry Titus (Wake Forest University), 2005
- Abb. 3: SAPIN 2011, S. 525
- Abb. 4: SAPIN 2011, S. 519
- Abb. 5: SAPIN 2011, S. 523
- Abb. 6: Plan nach Th. King
- Abb. 7: Plan nach Th. King
- Abb. 8: KNOP 2003, S. 211
- Abb. 9: Pläne nach Boivin [a] und Th. King [b]
- Abb. 10: VIOLLET-LE-DUC 1868, S. 154
- Abb. 11: VIOLLET-LE-DUC 1868, S. 149
- Abb. 12: Fotogr. v. Gilles Puech
- Abb. 13: Fotogr. v. Heinz Theuerkauf
- Abb. 15: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Christophe.Finot [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 24: URL: <http://paroisses89.cef.fr/apoigny/spip.php?article705>
- Abb. 31: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Christophe.Finot [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 32: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Lametrie [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 33: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: PMRMaeyaert [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 45: URL: <http://architecture.relig.free.fr> [CC BY-NC-SA 2.0 FR]
- Abb. 52: Fotogr. v. Stefan King
- Abb. 53: Fotogr. v. Stefan King
- Abb. 84: Fotogr. v. Gilles Puech
- Abb. 85: Fotogr. v. Gilles Puech
- Abb. 100: Fotogr. v. Gilles Puech
- Abb. 112: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Pline [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 254: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Urban
- Abb. 255: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Parsifall [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 256: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Kurt Muehmel [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 257: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: MOSSOT [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 258: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Hirmer-Nr. 844.3073
- Abb. 259: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Hirmer-Nr. 844.3117
- Abb. 260: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Hirmer-Nr. 854.3453
- Abb. 261: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Jean-Christophe BENOIST [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 262: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Ji-Elle [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 263: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: MOSSOT [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 264: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Emmanuel BRUNNER [CC BY-SA 1.0]
- Abb. 265: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Urban
- Abb. 266: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: P.poschadel [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 267: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Jochen Jahnke
- Abb. 268: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: DXR / Daniel Vorndran [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 269: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: DXR [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 270: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Pierre Poschadel [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 271: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Pierre Poschadel [CC BY-SA 3.0]
- Abb. 272: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: Pierre Poschadel [CC BY-SA 3.0]

- Abb. 273: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Hirmer-Nr. 854.3634
Abb. 274: Stich von Nicolas de Son, 1625
Abb. 275: Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer / Irmgard Ernstmeier-Hirmer, Hirmer-Nr. 844.3290
Abb. 276: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: PMRMaeyaert [CC BY-SA 3.0]
S. 405: Plan nach E. LEBLANC: „Chathédrale d’Auxerre. Coupe en long“, 1842
S. 577: WIKIMEDIA COMMONS, Urheber: GFreihalter [CC BY-SA 3.0]

Die Lizenzen für WIKIMEDIA COMMONS / CREATIVE COMMONS sind nachzulesen unter:

- | | |
|--------------------|---|
| CC BY-SA 1.0 | http://creativecommons.org/licenses/by-sa/1.0 |
| CC BY-SA 3.0 | http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0 |
| CC BY-NC-SA 2.0 FR | http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/fr |

Bildarchiv Foto Marburg: <http://www.fotomarburg.de>

© Für die eigenhändig angefertigten Fotografien und Abbildungen verbleiben die Nutzungsrechte vollständig beim Autor.

9. Tabellen

Tabelle 1: Gemessene Breiten und Höhen der Fensteröffnungen des Chorumgangs der Kathedrale von Auxerre

Nummer der Fensteröffnung	Breite in cm	Höhe in cm	Fensteröffnung nachträglich verkleinert		
			ja/nein	Art der Verkleinerung	Ausmaße in cm
0	185	628	nein		
1	184	626	nein		
2	184	629	nein		
3	190	628	nein		
4	190	630	nein		
5	189	627	nein		
6	190	628	nein		
7	189	630	ja	Links und rechts senkrechter Mauerstreifen angefügt	links 17, rechts 17
8	188	627	ja	Geringfügig erhöhte Fensterbank	5
9	188	628	ja	Im unteren Register beidseitig senkrechter Mauerstreifen angefügt	links 16, rechts 15
10	189	630	ja	Unterer Teil vermauert	42
11	190	628	ja	Unterer Teil vermauert	58
12	189	630	ja	Geringfügig erhöhte Fensterbank	8
13	190	630	ja	Unterer Teil vermauert	139
14	189	630	nein		
15	189	624	ja	Unterer Teil vermauert	130
16	187	628	nein		
17	189	627	ja	Unterer Teil vermauert	133
18	185	630	ja	Erhöhte Fensterbank	16
19	182	626	ja	Unterer Teil vermauert	194

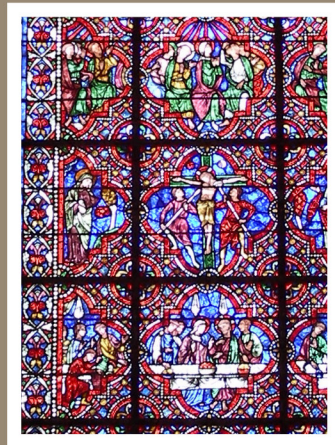
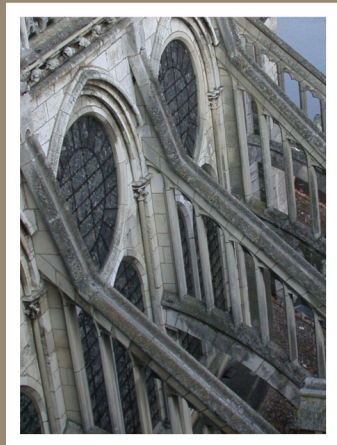
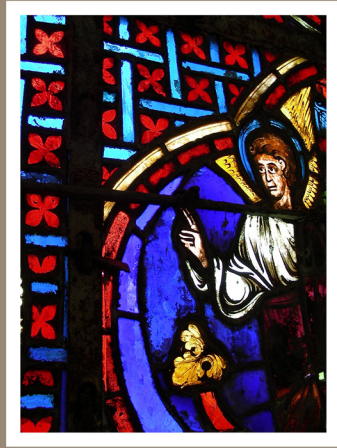
20	183	628	ja	Unterer Teil vermauert	ca. 235
21	183	627	ja	Unterer Teil vermauert	194
22	183	630	ja	Unterer Teil vermauert	ca. 235
23	201	534	nein		
24	197	633	ja	Unterer Teil vermauert	ca. 235
25	200	534	nein		
26	195	631	ja	Unterer Teil vermauert	ca. 235
27	200	534	nein		
28	191	630	nein		
29	201	535	nein		
30	190	635	nein		
31	207	658	ja	Unterer Teil vermauert	121
32	207	635	nein		
33	206	658	ja	Unterer Teil vermauert	123
34	204	635	nein		
35	158	632	ja	Unterer Teil vermauert	110
36	150	626	nein		
37	150	632	ja	Unterer Teil vermauert	110
38	150	624	nein		

Tabelle 2: Heutiger Versatzort der Bildfelder der Chorungangsfenster und rekonstruierte ursprüngliche Position

Dargestellte Erzählung	Heutiger Versatzort [Anzahl der Medaillons]	Vollständig oder in Teilen im Original erhaltene Bildfelder	Ursprüngliche Position <i>(alternative Position), Zuordnung unsicher</i>
Altes Testament			
Die Wurzel Jesse	1 [27]	6, die restlichen stammen aus dem 19. Jh.	1
Schöpfung & Sündenfall	21 [15]	15	21
Genesis & Exodus	11 [9]; 21 [1]	10	27 (29)
Die Patriarchen Noah, Abraham und Loth	19 [18]	18	19
Der Patriarch Joseph	17 [21]	21	17
Der israelitische Richter Simson	11 [18]	18	11
Der israelitische König David	25 [21]	9, die restlichen stammen aus dem 19. Jh.	25
Neues Testament			
Die Apostel (Pfingsten u. Himmelfahrt)	9 [6]; 20 [6]	12	34 (32)
Die Apokalypse & der Hl. Johannes	12 [9]; 21 [1]	10	38
Marienleben & Kindheit Jesu	0 [27]	keine, das Fenster wurde 1880-1887 neu geschaffen.	0
Das Gleichnis vom verlorenen Sohn	12 [18]	18	12
Der Apostel Andreas	13 [21]	21	13

Der Apostel Jakobus der Große	16 [18]	18	16
Der Apostel Paulus	7 [5]; 9 [2]	7	35 (37)
Der Apostel Petrus	7 [13]	12, ein Engel des obersten Registers ist modern	37 (35)
Heiligenviten			
Der Hl. Alexander	16 [6]; 22 [1]	7	30 (28)
Die Auffindung der Reliquien des Hl. Bris	24 [9]	9	24
Der Hl. Eligius von Noyon	18 [9]	9	36
Der Hl. Eustachius	8[15]	10, die restlichen sind modern	8
Der Hl. Germanus von Auxerre	10 [6]; 8 [1]	7	29 (27)
Die Hl. Katherina von Alexandria	26 [18]	18	26
Der Hl. Laurentius	9 [18]	18	9
Der Hl. Mammès	23 [21]	9, die restlichen stammen aus dem 19. Jh.	23
Die Hl. Margareta von Antiochia	15 [21]	20, ein Bildfeld ist fast vollständig modern	15
Die Hl. Maria von Ägypten	20 [12]	12	20
Die Hl. Maria Magdalena	22 [15]	15	22
Der Hl. Martin von Tours	8 [11]	11	33 (31)
Der Hl. Nikolaus von Myra	10 [10]	10	10

Die Wunder des Hl. Nikolaus	18 [18]	18	18
Die Auffindung der Reliquien des Hl. Stephanus	16 [3]	3	28 (30)
Der Hl. Theophilus	2 [27]	21, die restlichen stammen aus dem 19. Jh.	2
Der Hl. Vincentius	24 [9]	9	32 (34)



Es brauchte mehrere Generationen, um die Kathedrale von Auxerre zu vollenden, und dennoch weist der Bau eine bemerkenswerte Einheitlichkeit auf. Neben der Architektur verdienen vor allem die zahlreichen Bilderzyklen der Glasmalerei und die Skulpturen Beachtung. Diese sprechenden Bilder sind nicht nur dekorative Elemente, sondern integrale Bestandteile der Bischofskirche. Nur im Zusammenspiel aller einzelnen Werke vermittelt die Kathedrale Saint-Étienne einen realistischen Eindruck von der Komplexität mittelalterlicher Sakralbauten und der Religiosität einer urbanen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts.

ISBN 978-3-946653-44-8



9 783946 653448