
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 5 (1977)

DOI: 10.11588/fr.1977.0.48692

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

JAN VAN DER MEULEN

CHARTRES: DIE WELTSCHÖPFUNG
IN HISTORISCHER SICHT*
(Tafeln I–V)

Der Feuersbrunst von 1194, die den hochgotischen Neubau der Kathedrale von Chartres zur Folge hatte, widerstand das gesamte gewölbte Untergeschoß des Vorgängerbaus (Abb. 1). Diese Kryptenanlage, die in den Baunachrichten Bischof Fulberts zwischen 1020 und 1028 wiederholt erwähnt wird,¹ barg bereits Teile früherer Kultbauten, von denen einige bis in vorchristliche, gallorömische Zeit zurückreichen.² Gerettet wurden 1194 auch die beiden Westtürme, in denen die Haupteingänge der Längsgalerien dieser älteren Krypta enden, mitsamt dem dazwischenliegenden reich skulptierten dreiteiligen Portalkomplex – wahrscheinlich dank der Existenz einer gewölbten Vorkirche, die durch Grabungen teilweise gesichert ist und auf Abb. 1 punktiert wiedergegeben wird.³ (Unsere vereinheitlichte Darstellung läßt allerdings unberücksichtigt, daß der west-

* Diesem Beitrag liegt der geringfügig erweiterte Text eines Vortrags zugrunde, den der Verfasser am 9. September 1976 auf Einladung des Deutschen Historischen Instituts in Paris gehalten hat.

¹ Zur vorläufigen Quellenanalyse der beiden Baudaten 1020 und 1194 vgl. JAN VAN DER MEULEN, *Notre-Dame de Chartres: Die vorromanische Ostanlage*, Berlin 1975, S. 18–21, bes. 20 f.; zu der des hochgotischen Bauvorgangs vgl. JAN VAN DER MEULEN, *Recent literature on the chronology of Chartres cathedral*, *The Art Bulletin* XLIX (1967) S. 152–172, bes. S. 153 Nr. 1 und Anhang A.

² Vgl. *Vorromanische Ostanlage* (wie Anm. 1), *passim*, zur Kultgeschichte S. 24–27 und 65–82.

³ Unsere Strichzeichnung gibt die allgemeine Sachlage nur in größten Zügen wieder – es gibt leider keinen einzigen zuverlässigen Grundriß der Krypta von Chartres (vgl. die »Bemerkungen zu den veröffentlichten Kryptagrundrissen«, Anhang zu *Vorromanische Ostanlage* [wie Anm. 1], S. 83–86; dort auch ein Faltplan mit schematischen Maßverhältnissen). – Die Grabungen, die verschiedentlich zu Beginn dieses Jahrhunderts durchgeführt wurden, schürften nicht tief genug, um Aufschlüsse über die früheste Baugeschichte zu geben. So hat auch ihre Veröffentlichung nicht zu einer befriedigenden Rekonstruktion der Bauvorgänge in diesem Bereich geführt. Eine Einführung bietet W. SCHÖNE, *Das Königsportal von Chartres*, Stuttgart 1961, S. 27–30; Bibliographie bei W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270*, München 1970, S. 63–70. Das Portal selbst braucht nicht als Ganzes versetzt worden zu sein, vgl. JAN VAN DER MEULEN, *Sculpture and its Architectural Context at Chartres around 1200*, in: *The Year 1200*, III, New York 1975, S. 530, Anm. 24 (Bericht über ein Symposium am Metropolitan Museum of Art, 1970). Vgl. ferner künftig unsere bevorstehende Veröffentlichung *West Portals*, I, (wie Anm. 26), Anm. 10 ff., mit Angaben älterer Literatur.

liche Komplex aus Bauteilen verschiedenster Stile zusammengesetzt ist; gewiß ist er nicht, wie gewöhnlich behauptet wird, in rascher Folge von 1134 an errichtet worden,⁴ und keinesfalls brauchen alle Portalskulpturen zwischen 1134 und 1194 datiert zu werden.)⁵ Es ist nachweisbar, daß nach dem ursprünglichen Neubauentwurf die älteren Türme und das Westportal durch eine neue Fassade ersetzt werden sollten.⁶ Schließ-

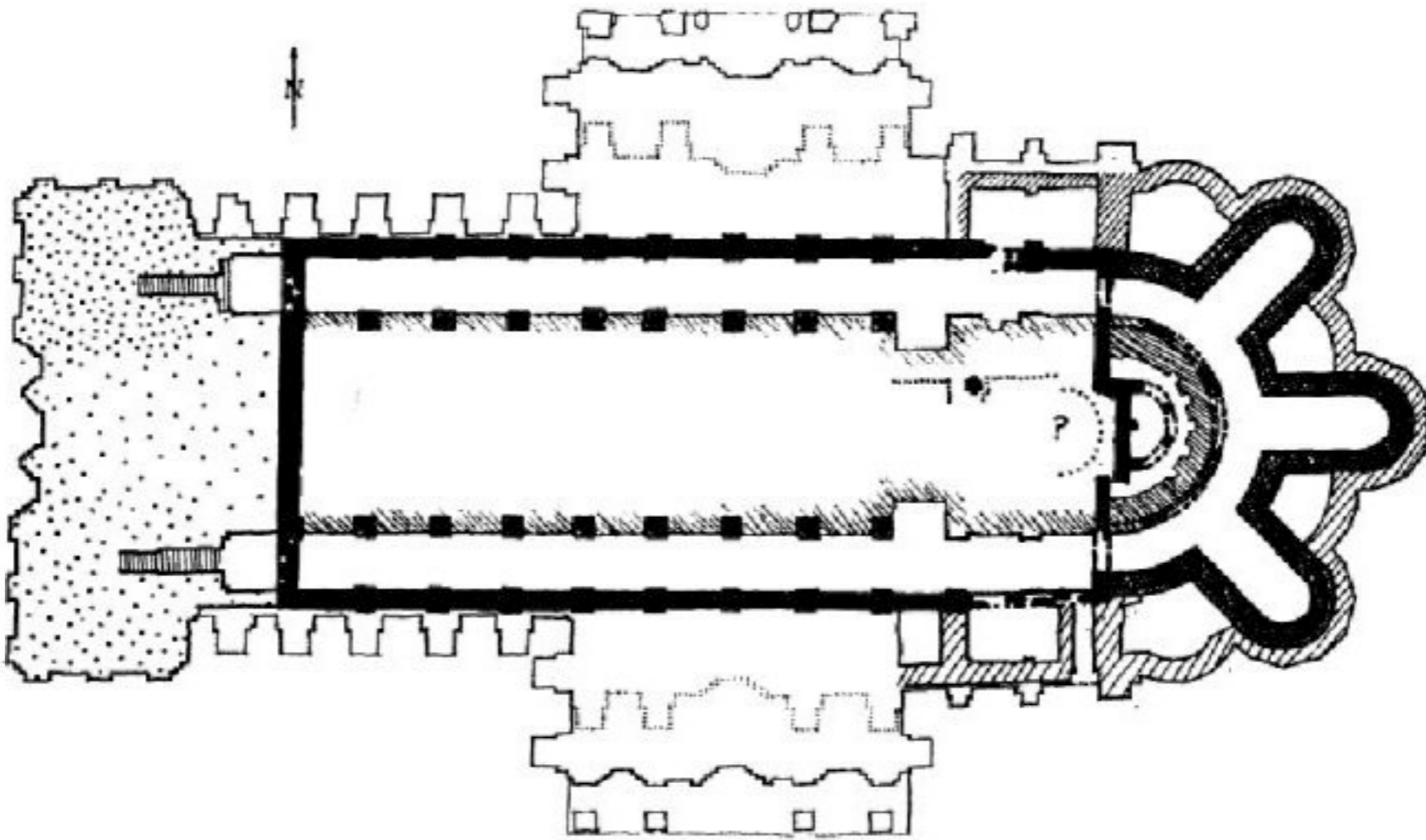


Abb. 1: Chartres, Kathedrale Notre-Dame: Diagramm der Baufolge

⁴ VAN DER MEULEN, *Vorromanische Ostanlage* (wie Anm. 1), S. 21–23; *West Portals*, op. cit., n. 16.

⁵ VAN DER MEULEN, *Architectural Context* (wie Anm. 3), Anm. 24. Das Vergleichsbeispiel St.-Denis läßt darauf schließen, daß einige Figuren vor dem 12. Jh. entstanden sind. Einige ausgezeichnet erhaltene Köpfe des sogenannten Hauptmeisters setzen dagegen den Stil von vielen der hochgotischen Querhausskulpturen voraus. Obwohl wir die betreffenden Daten mit keinem bestimmten Bildwerk in Chartres in Zusammenhang bringen wollen, ist es doch hier angebracht, an eine andere, von der jüngeren Kunstgeschichte übergangene Nachricht zu erinnern: Zwischen 1107 und 1109 wurde, nach Ordericus Vitalis, *Historiae Aecclesiasticae*, lib. 8, cap. 27, ein Kloster auf Chartreser Diözesanboden gegründet, *unde libenter convenerunt ad eum fabri tam lignarii quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et cementarii, . . . multorumque officiorum artifices pertissimi*. Vgl. A. MAYEUX, *Les grands portails du XII^e siècles et les Bénédictins de Tiron*, *Revue Mabillon*, Paris 1906, S. 97–122, der die Quelle gewiß überinterpretiert: vgl. J. HUBERT, in: *Moissac et l'Occident au XI^e siècle*, Toulouse 1964, S. 48.

⁶ VAN DER MEULEN, *Architectural Context* (wie Anm. 3), passim; vgl. unseren Vorbericht: *Histoire de la construction de la cathédrale Notre-Dame de Chartres après 1194/ Die Baugeschichte der Kathedrale Notre-Dame de Chartres nach 1194*, *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir* XXIII (1965) S. 81–126. Dort wird die Herkunft dieser Gedanken von Hans Kunze genauer erläutert sowie auch auf dessen von meiner Vorstellung abweichende Veröffentlichung des Materials im Zusammenhang mit Reims hingewiesen. Daraus geht hervor, daß Kunze sich den Zusammenhang von Rekonstruktionsgrundriß und -schnitt nicht konsequent genug vergegenwärtigt hat, um daraus die Folgerungen für die Fassade in verschiedenen Höhen richtig zu ziehen. Seine voreilige Veröffentlichung der Fassade als Schaubild (eine nachträgliche Verbildlichung seiner 1912 abgeschlossenen Dissertation) ist jüngst, wie zu befürchten war, ebenfalls als rein zweidimensional mißverstanden und entsprechend ausgewertet worden: P. C. CLAUSSEN

lich wurden sie aber in den hochgotischen Neubau integriert, dessen Fundamente (auf Abb. 1 im Umriss gezeigt) die übrigen beibehaltenen früheren Teile ummantelten und in sich schlossen.

Als historische Dokumente müssen die mittelalterlichen Kathedralen im Sinne einer solchen bergenden und verbergenden Kontinuität angesehen werden: Die Wiederverwendung älterer Bestandteile zwingt dazu, die Form des jeweils Zeitgenössischen der des Bestehenden anzupassen; das Jetzige, wie das Jetzt überhaupt, wird bewußt von der Vergangenheit geprägt, es ordnet sich ihr unter. Das erhaltene materielle Geschichtszeugnis, das physische Kirchengebäude des Mittelalters, ist nicht primär als kreativer Einfall eines Künstlers aufzufassen (etwa eines Michelangelo, der Alt-Sankt-Peter zerstören durfte, um dem eigenen Genie freie Bahn zu schaffen).⁷ Das Individuell-Künstlerische ist selbstverständlich vorhanden, aber es ist sekundär, dem geschichtlich fortdauernden Bauwerk und vor allem dessen Inhalt, d. h. der Motivation, untergeordnet; dementsprechend muß auch beim Studium der mittelalterlichen Monumentalkunst die (seit Wilhelm Vöge etwas verwilderte)⁸ Stilgeschichte eingestuft werden. Die äußere Form, d. h. der künstlerische Stil, änderte sich wohl von Epoche zu Epoche, aber die klaffenden Stilunterschiede

(wie Anm. 112), S. 77–80 u. Fig. 28. Claussen verfehlt, sowohl in seiner Kritik an Kunzes Veröffentlichung unserer gemeinsamen Erstrekonstruktion als auch in seinem nur als Verballhornung zu bezeichnenden eigenen Versuch, jegliches Verständnis für die dreidimensionalen Architekturverhältnisse. Ausführlich werden diese Fragen in unserer bevorstehenden Arbeit »Die Fassaden von Notre-Dame de Chartres« behandelt.

⁷ Bei den Arbeiten an Alt-Sankt-Peter nahm die sog. Renaissance zunächst Rücksicht auf das traditionelle christliche Brauchtum. Erst Michelangelos megalomanischer Entwurf für das Grabmal Papst Julius II. leitete 1505 den gänzlichen Neubau der Basilika ein. Von da an wurde sie, unter Außerachtlassung der Heilstradition, zu einem Objekt für die Selbstbestätigung der Künstler (vorgeschlagene Verlegung des Apostelgrabes) und schließlich seit 1546–47 nach Michelangelos eigenen Entwürfen und unter seiner mehrjährigen Bauleitung ausgeführt (knappe Übersicht bei Walter BUCHOWIECKI, Handbuch der Kirchen Roms, 1. Band, Wien 1967, S. 115–126).

⁸ Wilhelm VÖGE, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894. Gerade den Historikern der westeuropäischen Geschichte dürften Erscheinungsort und -jahr dieses Werkes den Abstand zwischen den damaligen methodischen Grundlagen und den unseren ins Bewußtsein rufen. Anders steht es bei der kunsthistorischen Schwesterdisziplin: 1958 wurden Vöges gesammelte Werke mit höchst personalisierten Eulogien (Panofsky: »Liebling der Götter«) unter dem Titel »Bildhauer des Mittelalters« in Berlin neu herausgebracht, 1969 zum erstenmal auszugsweise englisch veröffentlicht (Robert BRANNER, Chartres Cathedral, Norton Critical Studies in Art History, New York 1969, S. 126–149 und 207–232). Vöge betrachtete die mittelalterlichen Kunstwerke als »Geschöpfe eines künstlerischen Geistes« (Vorwort). Mit Berufung auf Vöge (vgl. VAN DER MEULEN, Architectural Context, wie Anm. 3, S. 509 und Anm. 5) und »ausgehend von Ordnungsmodellen, wie sie die Kunstforschung schon im 19. Jahrhundert für manche späteren Gebiete entwickelt hatte, begann man nach . . . Meistern . . . zu fragen. Dem Eifer . . . mag es zuweilen an der Besinnung auf die spezifischen historischen Gegebenheiten . . . gefehlt haben«, so Willibald SAUERLÄNDER (wie Anm. 3, S. 6).

zwischen den einzelnen Skulpturen an allen größeren Kathedraalfassaden bis zur Mitte des 13. Jh. machen deutlich, daß dieser Wandel die Auftraggeber und die sie tragende Gesellschaft kaum kümmerte. Eben weil die Kunstgeschichte zu Recht ein Nacheinander des Formwandels anerkennt, dürfen aus historischem Quellenmaterial selten oder nie *termini post quem* für Bauelemente abgeleitet werden, wo ausgesprochen ältere Bau- oder Skulpturenteile integrierend einem späteren Endzustand einverleibt worden sind.⁹ Wie gesagt, hat die Wiederverwendung dieser älteren Elemente eben zur Folge, daß das jeweils zeitgenössische »Kunst-

⁹ Die postulierte absolute Chronologie aller erhaltenen frühgotischen Skulpturen Frankreichs bezieht sich fast ausschließlich auf Baunachrichten über St.-Denis (um 1140) und Chartres (1194). In beiden Fällen ist nicht anzunehmen, daß sämtliche Portalelemente gleichzeitig entstanden sind (siehe oben, Anm. 3 und 5). Daß Sugers Tätigkeit in St.-Denis weithin von vorausgehenden Arbeiten des 11. Jh. mitbestimmt war, habe ich in einem Vortrag über die Abteikirche von Saint-Denis und die Entwicklung der Frühgotik beim XV. deutschen Kunsthistorikertag, München, im September 1976 ausgeführt (vgl. *Kunstchronik* 30 [1977], S. 60 f.); der volle Text wird dem Jahrbuch der Berliner Museen vorgelegt. Mit gewissen Einschränkungen – so für das mittlere Chartreser Südquerhausportal, das wahrscheinlich um 1194–1200 entstanden ist – läßt sich sogar bis zum Bau der Sainte-Chapelle um 1240 kein einziges Bildwerk nach den verfügbaren Dokumenten datieren. Die Entschiedenheit, mit der kunsthistorische Datierungsversuche vorgebracht werden, macht es für den Historiker vielleicht schwer vorstellbar, daß nahezu sämtliche Aussagen sich auf nichts als das Stilempfinden von Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts gründen. Zur Architektur vgl. unsere *Vorromanische Ostanlage* (wie Anm. 1), S. 87, Anm. 1. Auch zum Stand und den Methoden der Skulpturenforschung habe ich in dieser 1968 verfaßten, allerdings erst 1975 im Druck erschienenen Arbeit S. 13–15 Stellung genommen. Inzwischen veröffentlichte SAUERLÄNDER seine *Gotische Skulptur* (wie Anm. 3). Dieses (als *Gothic-Sculpture in France 1140–1270*, London 1972, ins Englische übersetzte) »most ambitious general book ever written on the subject« (*Times Literary Supplement*, 13. April 1973) droht dem Trugbild einer wissenschaftlich begründeten absoluten Chronologie unverdiente Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Da nämlich diese Publikation »für weitere Kreise bestimmt« ist und sich deswegen »ein Anmerkungsapparat verbot« (S. 62), wird die Unsicherheit der Datierungen, die jeder Tafel beigegeben sind, weder generell noch im Einzelfall betont. Ein solches populäres Hauptwerk der Kunstwissenschaft fordert von seiner Disziplin grundsätzliche Überlegungen zur Frage der »Übergänge zwischen den sog. seriösen und den für die imaginären oder ominösen weiteren Kreise bestimmten Texten« – eine Frage, die Sauerländer mit diesen Worten in seiner Rezension des von Martin WARNKE herausgegebenen Buches »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung«, Gütersloh 1970, anschnidet (*Kunstchronik*, 23 (1970), S. 322). Er konstatiert, bei der »interpretierenden Literatur« seien diese Übergänge »fließend, die Grenzen fiktiv und die Differenzen bestenfalls qualitativer nicht prinzipieller Art. Unter dieser Voraussetzung ist zuzustimmen, daß der sog. wissenschaftliche Interpret aus seiner grundsätzlichen Verantwortung für Niveau und Inhalt der sog. Populärliteratur nicht entlassen werden kann. Will ich aber Art und Umfang dieser Verantwortung aufzeigen – und dadurch aufklärend und therapeutisch für zukünftige Praxis wirken –, bedarf es eines exakten Vorgehens, das demonstriert, an welchen Stellen und auf Grund von welchen Motivationen sich die ersten Ansätze deformierender Urteile gebildet haben.« Die Spannung zwischen historischer Reflexion und normativer Ästhetik (*Gotische Skulptur*, S. 5) ist gewiß nicht auf die kunstgeschichtlichen Bemühungen des 19. Jh. beschränkt.

werk« von Vergangenen physisch mitgeprägt wird, sowohl das Bauwerk als Ganzes als auch das Skulpturenprogramm.

Die Entwicklung der Ikonographie ist einem entsprechenden historischen Bewußtsein unterworfen, das fast als zeitlos zu bezeichnen ist, weil es das Nacheinander der Geschichte überwindet: Das »In sich bergen« älteren Ideengutes, besser gesagt von Wahrheiten, muß verstanden werden, bevor wir die Werke entschlüsseln und als historische Dokumente heranziehen können. Wie die Form des Gesamtbaus ist auch der Inhalt (d. h. die Ikonographie) zunächst als Neubewertung des Hergebrachten, nämlich des offenbarten Urwortes der Evangelien und der Kirchenväter, aufzufassen. Die auf die Urkirche folgenden theologischen Systeme – bis zur Schule von Chartres und den frühen Franziskanern – sind ebensowenig wie die ihnen entsprechenden Darstellungen in den Kathedralprogrammen individuelle »Kunstwerke«, sondern bewußte Neubewertung, Neuauslegung.¹⁰ Diese Teilhabe an einem immerwährenden Jetzt ist Ausdruck des theologischen Bewußtseins, das Zeitgenössische könne lediglich in Bezug auf den alles bestimmenden, überzeitlichen Anfang und das Ende in Gott bewertet werden (siehe unten) – im Gegensatz zu der mehr oder weniger aristotelisch »kategorisierten« neuzeitlichen Auffassung, das ›Jetzt‹ der Geschichte sei irgendwie besser als eine im Rückblick zeitlich absolut zu bestimmende Vergangenheit, die in Richtung auf das Heil überwunden und verbessert werden könne.¹¹ Mit dem nach 1240 von der Universität offen geförderten Aristotelismus

¹⁰ Wohl keiner wird bei der historischen Analyse von Schriftquellen den literarischen oder gar paläographischen Stilwandel als eine primäre Motivation ansehen, trotz ihres Nutzens in Fragen der Chronologie. In der Kunstgeschichte aber ist es bisher üblich gewesen, bei der Untersuchung der den literarischen Zeugnissen durchaus ebenbürtigen skulptierten theologischen Systemen an den Kathedrafassaden Komposition und Stil einen Vorrang einzuräumen.

In Bezug auf die nur oberflächlich befragten materiellen Geschichtszeugnisse Frankreichs sollte der Historiker sich keinesfalls auf den Stand einer Forschung verlassen, die die Monumente primär als Kunstobjekte im neuzeitlichen Sinne museal-ästhetisierend betrachtet (vgl. oben Anm. 8).

Trotz gegenteiliger Beteuerungen wird die Kathedral-Ikonographie heute noch vorwiegend, wenn auch implicite, als ein vom Künstler frei gewählter Stoff behandelt (und der bauliche Zusammenhang der Skulpturen nur bei auffälligen Abweichungen erwähnt). SAUERLÄNDER (wie Anm. 3, S. 5) beklagt sogar, daß die Beschäftigung mit den Bildwerken »lange ... vorwiegend von ... inhaltlichen Interessen bestimmt« geblieben sei und daß den mit VÖGE gleichzeitigen Erkenntnissen Emile MÂLES (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1898) »etwas von der Luft des ›Renouveau catholique‹ anhafte – was nur so verstanden werden kann, daß der versuchte Anschluß an die urkirchlichen Traditionen, aus denen die Bildwerke zustande kamen, für die Kunstwissenschaft hemmend wirken müsse; Mâle wird bezichtigt, »ohne Sinnlichkeit« gearbeitet zu haben.

¹¹ War die Zeit nicht von naturhafter Zyklik entstehender und vergehender Welten gekennzeichnet (wie in der Auffassung der Antike), sondern von der ewigen Gegenwart der heiligen Wirklichkeit (deren Wiederkehr und doch immer neue Gegenwart durch die Messe bestätigt wird), dann konnten ältere geweihte Bestandteile heiliger Bildpro-

bahnt sich, wie durch keine andere Geistesströmung, das Ende des urchristlichen Verständnisses und damit des sogenannten mittelalterlichen Zeitalters an; aus der Ikonographie der Kathedrale von Chartres ist das deutlich abzulesen.

Es ist kein Zufall, daß sich diese Verhältnisse anhand der Weltschöpfung darstellen lassen; im Grunde kann nur an diesem Thema das christliche, sprich mittelalterliche Verständnis für den historischen Ablauf begriffen werden. In Chartres erscheint die Weltschöpfung zweimal; zuerst, für unser heutiges Verständnis verschlüsselt, an der Westfassade (Abb. 2

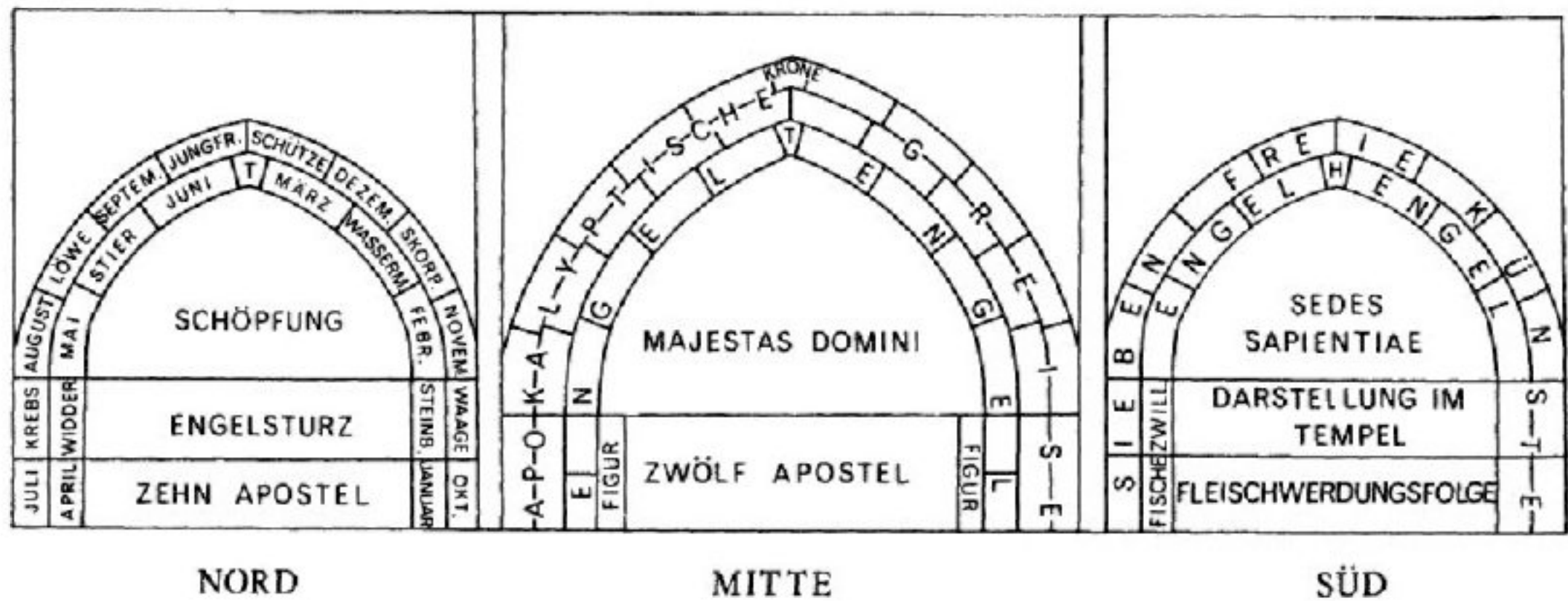


Abb. 2: Chartres, Kathedrale Notre-Dame: Westportal, ikonographisches System

und Taf. I, 1), und dann wieder, aus der ersten Hälfte des 13. Jh., in der bekannten Folge des Sechstagerwerkes am Nordquerhausvorportal (Abb. 4 und Taf. V, 14–17). Wie oben verdeutlicht, kam diese Wiederholung durch den während der Neubauarbeiten gefaßten Entschluß zustande, die erhaltenen unteren Teile der Westfassade einschließlich des intakten ikonographischen West-Portalprogramms (und vielleicht eben seinetwegen) beizubehalten. Aber das Thema, und nicht nur dieses, wurde beim Neubauprogramm an den Querhausfassaden neu ausgelegt.¹² Wenn

gramme – sie alle wie die verschiedenen Meßdienste mehr oder weniger der Parusie gewidmet – wohl schwerlich als minderwertig abgetan und zerstört werden, nur weil sie physisch und stilistisch »altertümlicher« waren. Vielmehr waren sie nicht minder als zur Zeit ihrer Entstehung (und Weihe) ein Teil der ewigen Gegenwart, in der auch das jeweils neue Kunstwerk oder Wirklichkeitsbild entstand und in die es integriert werden mußte. Ein Vergleich mit der Literatur des Mittelalters bestätigt diese Gedankengänge.

¹² In einer unveröffentlichten Arbeit aus dem Jahre 1969 hat Roger ADAMS die Duplikatur nach Themen wie folgt zusammengestellt (N = Nord; S = Süd; E = Ost; W = West; M = Mitte. Es wird von innen nach außen gezählt):

A) Fleischwerdungszyklus:

I. Allgemein

1. W S, beide Sturze

2. N E, Sturz und vier Gewändefiguren

II. Präsentationstypus

1. W S, Tympanon

2. N E, Tympanon

es verständlich ist, daß die Kunstgeschichte eine derart komplizierte Theologie wie die der Welterschöpfung bisher nicht erkannt hat, bleibt es doch bezeichnend für die introvertierte Haltung dieser auf künstlerischen Stil fixierten Wissenschaftssparte, daß auch bei der Wiederholung »schlichterer« (narrativer, von der Stilgeschichte weitgehend als »historisch« angesprochener) Themen wie der Fleischwerdungsfolge nicht nach Ursache und Wirkung gefragt worden ist. Die Wiederholung der Themen hätte von vornherein den Verdacht erregen sollen, daß das ältere Programm nach der Planung von 1194 ersetzt werden sollte. Heute wird diese Tatsache, obwohl sie weitgehend anerkannt ist, durchweg nur aus ökonomischen Gesichtspunkten erklärt.¹³ Statt dessen wäre das Monu-

B) Apostel:

1. W M, Sturz
2. W N, unterer Sturz
3. S M, Gewändefiguren
4. S E, Vorportal, 1. Archivolte

C) Apokalyptische Greise:

1. W M, Archivolte
2. S M, Vorportal, Relieffelder der Stützen

D) Regnum et Sacerdotium:

1. W M, N u. S, Gewändefiguren
2. N M, E u. W, Gewändefiguren
3. N M, Archivolten (Baum Jesse)
4. S M, Vorportal, Gewölbe
5. N, Vorportal, vier Giebelfiguren in Nischen
6. N M E u. W, Vorportal, Säulenfiguren, wahrscheinlich nicht aus dem 13. Jh.
7. S, Vorportal, Aedikulafiguren, wahrscheinlich nicht aus dem 13. Jh.

E) Monatsdarstellungen und Tierkreiszeichen:

1. W N, Archivolten 1 u. 2 mit Teilen in W S, Arch. 1 links
2. W S, 2. Zwischensäulchen im linken Gewände
3. N W, Vorportal, Archivolten 1 u. 2

F) Freie Künste:

1. W S, Archivolten 1 u. 2
2. N W, Vorportal, Figurensäulen-Sockel (stark abweichend, später)

G) Seligkeiten:

1. N E, 4. Archivolte
2. N E, Vorportal, 2. Archivolte
3. S M, Vorportal, 2. Archivolte

H) Tugenden und Laster:

1. N E, 3. Archivolte
2. N E, Vorportal, Figurensäulen-Sockel
3. S M, Vorportal, Relieffelder der Stützen

J) Weise und törichte Jungfrauen:

1. N E, 2. u. 3. Archivolte
2. S W, Vorportal, Gewölbe.

Diese Liste, obwohl nicht mit Sicherheit vollständig, gibt auch einige Hinweise auf die mögliche Zusammenstellung des ursprünglichen Programms nach dem Plan von 1194.

¹³ Das Material ist schon seit 1965 in öffentlichen Vorträgen diskutiert worden, u. a. an den Universitäten Bonn, Hamburg, Berlin, Stuttgart, Chicago, Uppsala, Kiel, Mainz, Norwich, Los Angeles, Cincinnati und beim Courtauld Institute, London.

ment nach dem diesen Entschluß bestimmenden historischen Bewußtsein zu befragen. Was nämlich ökonomisch betrachtet nur als zweckmäßige Wiederverwendung zufällig erhaltener Teile erscheint, ist ikonographisch von grundsätzlicher Bedeutung: Die Integration des bestehenden ikonographischen Programms degradiert das zeitgenössische Neubauprogramm der Chartreiser Querhäuser, des vielbeschworenen hochgotischen Gesamtkunstwerks, zum Zusatz. Somit erscheint das Zeitgenössische nicht etwa als »besser«, an die Stelle des Älteren tretend, sondern dem zeitlich unbestimmt Überlieferten untergeordnet. Sobald man das bestehende Portalprogramm nicht als selbständiges Kunstwerk (mit »ikonographischem Thema«), sondern als theologische Aussage versteht, entfällt auch die erstaunte Frage nach einer Begründung für den Entschluß, eben diese »störend altertümliche« Fassade beim Neubau der sonst klassisch einheitlichen hochgotischen Kathedrale beizubehalten. Bestehende theologische Positionen wurden eben nicht aufgegeben, vielmehr durch den Entschluß, diese seit dem 12. Jh. als Königsportal bekannte Anlage¹⁴ beizubehalten, nachdrücklich bestätigt¹⁵ – und zwar, wenn man so will, gewaltsam anti-ästhetisch.¹⁶ Das Neubauprogramm wurde zur bloßen Ergänzung.

¹⁴ Die früheste überlieferte Erwähnung eines Portals an der Kathedrale von Chartres als *porta regia* geschieht im sog. *Veridicus*, dem zwischen 1136 und 1150 geschriebenen Chorgebetbuch; vgl. Yves DELAPORTE, *L'ordinaire chartrain du XIII^e siècle*, Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir XIX (1952–53) S. 16 f. und 26 f. Eine Prozession im Inneren der Kathedrale hält *ante portam regiam* und verläßt das Bauwerk nicht. Im späteren Ordinarium des 13. Jh. (vgl. DELAPORTE, S. 22 f.) wird diese Anweisung beibehalten, drei weitere Prozessionen aber, die noch im 12. Jh. einen anderen Ausgang benutzten, verlassen die Kathedrale nunmehr *per portam regiam*. (Diese einzigen veröffentlichten quellenmäßigen Belege für ein Königsportal des 12. Jh. sind SAUERLÄNDER, wie Anm. 3, S. 66–70, und der übrigen Forschung offenbar unbekannt geblieben – wohl weil sie die das Kunstwerk tatsächlich motivierende Liturgie betreffen und nicht einen jener Stadtbrände, an denen sich die herkömmliche Stilgeschichte orientiert, vgl. oben, Anm. 4.) Delaportes Schlußfolgerung, das jetzige Westportal müsse zur Zeit der Niederschrift des *Veridicus* im Bau gewesen sein, wird durch die Wiederholung des betreffenden Wortlauts zu späterer Zeit entkräftet; auch dann verläßt die Prozession die Kirche nicht, obwohl wir aus anderen Anweisungen wissen, daß der Ausgang benutzbar war. Ein Wandel in der liturgischen Praxis geht aus dem späteren Chorgebetbuch hervor, was unsere Meinung (siehe oben, Anm. 3–5) bekräftigt, daß verschiedene Skulpturen von verschiedenen früheren Portalen herkommen können. Der früheste Geschichtsschreiber, der die Bezeichnung »portail royal« verwendet, ist Charles Challine (1596–1678), *Recherches sur Chartres*, Transcrites et annotées par un arrière-neveu de l'auteur (Hrsg. R. DURAND, Soc. Arch. d'Eure-et-Loir), Chartres 1918, S. 131: »C'est par cette porte que les rois et les évêques sont reçus dans l'église ou des autres églises de la ville.«

¹⁵ Wir beziehen uns hier zunächst nur auf die Tympanonzone. Es würde im vorliegenden Rahmen zu weit führen, auf die Frage nach den dargestellten Königen und Königinnen der unteren Gewändezone einzugehen. (Etappen einer Auslegung ergeben sich aus folgenden Arbeiten: Bernard de MONTFAUCON, *Les monuments de la monarchie française*, I, Paris 1729, S. 57; A. GILBERT, *Description historique de l'église de Notre-Dame de Chartres*, Chartres 1824, S. 23–24; Abbé M.-J. BULTEAU, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, II, Chartres 1891, S. 62–69; VÖGE, *Anfänge des Stiles* (wie

Der Neubau der Kathedrale nach 1194 war infolge des Entschlusses, die vom Feuer verschonte Westfassade beizubehalten, mehreren Planänderungen unterworfen, die schließlich dazu führten, das Querhaus im Norden wie im Süden um je ein Joch zu erstaunlich monumentalen Ausmaßen zu verlängern.¹⁷ Dementsprechend wurden nicht nur die ursprünglich konzipierten Einzelportalprogramme der Querhausfassaden durch die anfallenden Werkstücke, die für die anfangs geplante Westfassade angefertigt worden waren, zu Dreiportalanlagen erweitert, sondern die neuen ikonographischen Programme schoben sich auch auf gewaltigen Vorportalen vor (Taf. V, 14).¹⁸ Diese Arbeiten sind sicher

Anm. 8), S. 170–8, und schließlich, in sich widersprüchlich, J. VANUXEM, *The Theories of Mabillon and Montfaucon in French Sculpture of the Twelfth Century*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XX (1957) S. 45–59; vgl. unsere detaillierte Auslegung West Portals I (wie Anm. 26) Anm. 5. Das vermischte Auftreten von Propheten, Priestern und vor allem langhaarig dargestellten königlichen Figuren dürfte sich zunächst (und im allgemeinen zu Recht) aus der für die frühe Geschichte Frankreichs ebenso bedeutenden wie delikatsten Beziehung zwischen *regnum* und *sacerdotium* erklären lassen (vgl. Adolf KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959, S. 36 u. Anm. 49, im Gegensatz zu SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), S. 63 f. u. 68 f.) Dabei verlangen die unterschiedlichen Abmessungen und Stilmerkmale, die Figuren erneut nach Entstehungszeiten und Standort am Bau zu befragen. Würde die Kunstgeschichte endlich einmal auf Händescheidungen »um 1150« verzichten und sich auf die Bedeutung der sowohl Kirche wie Staat tragenden fränkischen Königs-Traditionen (u. a. Königsheil und Eigenkirche) besinnen, so könnte das zur Lösung einer tabuierten Gretchenfrage von Chartres West beitragen: Es sind einfach zuviele Frauen dargestellt, als daß sie rein alttestamentlich zu erklären wären. (Genealogien Christi nach Matthäus 1, 1 ff., sind hier wie in Saint-Denis durch das unbestreitbare Vorhandensein einer Moses-Figur ausgeschlossen. Aus einer Beobachtung Roger Adams wissen wir, daß eine dieser Figuren einen Apostel darstellt). Jedenfalls trifft der Planwechsel, der zur Beibehaltung des Westportalprogramms führte, mit dem Höhepunkt der Restauration der nunmehr »französischen« Königsmacht unter Philipp II. Augustus zusammen, möglicherweise fand er kurz nach der Schlacht von Bouvines statt. Und jedenfalls schließt sich daran die offenkundige Neuwürdigung des Königshauses durch Königsgalerien, wie später in Chartres und auch an den nachfolgenden Kathedralen in Reims und Amiens, an (vgl. J. G. Prinz von HOHENZOLLERN, *Die Königsgalerie der französischen Kathedrale*, München 1965).

¹⁶ Vgl. oben, Anm. 11.

¹⁷ Siehe *Architectural Context* (wie Anm. 3), bes. S. 514–518, und *Baugeschichte* (wie Anm. 6), bes. S. 92 und 107–117.

¹⁸ *Ibid.*, passim. Dabei sind die Vorarbeiten Yves DELAPORTES, *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir* XXI (1957–61) S. 299–320, bes. S. 314–317 zu würdigen; vgl. *Baugeschichte*, S. 83, Anm. 1, S. 111 und passim, sowie: *Recent Literature* (wie Anm. 1), S. 152 und Anm. 3, S. 160 und Anm. 54. Delaportes Ergebnisse werden von SAUERLÄNDER (wie Anm. 3) übergangen. Die Archivolten des Schöpfungszyklus können, ihrer baulichen Struktur nach, nichts mit der ursprünglich geplanten Westfassade zu tun gehabt haben; sie lassen sich weder in den Portalen noch im Rosengeschoß unterbringen. Dasselbe gilt auch für den ersten Entwurf der Querhaus-Portalanlagen, der wahrscheinlich keine Portalvorbauten vorsah: Die einander genau entsprechenden Architekturrahmen der heutigen Portale im Norden und im Süden eignen sich ebenso gut für eine herkömmliche Fassadenwandgliederung wie für die Aufnahme der Vorhallensturze (*Baugeschichte*, S. 112 f.). Der nördliche Portalvorbau »sollte nach seinem ersten Ent-

nicht lange vor der Weihe von 1260 abgeschlossen worden: Die spätesten Skulpturen des Sechstagerwerkes am mittleren Vorportal der Nordfassade können anhand stilistischer Kriterien durchaus in die 50er Jahre datiert werden (Taf. V, 16).¹⁹ Sie sind aber einem Bildzyklus integriert, dessen übrige Komponenten zehn bis 20 Jahre älter zu sein scheinen (Taf. V, 15).

In den äußeren Archivolten des mittleren Vorportaljoches haben wir daher einen Skulpturenzyklus vor uns, der wohl vor 1240 angefangen, aber erst nach diesem Datum zu seiner jetzigen Form erweitert wurde. Damit ist der chronologische Rahmen unserer Diskussion abgesteckt: Grob gesagt 12. Jh. für die Westportale, vor und nach 1240 für den Schöpfungszyklus des Nordvorportals.

Im letzteren Zyklus, in einer Folge von Voussoirpaaren, schließt die Darstellung der Weltschöpfung eng an den Genesistext an: Jedes der sechs Tagewerke beansprucht ein klar abgetrenntes Voussoirpaar, wobei der Schöpfer außen links jeweils bei der Erschaffung derjenigen Erscheinungen auftritt, die im entsprechenden inneren Voussoir dargestellt sind (Taf. V, 15). Der Zyklus wird eingehend beschrieben werden, nachdem wir eine tiefere Einsicht in die Bedeutung der vorausgehenden Schöpfungsikonologie gewonnen haben. Es muß aber betont werden, daß dieser narrative Zyklus die früheste allgemein zugängliche Monumentaldarstellung des Sechstagerwerkes in der christlichen Skulptur ist.²⁰ Seine Stelle am Bauwerk, in einem nachträglich hinzugefügten Vorportalbau,²¹ hat Katzenellenbogen zu der Behauptung geführt, er sei dem Gesamtprogramm der Kathedrale »as an afterthought« beigegeben worden.²²

wurf nicht mehr sein als die Hervorziehung dieser ursprünglich schlichten Portalarchitektur« (Baugeschichte, S. 113; CLAUSSEN – wie Anm. 112, S. 82 und 87 f., auch S. 35 und 61 – trägt ähnliche Rekonstruktionsversuche in eigenem Namen vor; sie sind aber ohne Quellenangabe aus der 1965 veröffentlichten Darstellung entwickelt, die auf Delaporte gründet und unter meiner Leitung 1964 von Christiane Nestle vorgearbeitet worden war). Als die (dem Schöpfungszyklus strukturell entsprechenden) Archivolten der Seitennarkaden in das schon mindestens bis zur Kämpferhöhe ausgeführte Vorportal einbezogen wurden, mußten sie grob in vorhandene Kapitellornamentik eingemeißelt werden (Baugeschichte, S. 115). Ursprünglich dürften sie für die seitlichen Fenster der geplanten Westfassade bestimmt gewesen sein. Nach ihrem Vorbild werden dann die Schöpfungsarchivolten der Mittelöffnung für ihre heutige Stelle gearbeitet und dort eingefügt worden sein.

¹⁹ Stilkriterien geben absolute Zeitwerte erst im Falle datierter Einzelbauleistungen ab. Die betreffenden Figuren werden unten eingehend untersucht.

²⁰ Etwa gleichzeitig muß die viel bescheidenere südliche Fensterarchivolte der Westfassade von Laon angesetzt werden. Ihrer Stellung wegen bleibt sie aber dem nackten Auge verborgen. Ebenfalls um dieselbe Zeit ist in der Vorkirche von San Marco in Venedig ein sehr ausführlicher, der Cotton Genesis eng verwandter Mosaikzyklus zustande gekommen; vgl. unten.

²¹ Vgl. oben Anm. 17 u. 18.

²² Adolf KATZENELLENBOGEN wie Anm. 15, S. 74 u. 77. Seinem Titel zum Trotz enthält

Hätte Katzenellenbogen recht und könnte andererseits die Welterschöpfung tatsächlich nur im Sinne des »historischen« Sechstageswerkes dargestellt werden, dann müßte doch gefragt werden, wieso denn der Anfang (die Auslösung der Heilsgeschichte als solcher) in allen früheren ikonographischen Gesamtprogrammen fehlen kann, die doch begründet in Anspruch nehmen, einen Spiegel des christlichen Universums im Glauben darzustellen – in Chartres, aber auch überall sonst im 12. und 13. Jh.²³

Dasselbe Thema ist aber, wie wir im Folgenden beweisen wollen, schon im vorhergehenden Jahrhundert am nördlichen Seitenportal der Westfassade dargestellt worden. Nur ist dies eine Komposition, deren Einzel-elemente sich nicht illustrativ direkt mit dem Genesistext in Übereinstimmung bringen lassen, so daß sie seit dem frühen 19. Jh. als eine Darstellung der Himmelfahrt ausgelegt worden ist.²⁴

dieses Werk keine systematische Beschreibung des ikonographischen Programms. Als exemplarischer methodischer Neuanfang muß die Arbeit von Roger ADAMS gelten: *Chartres Cathedral: The Eastern Portal of the North Transept Façade; An Initial Study towards Defining the Original Sculptural Program of the Cathedral Design of 1194*, Dissertation, Pennsylvania State University 1974 (als Mikrofilm zugänglich durch University Microfilms, Ann Arbor, Michigan); hinsichtlich des Nordvorportals insbes. S. 280, Anm. 13. Christus, der in jedem Tympanon der Kathedrale erscheint, wird von Katzenellenbogen nirgends als der allmächtige Schöpfer oder als die allgegenwärtige Vorsehung interpretiert. Ihm zufolge müßten diese bestimmenden Eigenschaften der Person Christi in der Entwicklung der gotischen Gesamtprogramme verlorengegangen sein.

²³ So die gängige Auffassung seit MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1898; in englischer Übersetzung: *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York 1913; deutsch sogar seit 1907, *Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich*, Straßburg. S. 1: »Alles, was dem Menschen zu wissen nützlich war: die Geschichte der Welt seit der Schöpfung, die Lehrsätze der Religion, die vorbildlichen Beispiele der Heiligen . . . , alles dieses wurde ihm durch die Glasgemälde der Kirche oder durch die Statuen des Portikus gelehrt.« S. 430: »Dieser encyklopädische Charakter der mittelalterlichen Kunst kommt am meisten in Chartres zum Ausdruck; . . . tritt der Gedanke des Mittelalters so vollkommen in Erscheinung, daß kaum etwas Wesentliches fehlt . . . tatsächlich ist nirgends so zielbewußt wie in Chartres angestrebt worden, das ganze Universum zu umfassen.« Allerdings gingen Mâles Untersuchungen nicht von theologischen Grundlagen aus, sondern – wieder! – von der Kunst und vom Genie (S. 430): »Was der Dichter [Victor Hugo] durch die Eingebung des Genies gefühlt hat, mußten wir in dem vorliegenden Werk mühselig beweisen«, nämlich: »Im Mittelalter hat das menschliche Geschlecht keinen Gedanken von Wichtigkeit gehabt, den es nicht in den Stein geschrieben hätte« – eine durchaus richtige Auffassung, die aber bei Mâle (wir wählen das Wort mit Absicht) unheilvoll simplifiziert wird: »Die Kathedrale hätte verdient, mit dem rührenden Namen benannt zu werden . . . »Die Bibel der Armen«.
Diese Bilderbibeln kannte in Wahrheit erst das spätere Mittelalter seit dem frühen 14. Jh.

²⁴ F.-T. DE JOLIMONT, im Text zum Bildwerk CHAPUYS, *Cathédrale de Chartres*, Paris 1824 (Teil des Gesamtwerkes *Cathédrales françaises*, 1820–28), S. 12: »Le tympan . . . représente à ce qu'il nous a paru, l'Ascension de J.-C.« Diese Auslegung wurde aufgenommen und beharrlich verfochten von M.-J. BULTEAU, *Description de la Cathédrale de Chartres*, Chartres/Paris 1850, S. 54; DERS., *Petite Monographie de la Cathédrale*

Das Verständnis der Ikonographie wird heute allerdings sehr durch den dumpfen Erhaltungszustand des matten Steins erschwert. Ursprünglich leuchtete das Ganze in strahlenden Primärfarben vor einem abstrakt schimmernden Goldgrund. Gott, in der Person Christi, erscheint dreimal in den Tympana der drei Einzelportale der Westfassade (Abb. 2): Apokalyptisch in der dominierenden Mitte nach der visionären Theophanie der Johannesoffenbarung, fleischgeworden im Schoße der *Sedes Sapientiae* über den Geburtsszenen auf den Sturzen des rechten Nebenportals und, schließlich, stehend über vier sich aus einem unregelmäßigen Wolkenband herabstürzenden Engeln am linken Portal (Taf. I, 1).²⁵

Diese Figur steht axial, ihre Füße sind von einer formlos gewellten Masse verdeckt, die, zu beiden Seiten aufsteigend, die Gewänder des flankierenden Engelpaares berührt. Diese Engel beugen sich in schwungvollen Kurven der Mittelfigur entgegen, wenden aber Blick und Oberkörper von ihr ab, während sie andererseits mit ausgestreckten Händen die Ärmel ihres Gewandes berühren. Diese Komposition, symbolschwer von den durch Berührung ausgedrückten Bezügen, wird aber erst durch die Gesten der Mittelfigur ikonologisch bestimmt: Während die heute abgebrochene Rechte ursprünglich gewiß offen (mit Segensgestus?) nach vorn gerichtet war, zeigt die Linke abweisend nach unten. Die rahmende Doppelarchivolte stellt die zwölf Kalenderbilder abwechselnd mit den zehn Tier-

de Chartres, Cambrai 1872, S. 46 f.; und schließlich ausführlich DERS. und Abbé BROU, Monographie de la cathédrale de Chartres, »deuxième édition«, II, Chartres 1891, S. 47–56, bes. S. 51. Diese Aussagen bilden die eigentlichen Grundlagen der einschlägigen Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts. Ihre populäre Widerspiegelung bieten Mâle, Aubert, Réau, Kidson, Katzenellenbogen, Schöne und Sauerländer (wie Anm. 3, S. 68), ohne dabei eine so kritische Einstellung zu entwickeln, wie mancher vergessene oder doch verachtete Lokalforscher, so der Abbé A. HÉNAULT. Vgl. seine *Étude sur des sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres*, Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir VI (1876) S. 76–88, bes. 82 f. Paul DURAND, *Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches*, Paris 1881, S. 45, war offenbar als Letzter bereit, sich kategorisch gegen die Auslegung als Himmelfahrt auszusprechen; bezeichnenderweise ließ er die positive Frage dann offen. Mit dem Auftreten W. VÖGES (wie Anm. 8), S. 167–9, wurden dann zur Jahrhundertwende sämtliche ikonologischen Türen zugeschlagen, von fast beiläufigen auf Stil und Komposition bezogenen Bemerkungen abgesehen. Ausführlich wird die Frage behandelt in: *West Portals I* (wie Anm. 26), Anm. 32–50.

²⁵ Die Ikonologie der Tympanonzone war 1972 Gegenstand einer Sondersektion der 7. Conference on Medieval Studies, 1.–3. Mai 1972, The Medieval Institute, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, General Session XIX (Jan van der Meulen, Chairman): *Medieval Cosmology and the Ascendance of Aristotelian Teaching, 1140–1240*. 1. JAN VAN DER MEULEN, *The Iconology of the Creation at Chartres*; 2. DAVID STANLEY, *The Iconology of the Ascension at Chartres*; 3. FRANCES TERPAK, *Creation and Incarnation at Chartres* (letztgenannte Untersuchung liegt als Magisterarbeit in der Bibliothek der Pennsylvania State University vor. Resümees in *Abstracts of the Papers Presented at the Seventh Conference on Medieval Studies*, hrsg. von der Western Michigan University, 1972, S. 70 f.).

kreiszeichen dar.²⁶ Pisces und Gemini²⁷ jedoch erscheinen nicht hier, sondern am anderen Seitenportal. An ihre Stelle tritt, in der Spitze der inneren Archivolte, die Taube des Heiligen Geistes; der Kreuznimbus der heute kopf- und flügellosen Vogelgestalt ist noch zu erkennen.²⁸ Zeugen und Disputanten des Ganzen bilden zehn sitzende Apostelfiguren auf dem unteren der beiden Sturze.²⁹

²⁶ Genauer beschrieben und in ihren archäologischen Verhältnissen untersucht wird die Tympanon-Ikonologie in einer kurz vor dem Abschluß stehenden Monographie: JAN VAN DER MEULEN unter Mitwirkung von Nancy WATERMAN, *The West Portals of Chartres Cathedral, I: The Iconology of the Creation Represented on the Northern Side Portal*. Die Forschungen wurden mit Hilfe der Alexander-von-Humboldt-Stiftung 1964–65 in Marburg angefangen und mit einem Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1966–68 in Braunschweig fortgesetzt. In der ursprünglichen Schlußfassung der Untersuchungen wurde auf das Chartreser Tympanon mehrmals vortastend hingewiesen, das Beispiel fehlt aber in der gerafften Publikation als Stichwort »Schöpfer, Schöpfung« im Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, Freiburg 1972, Sp. 99–123. Hinsichtlich der archäologischen Verhältnisse vgl. *Architectural Context* (wie Anm. 3), S. 530, Anm. 24.

²⁷ Weiter bei TERPAK (wie Anm. 25). Bezeichnenderweise erklärt SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), S. 68, die Versetzung anti-ikonographisch als »sicherlich nur aus Platzgründen«.

²⁸ Es ist bezeichnend, daß W. SCHÖNE, *Das Königsportal von Chartres*, Stuttgart 1961, S. 8 u. 18, unter dem Eindruck der postulierten Himmelfahrtsikonographie in der beschädigten Taube die Hand Gottes zu erkennen glaubte.

²⁹ In der Mitte Petrus und Paulus. Ob dieser Sturz ein abgearbeitetes Spolium von ursprünglich zwölf Figuren ist (wofür es Anzeichen zu geben scheint) oder nicht: In seiner jetzigen Verwendung stellt es eine deutliche und beabsichtigte theologische oder ecclesiologische Aussage dar, die gewiß im Zusammenhang mit den zwölf Aposteln des mittleren Sturzes gesehen werden muß (siehe unten, S. 107 ff.). Umgekehrt glaubt W. SAUERLÄNDER, *Zu den Westportalen von Chartres*, *Kunstchronik IX* (1956) S. 155 f., an eine durch äußere Umstände bedingte Reduktion, gewissermaßen gegen die Ikonographie: Darstellungen mit nur zehn Aposteln kämen »zwar in der westfranzösischen Schule vor, für den sehr genau arbeitenden Norden sind sie durchaus ungewöhnlich«. Das setzt irgendeine ikonographische Ungenauigkeit bei Darstellungen mit nur zehn Aposteln voraus, als ob es den Bildhauern überlassen gewesen wäre, die Zahl zu wählen und sie aus Unvorsichtigkeit, aus Mangel an Platz oder aus kompositionellen Erwägungen nach Gutdünken zu verringern. Sauerländers Auffassung widerspricht allem Lob auf Chartres-West als auf ein präzises Modell mittelalterlichen Denkens. Übrigens kommt eine seitliche Reduktion kaum in Betracht. Zwar könnte es so aussehen, als sei in der den Sturz bekrönenden Bogenreihe der Bogen ganz rechts ein wenig beschnitten. Doch sind die Bögen insgesamt im Verhältnis zu den Achsen der Figuren leicht zur Mitte hin verschoben und die beiden äußersten Figuren schmaler als die übrigen. Diese etwas gedrängt sitzenden und – im Gegensatz zu allen anderen – genau mit dem Ansatz der Bögen über ihnen hart an der Laibungskante (wie die Engelsgewänder im Sturz darüber) abschließenden Apostel müssen von vornherein Randfiguren gewesen, das zehnfürige Programm muß ursprünglich sein. Auch die (jüngst von Clark Maines vorgebrachte) Hypothese, die heute kopflose äußerste Figur links sei nach ihrer Körperhaltung nach links und demnach wohl ursprünglich zu einer weiteren Begleitfigur gewandt, ist nicht stichhaltig. Denn genauso könnte man für die Petrus benachbarte vierte Figur von rechts schließen, die aber nach Auskunft der Duval-Zeichnung bei J. B. LASSUS, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Atlas, Paris (1837) 1842–67, Pl. 27, tatsächlich nach rechts blickte. Die ganze Frage ist nebensächlich, entscheidend hingegen die Tat-

Diese Ikonographie stimmt weder mit dem Bibelwort³⁰ noch mit der Tradition der Himmelfahrtsdarstellungen überein.³¹ Die einzelnen Themen lassen sich also in keinen formalen ikonographischen Zusammenhang im Sinne herkömmlicher Methodik bringen.³² Zu lösen ist das Problem nur durch eine Untersuchung der zugrundeliegenden Theologie.

Bei fast allen alttestamentlichen narrativen Themen räumt die kunsthistorische Forschung ein, daß der Stoff nur im typologischen Bezug auf seine neutestamentliche Exegese aussagekräftig ist und verstanden wer-

sache, daß das ikonographische Programm zehn Figuren verlangte. Der noch nicht hinreichend untersuchte Stil der Figuren gibt vorerst keinen Anlaß, sie etwa in eine andere Entstehungszeit als die der ihnen benachbarten Teile zu datieren.

Die Breite der drei Portale wird von dem heutigen Archivoltensystem bestimmt, dessen stilistisch einheitliche Ausführung eine Gleichzeitigkeit des Gesamtprogramms bezeugt. Dieses Programm wird nicht durchweg von dem (nach gängigem Stiljargon) »Hauptmeister« bestimmt. Er scheint nur für Teile (Mitteltympanon mit Sturz und sämtliche Säulenfiguren der mittleren Gewändemassive) verantwortlich zu sein, die, zusammen mit anderen heterogenen Elementen durch das Bogensystem zum Gesamtprogramm vereinheitlicht werden. Zu diesem stileinheitlichen System gehören, außer den Archivolten, beide Nebenportal-Tympana und bezeichnenderweise zumindest der obere Sturz unseres Nebenportals mit den herabstürzenden Engeln.

Daß die Sturze des rechten Nebenportals beschnitten sind, scheint ziemlich gesichert zu sein; aber aus dieser Tatsache kann nicht auf eine Versetzung des gesamten Portals geschlossen werden. Vielmehr haben wir es schlicht mit einer Wiederverwendung geweihter Bausteine aus älteren Programmen zu tun, die hier in eine neue Gesamtaussage integriert worden sind. Dabei beeinträchtigt weder ihre Wiederverwendung noch ihr ursprünglicher ikonographischer Zusammenhang die theologische bzw. ekklesiologische Aussage des endgültigen Programms.

³⁰ Markus 16, 19; Lukas 24,50 f. und entscheidend Apg. 1, 9–11.

³¹ S. H. GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der Bildenden Kunst*, Straßburg 1935; Y. CHRISTE, *Les Grands Portails Romains*, Genf 1969, S. 66–96; A. A. SCHMIDT, *Himmelfahrt Christi*, L. C. I., II, Freiburg 1970, Sp. 268–76.

³² Mit diesem Dilemma konfrontiert, besprechen KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs* (wie Anm. 22), S. 7–25, bes. 23 f., und SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), S. 68, die Einzelteile getrennt, so daß die Integrität des Gesamtprogramms wieder in Frage gestellt wird. – Formale ikonographische Traditionen können von der Kunstgeschichte lediglich aus einer weitestgehend zufälligen Überlieferung erschlossen werden. In wie weit dergleichen überhaupt wirksam war (besonders im Westen), hängt primär von der Frage ab, ob die Bildwerke von einer unabhängigen Künstlerschaft hervorgebracht wurden. Da das bis zum 13. Jh. allgemein zu verneinen ist, kann auch keine von der motivierenden theologischen Aussage freie formale Ikonographie angenommen werden, die ausschließlich durch formales Vergleichen zu untersuchen wäre. Eben weil ein Bedarf am Inhalt, nicht aber ein freier Marktwert des Objekts die künstlerische Produktion in Gang setzte, sind Abweichungen von den formalen Traditionen ausschließlich anhand der sie auslösenden theologischen oder ekklesiologischen Motivation verständlich – ikonologisch, nicht ikonographisch. Allzu oft, wenn nicht durchgehend, werden in der Kunstgeschichte »Abweichungen« kompositionell oder stilistisch erklärt oder gar schlicht als Fehler des Künstlers angesehen. Geradezu abwegig ist die häufige Behauptung, ein Motiv sei z. B. aus Byzanz übernommen worden – falls nämlich diese »Migration« der Form nicht auch durch Übernahme der inhaltlichen Motivation oder durch veränderte ekklesiologische Umstände, die einer neuen Aussage bedurften, bestätigt wird. Das gilt bei der Assimilation heidnischer Motive als selbstverständlich, während die christlichen meist im Sinne von Bilderbuchillustrationen behandelt werden.

den kann. Aber die Weltschöpfung ist bisher nur innerhalb der engen Grenzen des alttestamentlichen Sechstageswerkes betrachtet worden, mehr oder weniger als Erzählung nach dem 1. Buch Mose, als Bilderbuch für Ungebildete und überhaupt nicht nach ihrem theologischen Inhalt.

Das ist um so erstaunlicher, als Joseph Garber schon 1928 nachgewiesen hat, daß gerade das Sechstageswerk in den sonst sehr ausführlichen frühchristlichen Genesiszyklen des Alten Testaments in den Apostelfürstkirchen Roms nicht dargestellt wurde: Die im 17. Jh. gemalte Kopie der später zerstörten Weltschöpfungsdarstellung aus dem 4. oder 5. Jh. in San Paolo-fuori-le-mura (die, wie Garber nachgewiesen hat, der in Alt-Sankt-Peter gleich) zeigt eine monumentale Komposition, die für sich allein das gesamte Sechstageswerk vertritt (Taf. II, 2).³³ Sie geht unmittelbar der Erschaffung Adams voraus; ihre symmetrische Strenge steht in auffallendem Gegensatz zu dem bewegten erzählerischen Stil der anschließenden, fast als gesprächig zu bezeichnenden, sehr ausführlichen Geschichte des Alten Testaments.

In der Schöpfungsdarstellung von San Paolo lehnt sich der Schöpfer aus einer großen kreisförmigen Aureole hinaus, die wie ein Ausschnitt des mit Sternen besäten Firmaments wirkt und durch die Personifikationen von Sol und Luna flankiert wird. Der bärtige Schöpfer streckt seine Rechte segnend (obwohl ohne besonderen »Gestus«) einer Personifikation des Lichtes (*Lucem*) entgegen, seine Linke ist abweisend gegen eine ähnliche Personifikation der Finsternis (*Tenebras*) abgewinkelt. *Lux*, in einem mandelförmigen Strahlenkranz, blickt zum Schöpfer und hebt huldigend die Rechte; *Tenebrae*, von einem wohl dunkel zu denkenden Spitzoval umschrieben, läuft beschämt davon.

Die beiden Personifikationen schweben in ihren Mandorlen der Erde am unteren Bildrand zu. Diese Erde ist öde und formlos, augenscheinlich eine Wiedergabe des Ur-Chaos, über dem die Taube als Symbol des Heiligen Geistes schwebt. In der Mittelachse, zwischen dem Schöpfer und der Taube, steht auf einem Hügel das Lamm Gottes. Dieses Motiv verweist auf die typologische Beziehung zum Prolog des Johannes-Evangeliums, der Weltschöpfung im Lichte Christi, dem christlichen Mysterium. Während die Taube offensichtlich eine Beziehung zu 1. Mose, 1–5 herstellt –

³³ Joseph GARBER, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters und Pauls Basiliken in Rom, Berlin/Wien 1918, T. 2. und passim. Garbers Schlußfolgerungen sind neuerdings auch durch eine Neubearbeitung einiger der ikonographischen Fragen bestätigt worden: E. B. GARRISON, Studies in the History of Mediaeval Italian Painting, 4 Bde., Florenz 1953–1962, Bd. IV, Note on the Iconography of the Creation and of the Fall of Man in Eleventh- and Twelfth-Century Rome, S. 202–210. Eine Übersicht zum Stand der Forschung gibt Stephan WAETZOLD, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVIII), Wien/München 1964, S. 56 f., Abb. 328.

der Geist Gottes *ferebatur super aquas* – ist das Lamm jenes *verbum incarnandum*, das vor der Schöpfung vorbestimmt (eingesetzt) war, und es verbindet in dieser Eigenschaft die Genesis-Komposition zweifellos mit ihren typologischen Entsprechungen im Johannes-Prolog und in der Apokalypse:

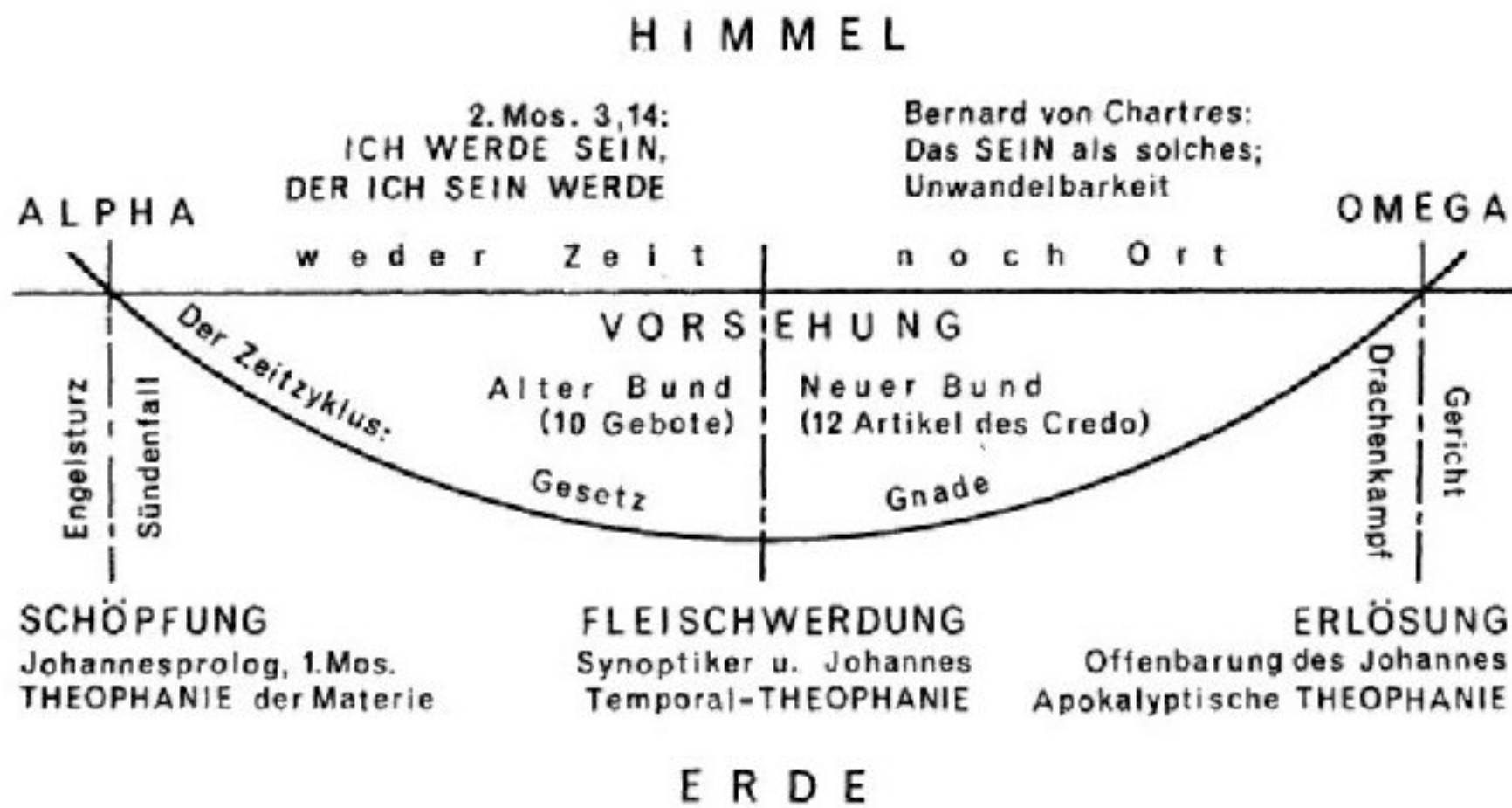


Abb. 3: Heilsgeschichte und Kosmologie: Die Substanz der mittelalterlichen Kunst

Die Wertschöpfung bedeutet für die christliche Theologie und damit für das mittelalterliche Geschichtsbild und ebenso für die Ikonographie der Kunst mehr als eine neutrale Organisation der Materie in faßbaren Kategorien, wie dies am Nordvorportal zunächst der Fall zu sein scheint, sondern in erster Linie die Auslösung der Heilsgeschichte (vgl. Abb. 3). Nach christlicher Theologie wird die Schöpfung nicht zu dem Zweck erzählt, das Wissen über die vergängliche Welt zu mehren, sondern zum Verständnis des Sündenfalls und der Erlösung in Christus. Gottes Schöpfung, seine Providenz und sein Gericht (Entstehung, Erhaltung und Vollendung der Welt) geschehen in Christus; in ihm sind die Welten der Engel, der Menschen und der materiellen Natur inbegriffen.³⁴ »Der Anspruch und die Verheißung der Heilsgeschichte erhalten ihren vollen Ernst und ihre ganze Tiefe erst in der Aussage, daß der Gott der Geschichte zugleich der Schöpfer des Ganzen ist, so daß die Schöpfung selbst schon nach Analogie der Geschichte als Anfang der göttlichen Heilstaten bzw. als deren Voraus-Setzung verstanden werden muß. Und umgekehrt setzt der Schöpfungsglaube das Bundesverhältnis voraus, ist die Anerkennung der absoluten Macht des geschichtlich begegnenden Gottes, der nicht einer unter vielen, sondern der tragende Grund alles Wirklichen ist. Der Schöp-

³⁴ Unsere Zusammenfassung gründet sich auf J. RATZINGER, Schöpfung, Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., IX (1964) Sp. 467.

fungsglaube wurde von der alten Kirche als wesentlicher Teil der den Mittelpunkt ihres Gottesdienstes bildenden Danksagung vollzogen.«³⁵

Die ganze Schöpfung ist von vornherein auf die Gestalt Christi und auf die Selbstmitteilung Gottes in Christus angelegt und besitzt daher eine verborgene trinitarische Struktur:³⁶ Die anthropomorphe Theophanie der trinitarischen Gottheit (»im Lichte«, Eph. 5,13) erfolgt aber durch den Logos, die *Imago Dei*.³⁷ (An dieser Stelle muß man sich nicht nur die römische Schöpfungsdarstellung vor Augen halten, sondern auch das Chartreiser Programm). Die Schöpfergottheit ist damit der Logos, d. h. Gott offenbart sich durch sein Wort, das Schöpferwort, in dessen Licht (man denkt auch an die Mandorla) die Welt Anfang und Bestand hat: Grundlegendes Gebot christlicher Theologie war, daß der neue Glaube keinesfalls nur eine Korrektur bestehender Verhältnisse, d. h. der sich sukzessiv abspielenden Geschichte durch einen »späteren«, d. h. nur geschichtlich auftretenden und erfaßbaren Propheten darstelle, sondern daß der Messias präexistent gewesen sei. Der Zusammenhang zwischen dem Incipit des Alten Testaments, »Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde«, und dem Evangelium, »Im Anfang war das Wort«, bringt zum Ausdruck, daß alles von vornherein in Christus Bestand hat. Und dies ist es, was in den römischen Fresken dargestellt wird:³⁸ Das zur Fleischwerdung bestimmte Wort, in dem sich der Vater von Ewigkeit her ausspricht (Joh. 1, 1–18). »1. Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. 2. Dasselbe war im Anfang bei Gott. 3. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. 4. In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. 5. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen. 9. Das war das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. 10. Es war in der

³⁵ RATZINGER, op. cit., mit Bezug auf Didache 10,3; vgl. auch Sp. 463 unten.

³⁶ H. KÜNG, Christozentrik, Lex. Th. K., 2. Aufl., II (1958) Sp. 1169–74.

³⁷ Kol. 1,15; 2. Kor. 4,4; Hebr. 1,3; eine Offenbarung und Selbstmitteilung Gottes, 1. Joh. 1,2; vgl. KÜNG, op. et loc. cit., und VAN DER MEULEN, Schöpfer (wie Anm. 26), Sp. 103.

³⁸ Ausführlicher Überblick über die weiteren entscheidenden Gesichtspunkte bei VAN DER MEULEN, op. et loc. cit., nach KÜNG (wie Anm. 36). Die ältere Kunstwissenschaft erklärte das Fehlen der Hexaemeron-Darstellungen im frühen Mittelalter einmal dadurch, daß inhaltsschwere Bibelworte den Künstlern zu große Schwierigkeiten geboten hätten, und zweitens dadurch, daß zwischen den Schöpfungsakten der ersten fünf Tage und neutestamentlichen Tatsachen keine typologische Beziehung aufzustellen gewesen sei; vgl. Karl KÜNSTLE, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1928, S. 266. Leider haben neuere Studien diese Meinung beibehalten; Louis RÉAU, Iconographie de l'art chrétien, 6 Bde., Paris 1955–1959, Bd. II/1, S. 66, übersetzt lediglich Künstle ohne Quellenangabe: »Soit à cause des difficultés d'un défaut de concordances typologiques entre le cinq premiers actes de la Création et les faits du Nouveau Testament.« Man bedenke, daß die vermeintliche Unfähigkeit der Künstler, den Stoff darzustellen, eine Unfähigkeit der Theologen (wie Augustinus) vorausgesetzt hätte, ihn zu interpretieren.

Welt, und die Welt ist durch dasselbe gemacht, und die Welt kannte es nicht. 17. Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesum Christum geworden. 18. Niemand hat Gott je gesehen; der eingeborene Sohn, der in des Vaters Schoß ist, der hat es uns verkündigt.«

So ist Christus vor aller Schöpfung (Kol. 1,17,24; 8,58), Erster, Anfang, Alpha (Off. 1,17; 22,13: »Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte«; 1 Joh. 2,13). Das ist nicht gesagt von einem abstrakten Logos, sondern vom *verbum incarnandum*, vom Lamm, das als letztes Geheimnis in Gottes Ratschluß vor der Grundlegung der Welt vorherbestimmt war (1 Petrus 1,19f.) und vom Anbeginn der Welt an geschlachtet ist (Off. 13,8). Der konkret-christliche Gott muß also von Anfang an und überall in seinem fleischgewordenen Wort gesehen werden, das die Offenbarung und Selbstmitteilung – Theophanie – Gottes ist. Im selben Jesus Christus geschieht nicht nur Erlösung und Vollendung der Welt, sondern auch schon die Erwählung der Menschen, das wichtigste Moment der Schöpfungsgeschichte (Eph. 1,4f.), und die Schöpfung des Alls (1. Kor. 8,6: »So haben wir doch nur einen Gott, den Vater, von welchem alle Dinge sind und wir zu ihm und einen Herrn, Jesus Christus, durch welche alle Dinge sind und wir durch ihn«; Kol. 1,16; Eph. 2,10). Alles in der faktisch existierenden Ordnung hat also in Christus Bestand (Kol. 1,17). Schöpfung und Erlösung in Christus bilden darum die e i n e christliche Offenbarungsgeschichte.

Die spätere Entwicklung des grundlegenden spätantiken Bildtypus läßt sich vom 11. Jh. an bis zu Chartres hin leicht verfolgen, hauptsächlich in den umbro-römischen Fresken und Bibeln.³⁹ In Rom, Vat. Pal. Lat. 3/4/5 (um 1080–85), ist zunächst eine Reduktion der narrativen Motive festzustellen, welche die monumentale Selbständigkeit des Bildes verstärkt (Taf. II, 3).⁴⁰ Dabei wenden sich die antiken Personifikationen dem Schöpfer zu und werden, so in Rom, Vat. Lat. 10405 (Taf. II, 4),⁴¹ schließlich durch christliche Lichtsymbole ersetzt, nämlich durch Engel und hier, im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts, sogar unter Ausschluß der personifizierten *Sol* und *Luna*.

³⁹ Vollständig sind diese und die folgenden Beispielreihen im L. C. I. (wie Anm. 26), Sp. 106–8 angeführt.

⁴⁰ In diesem vergleichsweise rohen Werk füllt der »Pantocrator«-Schöpfer das obere Drittel des halbkreisförmigen Firmaments, *Lux* und *Tenebrae* sind ihm in ihren Mandorlen, jedoch ohne Beschriftung, mit Huldigungsgesten zugewandt; vgl. E. B. GARRISON (wie Anm. 33) II, Abb. 141, S. 133.

⁴¹ Vgl. Pietro TOESCA, *Miniature Romane dei Secoli XI e XII*, Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, I, Rom 1929, Abb. 6, S. 77. Siehe auch GARRISON (wie Anm. 33) IV, Abb. 102, S. 143. Garrison lenkt außerdem die Aufmerksamkeit auf die etwas spätere umbro-römische Bibel in Cividale, Mus. Archeologico, cod. sacr. 1/2, abgebildet bei G. LADNER, *Italienische Malerei im XI. Jahrhundert*, Jahrbuch der

Bei der nun nicht weiter angeführten Fülle dieser Bibelillustrationen bleibt eines konstant: Die monumentale Reduktion der Schöpfungsszene als einziges Motiv vor der Erschaffung des Menschen – »Illustrationen« selbstverständlich nur in Anführungsstrichen, weil es sich doch überhaupt nicht um Darstellungen des zugehörigen Genesis-Wortlauts handelt, sondern um neutestamentliche Behauptungen, die dem einfachen Wortlaut des alten Bundes jeweils wie ein optischer Hammerschlag beigegeben werden. Die Bilder drücken korrektive Eingriffe einer sich über tausend Jahre hinweg verdichtenden Theologie aus und dürfen nicht einfach nach Bildquelle und Stil im Sinne des comic strip wie die viel spätere *Biblia pauperum* betrachtet werden. Die Erschaffung und der Sündenfall Adams ist danach kein in der Vergangenheit liegendes historisches Ereignis, sondern ist als unmittelbares, jedem Einzelmenschen durch seine Anteilnahme an der fleischgewordenen Schöpfergottheit Christus offenbartes Jetzt zu erleben. Das kommt im Gesamtbau der Kirche zum Ausdruck. Wir sprachen anfangs von einer »Beteiligung an einem immerwährenden Jetzt«, in dem das offenbarte Urwort geborgen wird. Die Konsequenz ist ein zeitlos historisches Bewußtsein der christlichen Kirche, das Bewußtsein von einem Jetzt, das sich selbst primär nach dem Grad der Erhaltung des Überlieferten bewertet (sicherlich nicht nach einer »Kreativität«, die das Bestehende ersetzt). In Kirchengebäuden (der künstlerischen Form, die diesen Inhalt ausdrückt) kommt es durch die Erhaltung und Wiederverwendung älterer Teile, älterer Wahrheiten, zum Ausdruck.

Unser abschließendes Beispiel von der Westfassade des Doms zu Modena (von Wiligelmo, um 1100) verzichtet in monumentaler Klarheit auf alles Beiwerk (Taf. II, 5). Um die Lichttypologie des johanneischen Prologs deutlich zum Ausdruck zu bringen, wird bei dem Einzelbild, das der Erschaffung Adams vorausgeht, jeder Bezug auf den Alten Bund unterdrückt. Der Schöpfer weist mit Segensgestus auf ein offenes Buch, in dem

kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. V (1931) Abb. 25, S. 56. Das Programm ist identisch, nur die Engel sind durch Seraphim ersetzt, so kommt (durch das Caedmon-Manuskript) eine wichtige Querbeziehung zum erzählerischen Typus zustande, wovon noch die Rede sein soll. Die Verbindung mit den ausführlichen frühen römischen Fresken wird durch andere Handschriften hergestellt, in denen *Sol* und *Luna* oberhalb der Engel hinzugefügt werden, wie bei dem größeren Teil dieser Gruppe von Bibeln, z. B. Rom, cod. Vat. Lat. 12958 (vgl. TOESCA, T. 6, gegenüber S. 78; siehe auch GARRISON (wie Anm. 33) IV, Abb. 82, S. 121 und Bd. II, Abb. 21, S. 37; auch die Bibeln Rom, Angelica, cod. 1273, und Florenz, Riccardiana, cod. 221, beide um 1125 datiert, siehe E. B. GARRISON, III, Contributions to the History of Twelfth-Century Umbro-Roman Painting, Part 2, Abb. 247, bzw. 248, S. 213 u. 214). Für das Beispiel cod. Vat. Lat. 12958 ist auch die amorphe Wellenlinie der »Erde« in der ersten Szene wichtig. Nur Taube und Lamm (Symbole für Hl. Geist und Logos) fehlen gegenüber der römischen Darstellung; dafür ist jetzt aber der Logos-Pantocrator vollständig mit Buch und Segensgestus dargestellt. Sind dieses jetzt die Attribute für Logos und Hl. Geist?

gar nichts aus dem 1. Buch Mose steht, sondern – paraphrasiert – etwas aus dem Johannes-Evangelium (8,12; 9,5 u. 14,6): LUX EGO SUM MUNDI und VIA VERAX PER ENNIS.⁴²

Daß die antiken Licht- und Finsternis-Personifikationen durch Engel ersetzt werden, erklärt sich aus der frühchristlichen Exegese der alttestamentlichen Angelologie. Spätestens mit Augustinus erhält die christliche Auslegung der Engel als Symbole des Lichtes eine für das Mittelalter bindende Gestalt: Der Begriff des Lichtes im Wortlaut »Und Gott sprach: es werde Licht!« (1. Mos. 1,3) bezeichnet nach Augustinus unter anderem die Erschaffung der Engel.⁴³ Verflochten mit der Licht-Typologie des Johannesprologs, muß diese Symbolik schon früh dazu beigetragen haben, das Sechstageswerk ikonographisch zu ersetzen. In Modena – aber auch in Autun und an unzähligen westeuropäischen Beispielen, die unter diesem Gesichtspunkt unerforscht sind – sehen wir auch, wie die Engel die Lichthülle, die Strahlen der Mandorla, berühren, ein Motiv, das allzu oft als ein Tragen angesehen wird, so daß Einzelkompositionen dieses Inhalts irrig als Himmelfahrtsdarstellungen gelten. (Das späte Vorkommen der antiken Personifikationen in unseren vorausgehenden Beispielen ist lediglich auf den beherrschenden Einfluß der großen stadtrömischen Zyklen zurückzuführen, schlägt aber eine Brücke zwischen der Spätantike und dem 12. Jh.).

Der einfachste Ausdruck dieser Engel-Licht-Symbolik bei Schöpfungsdarstellungen kommt im Rahmen der Genesis-Initialminiaturen vor (wo schon viel früher als in den homiletischen Kathedralprogrammen das Sechstageswerk in sukzessiven Medaillonfolgen wiedergegeben wird). So stellt zum Beispiel in der englischen Bibel, London, Lambeth Palace, MS 3, fol. 6v, um die Mitte des 12. Jh., eine einfache Gruppe Engel die Arbeit des ersten Tages dar.⁴⁴ Dieses bloße Ersetzen der Erschaffung des Lichtes durch eine Darstellung der Engel kann bis ins 13. Jh. verfolgt werden, so in der Chester Beatty Bible, MS 50, fol. 14v (Taf. III, 6), wo ein Vierpaßmedaillon, das den thronenden Logos zwischen anbetenden Engeln enthält (die Erschaffung des Lichtes), eine Reihe von fünf Ovalmedaillons krönt.⁴⁵

⁴² Vgl. G. H. CRICHTON, *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954, S. 3 ff. und T. 1. inschrift bei Giulio BERTONI, *Atlante storico-paleografico del Duomo di Modena*, Modena 1909, Teil II, T. 5, 1. Die etwas späteren Reliefs der Fassade von San Zeno in Verona (1138) setzen für diese Szene die Erschaffung der Tiere ein.

⁴³ Augustinus, *De civ. Dei* XI 9, 32; VAN DER MEULEN, *Schöpfer* (wie Anm. 26), Sp. 108; dort weitere Literatur und ausführliche Beispiele (Sp. 108–119).

⁴⁴ Abgebildet bei C. R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066–1200*, Cambridge 1954, Frontispiz u. S. 82 f.

⁴⁵ Vgl. Eric George MILLAR, *The Library of A. Chester Beatty, a descriptive catalogue of the western manuscripts*, II, Oxford 1930, T. 118, a.

Diese Symbolik erscheint aber üblicherweise im Rahmen einer viel weiterreichenden Typologie, die die Trennung des Lichtes von der Finsternis (1. Mos. 1,4f.) dem Engelsturz gleichstellt. Eine französische Bibel aus St. Vaast, jetzt Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., MS 5, fol. 1 (Taf. III, 7) vom Anfang des 13. Jh., zeigt Luzifer und die bösen Engel links vom Schöpfer in Unordnung nach unten stürzend, kontrastierend mit den guten Engeln, die rechts vom Schöpfer aufrecht anbetend gezeigt werden.⁴⁶ Hierfür ist ein weiterer augustinischer Satz ausschlaggebend, nach dem nämlich ein Kausalverhältnis zwischen dem Engelsturz und der Weltschöpfung besteht: Gottes Ratschluß, die Welt des Menschen zu erschaffen, wird als eine Maßnahme begriffen, die Lücke in den neun Chören der Engel zu schließen, die durch den Sturz der bösen Engel entstanden ist.⁴⁷ So ist der Engelsturz eigentliche Ursache der Weltschöpfung und wiederum nicht als historisches Ereignis, sondern als auslösende Manifestation der Heilsgeschichte zu verstehen.

Dies wird ikonographisch am deutlichsten in der ausführlichen narrativen Komposition ausgedrückt, die den (bezeichnenderweise komprimierten) physischen Schöpfungsszenen der Caedmon-Genesis-Paraphrase im berühmten Oxforder Bodleian Junius 11 vorausgeht, einem angelsächsischen Werk um 1000–1035, dessen Ikonographie auf Vorlagen des 10. Jh. zurückverweist.⁴⁸ (Die ausführliche Schöpfungsfolge beginnt mit einer angelologischen Theophanie, die nicht ohne Bedeutung für Chartres ist.⁴⁹) Seite 3 wird ganz von einer Darstellung der Trennung des Lichtes

⁴⁶ Veröffentlicht von Robert FANTIER, La bible historiée toute figurée de la John Ryland Library, Bulletin de la Société Française de Reproductions de manuscrits à peintures, 7^e année, 1923 (S. 34 ff.), S. 86 u. T. 45, a, der die Reihenfolge der Szenen falsch beschreibt, da er den Engelsturz nicht als Erschaffung des Lichtes erkennt.

⁴⁷ Literatur und Quellen in Schöpfer (wie Anm. 26), Sp. 109.

⁴⁸ Schon bei Henry ELLIS, Account of Caedmon's Metrical Paraphrase of Scripture History . . . (descriptive catalogue by Thorpe), Archaeologia XXIV (1832) S. 329–340, T. 53–104; vgl. Sir Israel GOLLANZ, The Caedmon manuscript of Anglo-Saxon biblical poetry, Junius XI, in the Bodleian Library, London/Oxford 1927. Francis WORMALD, English drawings of the tenth and eleventh Centuries, London o. J., S. 76, rechnet damit, daß die Zeichnungen aus einem Manuskript aus der 1. Hälfte des 10. Jh. kopiert worden sind. Jüngst T. H. OHLGREN, Some New Light on the Old English »Cadmonian Genesis«, Studies in Iconography I (1975) S. 38–73, und C. HENDERSON, The Programme of Illustrations in the Bodleian MS Junius 11, Studies in Memory of David Talbot Rice, 1975, S. 113–145.

⁴⁹ Die unregelmäßigen Wellenlinien, die den thronenden Logos des »Frontispiz« umgeben, bedeuten, daß hier eine monumentale Darstellung des einleitenden Ordnungssatzes »Am Anfang schuf Gott . . .« (Ordnung in der Urmaterie) beabsichtigt ist. Dies also ist das früheste uns bekannte datierte Beispiel einer »thronenden *majestas domini*« als Ordnungsprinzip der Schöpfung. Die Engel sind anscheinend im Fluge begriffen – die Gottheit »über dem Wasser« tragend. Die Darstellungsform dieser »Wasser« soll wieder das Urchaos kennzeichnen. Abgebildet und genauer besprochen in Schöpfer (wie Anm. 26), Fig. 7 u. Sp. 116 f.

von der Finsternis als Empörung und Sturz Luzifers eingenommen.⁵⁰ Die ursprüngliche Schönheit der bösen Engel verwandelt sich in teuflische Häßlichkeit, je tiefer sie in Richtung Hölle im unteren Register fallen. Vergleichbar ist auch die Wiederholung des Engelsturzes nach dem Sündenfall des Menschen auf den Seiten 16 (Taf. III, 8) und 17 (Taf. III, 9): Mit weit aufgerissenen Mündern fallen die Engel auf Seite 16 kopfüber in Unordnung aus der Gegenwart des Logos im Himmelsfirmament herab. Die narrativen Elemente der Komposition sind in der anschließenden Wiederholung auf S. 17 in monumentaler Symmetrie zusammengefaßt. Die den in der Mandorla thronenden Logos flankierenden Seraphim gleichen, nach dem ikonographischen Schema, denen des Modeneser Reliefs – oder sogar des Chartreser Tympanons. Aus der vollständigen Reihe der weiteren Vergleichsbeispiele dieser angelologischen Schöpfungstypologie, die im L.C.I. angeführt werden,⁵¹ beschränken wir uns auf zwei spätere Werke. In der Lothianbibel vom Ende des 12. Jh., New York, Pierpont Morgan Lib., MS 791 (Taf. IV, 10)⁵² sehen wir den in einem Vierpaß thronenden Trinitas-Creator von den neun Engelchören flankiert (darunter wird das Sechstageswerk in sechs Medaillons dargestellt). In der Mitte links ist die Lücke sichtbar, die durch den Hinauswurf der bösen Engel in die Ordnung der Engelchöre gerissen worden ist; sinnvollerweise wird sie durch unregelmäßig gewellte Wolkenbänder dargestellt, während vier dieser entsetzten Engelsfiguren unterhalb der Füße des Schöpfers in mangelhafter Symmetrie und mit verrenkten Schwingen abwärts stürzen. Der sog. Blanche-Psalter, Paris, Arsenal, MS 1186, fol. 9v, bietet ein Beispiel aus dem französischen Kronland, um oder etwas nach 1200 (Taf. IV, 11):⁵³ Christus thront zwischen anbetenden Engeln im Bogen des Firmaments, unten fallen die aufständischen Engel mit verzerren Mündern aus einem unregelmäßigen Wolkenband kopfüber in den Höllenschlund. Die folgende Szene stellt die Erschaffung Evas dar.

Es ist nun offensichtlich diese Induktion der Heilsgeschichte, die im oberen Bereich des nördlichen Nebenportals des Chartreser portail royal dargestellt wird: Am oberen Türsturz, unterhalb eines unregelmäßigen Wellenbandes, stürzen die bösen Engel kopfüber vom Fuße des Schöpfers (im Tympanon) sehr ähnlich wie in der Buchmalerei, in mangelhafter

⁵⁰ Abgebildet im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, V, Sp. 623 f.

⁵¹ Schöpfer (wie Anm. 26), Sp. 108–119.

⁵² Vgl. *The Pierpont Morgan Library Review*, 1930–35, T. 4, S. 21, und Adelheid HEIMANN, *Trinitas creator mundi*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1938–39), T. 7 c und S. 49, Anm. 4; W. BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, T. 13.

⁵³ Siehe Henry MARTIN, *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille (Les joyaux de l' Arsenal, I)* Paris 1909, T. XV ff.

Symmetrie; ihre Glieder sind grotesk verrenkt, ihre verzerzt aufgerissenen Münder stoßen im Bewußtsein der bevorstehenden dämonischen Metamorphose einen letzten Verzweiflungsschrei aus. (Diese vier fallenden Engel sind wohl kaum die zwei stehenden Männer in weißen Gewändern, die bei der Himmelfahrt den Aposteln die Wiederkunft Christi bekunden, wie gelegentlich behauptet wird.⁵⁴)

Die angelologische Auffassung der johanneischen Lichtsymbolik wird im Tympanon selber zum Ausdruck gebracht: Die Engel flankieren hier den Schöpfer im Augenblick der Erschaffung des Lichtes, berühren seine Ärmel, somit ihre direkte Beteiligung an der Gottheit ausdrückend, den Segen von seiner erhobenen rechten Hand empfangend, während er mit seiner abgewendeten Linken den Richtspruch gegen die niederen Engel fällt. Das ist die urchristliche Geste, die wir in den Zyklen der römischen Basiliken kennengelernt haben und die infolge geschichtlich genau bestimmter individueller Großtaten von Künstlern wie dem »göttlichen Michelangelo« dort seit 500 Jahren nicht mehr verstanden werden; eine Geste, die jedenfalls nicht zur Ikonologie der Himmelfahrt gehört.

Ferner ist die bewegt-gewellte Masse der formlosen Urmaterie zu Gottes Füßen bestimmt keine Wolke,⁵⁵ in der ihn die flankierenden Engel wie Diener in einer Hängematte hochschleppen – so hat es die bisherige Forschung mit diesseitig-soziologischer und -technischer Akribie unterstellt, obwohl auch das Technische von vornherein nicht recht funktioniert, da die Engel danebengreifen.

Auch symbolisiert die Taube mit dem Kreuznimbus in der Spitze der inneren Archivolte nicht nur den Geist Gottes, der nach 1. Mos. 1,2 »auf dem Wasser« schwebte, als »die Erde . . . wüst und leer« war – was zu Füßen des Schöpfers hier auch dargestellt ist. Eine Auslegung, die sich nur nach dem erzählenden Text des Alten Testaments richtet, würde die Darstellung wieder in den Bereich der narrativen Illustration zurückdrängen und dabei dem Überzeitlichen, Selbstmitteilend-Theophanischen⁵⁶ nicht gerecht werden. Die Typologie der beiden Testamente darf nicht lediglich als interessante Übereinstimmung im Sinne einer ikonographischen Doppeldeutigkeit gesehen werden, als »Wiederholung der Geschichte« (d. h. der geschichtlichen Ereignisse). Sondern sie ist das alles Zeitliche überwindende christliche Mysterium, eben das überzeitliche Göttliche (vgl. Abb. 3). Die geschichtliche Person Jesus, als römischer Staatsbürger erfaßbar, ist der Weltschöpfer, und die Taube ist kein Ding-Symbol⁵⁷

⁵⁴ Apg. 1,9. Vgl. oben Anm. 24.

⁵⁵ Die Wolken, die das Tympanon rahmen, sind feiner geformt und haben einen längeren und regelmäßigeren Wellenrhythmus.

⁵⁶ Die primäre Rechtfertigung der im Gegensatz zum alttestamentlichen Verbot (2. Mos. 20,4) stehenden Kunst der christlichen Kirche.

⁵⁷ Die Taube, die in der sogenannten Renaissance des 15. Jh. durch offene Fenster zu

für eine nicht darstellbare, aber in jenem Zeitabschnitt gegenwärtige dritte Person Gottes. Vielmehr werden wir mittelalterliche (christliche) Darstellungen nur dann verstehen können, wenn wir in diesen »Symbolen« Attribute der dreifaltigen Gottheit erkennen, die der anthropomorph dargestellten und darstellbar (sic) fleischgewordenen Person Gottes, Christus, beigegeben werden. Christus und die Darstellung Christi – das bedeutet im Mittelalter Theophanie; das appropriative Attribut Taube verweist auf die Absicht oder Potenz der dargestellten Handlung Gottes, die in diesem Falle nicht mit dem Geschichtsereignis Schöpfung aufhört, sondern den Menschen erst durch das auf den Prologtext des Johannes folgende neutestamentliche Zeugnis verdeutlicht wird, »daß der Geist herabfuhr wie eine Taube vom Himmel und blieb auf ihm« (Joh. 1,32). Die Darstellung ist heilsgeschichtlich, nicht historisch, und daher nur ikonologisch, nicht narrativ-ikonographisch zu verstehen.

Die (bei der alttestamentlichen Geschichte von Schöpfung und Sündenfall offenkundig) noch unvollständige temporale und seelische (physische und geistige) Existenz des erschaffenen Menschen wird in ihrer, mit zehn zahlenmäßig ebenfalls jeweilig unvollständigen Darstellungen in den Archivolten bzw. unterem Türsturz, zum Ausdruck gebracht. Ihre Vervollständigung verheißen im Heilsplan die Fleischwerdung bzw. Erlösung (beim Jüngsten Gericht), ihre Zahl dementsprechend in den betreffenden Portalen von Chartres-West ergänzend bzw. substitutiv auf zwölf vervollständigt. Die eben besprochene Taube, unmittelbar über dem Haupte Christi, bildet nämlich den Schlußstein der inneren Archivolte, wo sie zwei der Tierkreiszeichen ersetzt, die am südlichen Nebenportal untergebracht sind.⁵⁸ Damit ist sie symbolträchtig in die Folge der unvollständigen Monatsdarstellungen und Tierkreisordnung eingebunden, den zyklischen Bogen der Zeit »schließend« oder »zusammenhaltend« und ihn durch ihre starke Richtungsbezogenheit auf Christus hinlenkend (vgl. Abb. 3). Die untereinander verflochtenen Symbole des überirdischen Sphären-Zyklus und der erfahrungszeitlichen menschlichen Jahresarbeiten sind theologisch entsprechend eng mit der Weltschöpfung verbunden⁵⁹ – weit über das hinaus, was beim vierten Tagewerk der

Verkündigungsszenen nach Vogelart hereingeflattert kommt, ist in ihrem Begriffsinhalt von einem organischen Eigenleben bedroht, das mit Ledas Schwan vergleichbar wäre.

⁵⁸ Vgl. oben S. 93 u. Anm. 27.

⁵⁹ Wo diese Archivolte von den Verfechtern einer Himmelfahrtsdarstellung überhaupt mit dem Thema des Tympanons in Verbindung gebracht worden sind, geschieht dies in allgemeinem Bezug auf den Himmel, in den Christus nach Apg. 1,9 f. auffuhr. Aber dem menschlichen Verständnis der Zeitordnung, das dieser (Tierkreis-) Zyklus erschließt, widerspricht Christus selbst im Hinblick auf die Himmelfahrt. Seine Antwort auf die Frage der Apostel: »Herr, wirst du auf diese Zeit wieder aufrichten das Reich Isarel?« (Apg. 1,6) lautet: »Es gebührt euch nicht, zu wissen Zeit oder Stunde (*tempora vel mo-*

narrativen Genesisgeschichte (Erschaffung der Himmelskörper) so deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Die Zeit als solche wird überhaupt erst durch den ersten Schöpfungsakt aus der göttlichen Zeitlosigkeit herbeigeführt und die sie ordnende Einteilung gleich durch die Folge der sieben Schöpfungstage und damit die erste größere Einheit, die Woche, klar festgelegt. Auch die weitere Zeitordnung wird gleich im Schöpfungsbericht fest verankert: Durch den Befehl Gottes, die Himmelslichter sollten »geben Zeichen, Zeiten (Jahreszeiten), Tage und Jahre« (1. Mos. 1,14).⁶⁰ Die Tierkreisdarstellungen gehören also unmittelbar in den Bereich der Schöpfungsikonographie. Schöpfung und Erhaltung sind ontologisch nicht mehr trennbar, die Ikonographie ihrer Darstellung dementsprechend verflochten.⁶¹ Der materielle Alltag bildet in seiner theologischen Deutung als Erhaltung des Schöpfungswerkes, als göttliche Vorsehung (Providenz), zwischen Schöpfung und Erlösung (Gericht) den dritten Hauptbestandteil der Heilsgeschichte. Durch seine (Monats-)Arbeiten beteiligt sich der Mensch an der Erhaltung der Schöpfung Gottes. »Bei Joh. 5,17 wird klar die Präsenz des göttlichen Schöpfungstuns herausgestellt, das nicht in einem nun beendeten zeitlichen ›Vor‹ gedacht werden darf, sondern obgleich Schöpfung mit Anfang zu tun hat, dennoch durch das herrscherliche Jetzt gekennzeichnet ist, mit dem der ewige Gott allen vorbeigehenden Zeiten gegenübersteht, deren zerfallendes Sein in seinem Präsens die tragende Einheit hat. Die ›Erhaltung‹ der Schöpfung durch Gott läßt seine Ewigkeit nicht bloß negativ als Unzeitlichkeit verstanden werden, sondern als schöpferische Seinsmächtigkeit, welche das ins Nacheinander zerteilte zeithafte Dasein umgreift und trägt. Diese Totalabhängigkeit darf nicht kategorial (unter den innerweltlichen Ursachen) gedacht werden, sondern transzendental, als die tragende Macht in (über) allem Seienden«. ⁶²

Die zyklische Ordnung der Zeit, die derart durch den außerzeitlichen Schöpfungsakt bestimmt wird, wirkt somit in der mittelalterlichen Kultur als immerwährende Bestätigung der Providenz. Das Jetzt wird jeweils auf den Anfang rückbezogen und nicht partiell kategorisiert, die Zeit wirkt homogen wie das mittelalterliche Weltbild überhaupt. Die Beteiligung an der Gottheit durch die Eucharistie, zu deren Feier man

menta), welche der Vater seiner Macht vorbehalten hat.« Diese Absage an menschliche Zeitordnungsbegriffe steht im schroffen Gegensatz zur Haltung des Schöpfergottes, die im Haupttext besprochen wird.

⁶⁰ RATZINGER (wie Anm. 34), Sp. 464.

⁶¹ Enge Bezüge zwischen Schöpfung und Vorsehung, wie sie in Chartres zwischen Tympanon und Archivolten bestehen, kommen an zwei kaum beachteten alttestamentlichen Stellen zum Ausdruck: Hiob 38, 4–33 (hinsichtlich der Tierkreis-Ordnung 7, 31–33) und Psalm 104, 2–32 (hinsichtlich der Monatsarbeiten 14 f., 23).

⁶² RATZINGER, op. et loc. cit.

durch den Lichtschein der dreifachen Theophanie dieses Portals hindurchgehen mußte, bedeutete ja auch die Beteiligung an diesem immerwährenden Jetzt. Die unmittelbare Vergangenheit, die des Einzelnen, wurde durch die Beichte bewältigt; es gab keinen Grund, sie in Einzelteile genau zu kategorisieren. Der Gedanke wäre absurd, das Jetzt der Geschichte hätte mehr bedeuten – etwa »besser« oder wichtiger sein – können als irgendein anderer absolut bestimmter Teilabschnitt der Zeit.⁶³ Es gab im Mittelalter nur eine einzige unbewältigte Vergangenheit, die des Sündenfalles – und wie der am Anfang stand (und als solcher in sehr vielen Bildzyklen die gesamte Schöpfungsgeschichte einfach ersetzen konnte), war auch er immer gegenwärtig. Er bedeutete eine stetige Auseinandersetzung mit der Frage nach Gut und Böse (die wohl für die Gesellschaft nützlicher gewesen sein muß als unsere heutige Primärbeschäftigung mit der Genauigkeit parzellierter Zeitmessung mittels Atomuhren). In Chartres wird auf eine Darstellung der Erschaffung des Menschen verzichtet, weil sein körperliches Dasein – und sogar die in den vorausgehenden ersten sechs Tagewerken geschaffene physische Welt⁶⁴ – hinlänglich in den Archivolten erfaßt ist (während seine seelische Existenz durch die Apostel angesprochen ist; siehe unten).⁶⁵ »Die Kreatur wird immer wieder mit Nachdruck als Werk der Hände Gottes bezeichnet (z. B. Job, 14,15; Ps. 8,7; Is. 64,7). Der gleiche Gott beauftragt den Menschen, sich die Erde untertan zu machen (Gen. 1,28). Die Arbeit an der gottgeschaffenen Welt bildet einen Ausdruck der Gottebenbildlichkeit des Menschen und seiner übergeordneten Stellung über allen Kreaturen.«⁶⁶ Die Ikonographie dieser Einsetzung und Ordnung der Zeit im Zusammenhang mit Schöpfungsdarstellungen kann schon von Caedmon (Taf. III, 8) an verfolgt werden; dort wird der Himmelsbogen im Augenblick des Engelsturzes mit sechs ordnenden Himmelskörpern (über unförmiger Materie?) besetzt. Ausführlicher werden die Monate noch im 11. Jh. der vielleicht wichtigsten erhaltenen monumentalen Kosmogonie der Frühzeit beige-

⁶³ Das erklärt einerseits, warum manche mittelalterliche Geschichtsschreibung nach unseren Maßstäben »naiv« ist, und andererseits, warum ein Portal, das doch eine geweihte dreifache Theophanie ist, als »Kunstwerk« kategorisiert nie angemessen verstanden werden konnte. Keine seiner verschieden alten Komponenten war etwa »besser« als eine andere, ebensowenig wie einer dieser Teile – oder das Ganze – als Original (Kunstwerk!) gelten konnte. Die chronologischen Bemühungen der Kunstgeschichte haben etwas inhärent Unchristliches an sich, etwas von einem Streben nach dem Baum der Erkenntnis statt nach dem Baum des Lebens.

⁶⁴ Vgl. West Portals I (wie Anm. 26), Anm. 195.

⁶⁵ Diese Aspekte werden, nicht zuletzt durch die Versetzung von Pisces und Gemini, weiter auf das Inkarnationsprogramm jenseits der apokalyptischen Theophanie übertragen; vgl. TERPAK (wie Anm. 25), passim. Noch tief im schöpferbezogenen Johannesprolog wird die Verbindung hergestellt: »Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns« (Joh. 1, 14).

⁶⁶ RATZINGER (wie Anm. 34) Sp. 464.

geben: Die Kreiskomposition der Schöpfungsdarstellung auf dem Teppich von Gerona wird von einer breiten rechteckigen Borte mit Monatsbildern eingefasst.⁶⁷ Ferner muß die Schöpfungsdarstellung im Chronicon Zwiefaltense (Taf. IV, 12),⁶⁸ 1134–47, im Zusammenhang mit dem ihr unmittelbar folgenden, ebenso konzentrisch komponierten Chronogramm gelesen werden (Taf. IV, 13): Um die zentrale Personifizierung des *Annus* sind die Tierkreiszeichen und Monatsdarstellungen in zwei konzentrischen Kreisen angeordnet, die vier Jahreszeiten füllen die Zwickel. Noch am Ende des 12. Jh. werden diese beiden Darstellungen im Heidelberger *Liber Scivias* abgewandelt kopiert.⁶⁹ Auf eine Besprechung späterer ikonographischer Parallelen kann verzichtet werden.⁷⁰

Seinen ekklesiologischen Bezug und damit seinen Abschluß findet das Ganze auf dem unteren Sturz mit der Darstellung der zehn Apostel. Eine Untersuchung der vielfältig verflochtenen Bedeutung von Aposteldarstellungen würde hier zu weit führen; bisher sind die Apostel zumeist nur als historische Figuren aufgefaßt worden.⁷¹ Daß sie hier, in der »gehobenen« theologischen Begriffszone des Tympanons, eine viel bedeutendere Rolle spielen,⁷² geht schon aus ihrem simultanen Auftreten an zwei

⁶⁷ Heute im Dommuseum zu Gerona. Eingehend beschrieben von P. DE PALOL, Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gérone, Cahiers archéologiques VIII (1956) S. 175–214 und IX (1957) S. 219–251. Farbige abgebildet bei P. DE PALOL und Max HIRMER, Spanien, Kunst des frühen Mittelalters, München 1965, S. 126 f. Abb. 132, 133 und T. 35, 36. Neuer Rekonstruktionsversuch von P. DE PALOL, Essai de reconstitution de la broderie romane de la cathédrale de Gérone, Bulletin de liaison du Centre International d'Etude des Textiles anciens, 1970, Nr. 31, S. 31–41. J. PAUL, La tapisserie de la création, Provence Historique XXV (1975) S. 389–406.

⁶⁸ Stuttgarter Landesbibliothek, cod. hist. fol. 415; vgl. K. LÖFFLER, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg 1928.

⁶⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. Sal. X, 16, fol. 2r u. 2v, vgl. A. VON OECHELHÄUSER, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, I, Heidelberg 1887, S. 75 ff., Taf. 11 und S. 83 ff., Taf. 12.

⁷⁰ Vgl. West Portals I (wie Anm. 26), S. 55.

⁷¹ Sie sind mehr als »menschliche« Zeugen der Offenbarung (wie jüngst J. MYSLEVIC, Lexikon der christlichen Ikonographie, I (1968), Sp. 154). Ihre kosmologische und ekklesiologische Symbolik (wobei wir nicht an Apostel als Säulen der Kirche nach Augustinus, Enarr. in Ps. 74, 4 denken; vgl. MYSLEVIC, Sp. 154 f.) geht gewiß weit über die offensichtliche Gegenüberstellung von Patriarchen und Propheten und die üblichen Zwölfer-Typologien der Numerologie hinaus. Diesen Aspekt streift MYSLEVIC nur in Bezug auf das Credo (op. cit. Sp. 155, vgl. H. W. VAN OS, L.C.I., I, Sp. 461–464), darüber hinaus behandelt er aber die Apostelszenen und -zyklen nach historischen Ereignissen. Der Zusammenhang der Apostel mit der Existenz der Kirche wird kaum unmittelbar erwähnt (so Sp. 164 in bezug auf das Spätmittelalter). Wenn darüber hinaus Symbolisches erkannt wird, dann wird es gewöhnlich gewissermaßen »nach innen«, auf die Figuren selber bezogen. So figurieren z. B. die »Apostel als Märtyrer« (Chartres Südquerhaus, Gewände des Mittelportals, vgl. Anhang).

⁷² Insofern das bedingt als Jüngstes Gericht aufzufassende Mittelportal-Thema von Chartres-West durch das beim Umbau von 1194 ursprünglich für diese Stelle vorgesehene Jüngste Gericht des heutigen Südquerhaus-Mittelportals ersetzt werden sollte

benachbarten Portalen hervor – sie thronen nämlich zu zwölf auch als Beisitzer unter der *majestas domini* des mittleren Portals.⁷³ Wie Christus in der dreifachen Theophanie dreifach simultan dargestellt wird, so erscheint auch das Apostelkollegium gleichzeitig mehrfach, ebenfalls nicht in der Eigenschaft historischer Figuren, sondern im Sinne dessen, was es im Heilsplan über das Zeitliche hinaus zu bedeuten hat. Es sind eben nicht historisch handelnde »Apostel beim Jüngsten Gericht« oder »bei der Himmelfahrt«,⁷⁴ sondern diejenigen nach dem schöpferbezogenen Johannesprolog betont außerweltlichen⁷⁵ Erwählten,⁷⁶ die eins sind mit Christus⁷⁷ und dadurch mit ihm verklärt an der Theophanie teilhaben⁷⁸ – ausdrücklich auch an derjenigen der Welterschöpfung.⁷⁹ Diese Beteiligung der Apostel an der Gottheit schließt betont den Charakter der Zeugenschaft ein. In Chartres wird das durch die beinahe verrenkte Haltung der nach oben schauenden Apostelfiguren zum Ausdruck gebracht, im

(vgl. Anm. 106a), ist die Auslegung erlaubt, die Apostel seien in einem fortschreitenden Prozeß der »Humanisierung« begriffen: Früher bedingt, aber noch legitim, als Beisitzer (nach Mt. 19,28) in der apokalyptischen Zone mit Christus herrschend, werden sie in dem späteren Programm, mit Märtyrerattributen ausgezeichnet, als historische Figuren in der menschnahen Gewändezone untergebracht, vgl. Anhang.

⁷³ Wo sie durch die Arkatur in vier Gruppen von je drei Figuren eingeteilt und von zwei Zusatzfiguren flankiert werden.

⁷⁴ Aus solchem Mißverständnis resultieren die herkömmlichen Fragen nach der »historisch« richtigen Haltung (stehend oder sitzend) oder Zusammenstellung (Gegenwart Mariae oder nicht). Wenn aber in der Tat z. B. eine bestimmte Anzahl als historisches Faktum im Evangelium erwähnt wird, dann wird sie bei der späteren Darstellung nicht des bloß geschichtlichen Wahrheitsgehaltes wegen beibehalten, sondern um der übergeordneten heilsgeschichtlichen Wahrheit gerecht zu werden, vgl. Anm. 82. Wie MYSLEVIC richtig erkennt, ist die Zwölferzahl »geheiligt durch die Symbolik ... bedeutsamer ... als historische Rücksichten ... Nur selten werden in den Szenen die historischen Umstände berücksichtigt« (wie Anm. 71, Sp. 151). Unter allen Ereignissen wird besonders das Pfingstwunder von der Zahl zwölf bestimmt, was stark gegen eine Überbetonung von Bulteaus sonst ganz richtigen Ansätzen spricht, hier Anspielungen auf Pfingsten zu sehen. (Jüngst von D. STANLEY, wie Anm. 25, wieder vorgeschlagen.)

⁷⁵ Joh. 1,12 f.: »Gottes Kinder ... welche nicht vom Geblüt ... sondern von Gott geboren sind.« 17,14: »Sie sind nicht von der Welt, wie denn auch ich nicht von der Welt bin.« Vgl. auch Anm. 76.

⁷⁶ Joh. 17,6: »Menschen, die du mir von der Welt gegeben hast. Sie waren dein ...« 17,9: »Denn sie sind dein ...« 17,12: »Dieweil ich bei ihnen war in der Welt(geschichte), erhielt ich sie in deinem Namen.«

⁷⁷ Joh. 14,20: »... erkennen, daß ich in meinem Vater bin und ihr in mir und ich in euch«, was von Christus auch beim Verklärungsgebet wiederholt betont wird, Joh. 17, 5–26, bes. 11 (und auch 22 f.): »Sie (seien) eins gleich wie wir.«

⁷⁸ Joh. 17,22: »Ich habe ihnen gegeben die Herrlichkeit, die du mir gegeben hast.«

⁷⁹ Joh. 17,24: »Vater ich will, daß, wo ich bin, auch die bei mir seien ... daß sie meine Herrlichkeit sehen, die du mir gegeben hast ... ehe denn die Welt gegründet ward.« Die Verklärung Christi selbst, wie sie (im Gegensatz zum mystischen Ereignis bei den historisch ausgerichteten Synoptikern) von Johannes seelisch-intellektualisiert als hohepriesterliches Gebet berichtet wird, nimmt bezeichnenderweise Bezug auf die Welterschöpfung, Joh. 17,5: »Verkläre mich du, Vater, bei dir selbst mit der Klarheit, die ich bei dir hatte, ehe die Welt war.«

Evangelium heißt es: »Und ihr werdet auch Zeugen; denn ihr seid von Anfang bei mir gewesen« (Joh. 15,27).⁸⁰

Inwieweit hierbei eine direkte Beziehung zum *firmamentum apostoli* des Augustinus besteht, müßte näher untersucht werden.⁸¹

Dem monumentalen *Initium* der Genesis, der Erschaffung des Urstoffes und des Lichtes, folgt die Schilderung des Sechstageswerkes. Dem monumentalen *Initium* des Johannesprologs, der Erschaffung im Licht des Wortes Gottes, folgt die Berufung der ersten fünf Apostel. Die jeweils ersten Kapitel bilden damit eine typologische Parallele, die über die der Vorwort-Funktion hinausgeht: Einerseits die kosmische Schöpfung der Materie, andererseits die geistige Schöpfung durch das apostolische Evangelium.⁸² Im Gegensatz zu den Propheten, sogar zum Täufer, sind die Apostel Christus im geschichtlichen Ablauf nicht vorausgegangen, sondern sind von ihm geschaffen.⁸³ Wie das Licht am Anfang der Weltschöpfung steht, so stehen die Apostel am Anfang der Neuen Schöpfung. Als solche sind sie gewiß Träger des Gedankens von der Präexistenz der Ecclesia,⁸⁴ die zumindest in den späteren Bibles moralisées deutlich mit der Weltschöpfung in Zusammenhang gebracht wird: *Claritas dei significat claritatem angelorum et sancte ecclesie;*⁸⁵ und: *Per claritatem dei, claritas sancte ecclesie designat.*⁸⁶ (Ein frappierendes Vergleichsbeispiel der Apostel zwischen Engelsturz und Drachenkampf, d. h. zwischen Schöpfung und Weltende, bietet die Abteikirche St.-Gilles.⁸⁷)

⁸⁰ Ob der abschließende Vers des ersten Kapitels auf die Chartrezer Tympanonzone bezogen werden kann, müßte sich mit Hilfe der Kirchenväter oder Schriften der Chartrezer Schule klären lassen. Seiner Stellung wegen (abschließend nach Schöpfung und Berufung) ist es durchaus anzunehmen, Joh. 1,51: . . . »Von nun an werdet ihr den Himmel offen sehen und die Engel Gottes hinauf und herab fahren auf des Menschen Sohn.«

⁸¹ Persönlicher Hinweis Joseph Ratzingers. Ausgangspunkt bildet wohl die Conf. x, xii, u. xiii, bes. 15,18.

⁸² E. C. HOSKYNS, *The Fourth Gospel*, London 1952, S. 139 ff., 167 u. 172: »The narrative which follows the prologue has been so written that it forms a second, though subsidiary, introduction to the gospel as a whole. The historical scene of Jesus and his six (sic, in Wahrheit fünf) original disciples is set not in the context of a mission to the world but in the essential context of that which lies beyond observable history and experience.«

⁸³ HOSKYNS, op. et loc. cit.

⁸⁴ Vgl. GREISENEGGER, *Ecclesia*, L. C. I., I (1968), Sp. 567, hinsichtlich der späteren Darstellungen als Frau.

⁸⁵ *Bible moralisée*, Wien, Nat. bibl., cod. 1179, um 1220–30, A. DE LABORDE, *Étude sur la Bible Moralisée illustrée* (Publ. de la Soc. fr. de reproduct. de mss. à peintures, 9), Paris 1911–27, Taf. 672–3.

⁸⁶ *Bible moralisée*, Toledo, Schatz der Kathedrale, um 1226–34, A. DE LABORDE, op. cit. Taf. 62–6.

⁸⁷ Sie bestimmen die Fassade als Nischenfiguren der unteren Zone und werden von allen Forschern zum ursprünglichen Bestand gerechnet; vgl. jüngst Whitney STODDARD, *The Facade of St. Gilles-du-Gard*, Middletown, Conn., 1973; dort weitere Literatur.

Die Zugehörigkeit der Apostel als solcher darf, auch ohne eine vielleicht noch nützliche weiterführende Untersuchung, als gesichert gelten. Es bleibt aber die Frage nach der Anzahl zehn. Dabei muß vorausgesetzt werden, daß es sich nicht um eine »Normal«-Darstellung der Apostel im Mittelportal einerseits und andererseits um eine eigenwillig gekürzte Wiederholung am Nebenportal handelt.⁸⁸ Vielmehr ist die Frage zu stellen, was jedes der beiden Apostelkollegien bedeutet. Dabei ergibt sich ein vielfältiges Bezugsgeflecht von Zahlenverhältnissen zwischen den verschiedenen Komponenten beider Portale;⁸⁹ bestimmend bleibt aber, daß im Kontext der Welterschöpfung – vom Alten Bund mitbedingt – zehn, im Kontext der Apokalypse – primär neutestamentlich orientiert – zwölf Apostel dargestellt werden. Bestimmend für die Zahl zehn sind die zehn Gebote des Alten Bundes,⁹⁰ die scheinbar bis ins Spätmittelalter nicht dargestellt werden. Andererseits bilden die Apostel das üblichste Symbol für das Credo (*Symbolum Apostolicum*).⁹¹ Eine genaue Beschreibung würde zu weit führen, aber die auf beiden Sturzen vorkommenden Codices und Schriftrollen (im allgemeinen Symbole des Neuen und Alten Bundes)⁹² und der aufgeregte Dialog, der da geführt wird, lassen vorläufig darauf schließen, daß wir es hier mit der *concordia testamentorum* zu tun haben. Die einzelnen Komponenten des Mehrportalprogramms erscheinen somit durch ein engmaschiges Beziehungsnetz in die homogene Zeit des Heilsplans verwoben.⁹³ Dementsprechend wäre es verfehlt, das Schöpfungsportal als isolierte ikonographische Aussage zu betrachten.⁹⁴ Wie die Schöpfungs-Offenbarung nur ein einzelner Aspekt der Selbstmitteilung der Gottheit ist, so ist ihre Darstellung im Nebenportal ledig-

⁸⁸ Etwa wie bei Rembrandts Nachtwache, die aber ein unabhängiges Handelsobjekt war. Vgl. oben, Anm. 29.

⁸⁹ Z. B. zehn Apostel und zehn Tierkreiszeichen gegenüber zwölf Aposteln und zwölf Monatsdarstellungen. Zu den zwölf Aposteln des Mittelportals müssen zwei Begleitfiguren hinzugezählt werden, so daß die Zahl von insgesamt 24 Figuren wieder mit der der Ältesten übereinstimmt. Vgl. unsere weiteren Auslegungen, auch zur Numerologie der Attribute, in: West Portals I (wie Anm. 26).

⁹⁰ Als solche zählt sie zu den Zahlen der christlichen Vollendung: J. J. M. TIMMERS, *Symboliek en Iconographie der christelijke Kunst*, Roermond 1947, Nr. 1933.

⁹¹ Idem, Nr. 1297, und H. W. VAN OS, *Credo, L. C. I., I* (1968), Sp. 461–464. Eingehendere Prolegomena der Frage in West Portals I (wie Anm. 26).

⁹² H. ROSENFELD, *Schriftband, L.C.I. IV* (1972) Sp. 125.

⁹³ West Portals I, *passim*.

⁹⁴ In der unteren, irdischen Gewändezone sind die drei Portale ebenfalls durch ein einziges Thema, *regnum et sacerdotium* (vgl. Anm. 15) zusammengefaßt: Geschichtlich getrennte Figuren bilden eine gegenwärtige Einheit. Die drei Portale sind außerdem in fast mechanischer Art durch die jeweils von der Mitte nach außen verlaufenden narrativen Fleischwerdungs- und Passionszyklen des Kapitellfrieses verklammert. Der Sinn wird aber geradezu umgekehrt, wenn die bisherige Forschung die »irdische« Zone des Portals als inhaltliche Einheit betrachtet, die »himmlische« Zone hingegen in drei getrennte Ereignisse aufteilt.

lich eine Komponente des integrierenden dreiportaligen Heilsprogramms (Abb. 2 und 3).⁹⁵ Es handelt sich nicht um die »Illustration« dreier historisch getrennter »Ereignisse«, sondern um die Darstellung einer dreifachen christozentrischen⁹⁶ Theophanie, die außerzeitlich oder überzeitlich ist. Auch historische Ereignisse, deren irdische Erscheinung sich nacheinander vollzieht, sind in Gott isochron, gleichzeitig. In der himmlischen Sphäre ewigen Seins (2. Mos. 3,14: »Ich werde sein, der ich sein werde«) gibt es weder Zeit noch Raum. Der Mensch hat eine geschichtliche Erfahrung zwischen Anfang und Ende, aber »das Sein als solches« (Bernard von Chartres), das sich als Alpha und Omega bezeichnet, steht außerhalb dieser Erfahrung und kennt kein »Inzwischen«. Solche Inhalte konnte gerade die Simultananschauung von Werken der bildenden Kunst unvergleichlich besser vermitteln als das nur sukzessiv lesbare geschriebene Wort – und als die so mühsam abrollende und nur in parzelliertem Rückblick erfaßbare Temporalgeschichte, die dementsprechend auch im Mittelalter nie dargestellt wurde. Die *concordia testamentorum* geschieht eben nicht nacheinander in der Geschichte, sondern, als Heilsgeschichte, simultan, Weltschöpfung und Weltgericht sind theologisch gleichzeitig. Sogar in der Buchmalerei erreicht die mittelalterliche Kunst ungemein monumentale (zeitlose) Ausdrucksformen dieses Sachverhaltes mit Hilfe schlichtester Mittel: Daß Engelsturz (Schöpfung) und apokalyptischer Drachenkampf (Gericht) ein und dasselbe Ereignis sind, wird im Chronicon Zwie-

⁹⁵ Die bislang größte Verwirrung hat die Interpretation des südlichen Nebenportals als Marienportal gestiftet – so jüngst wieder SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), S. 68: »Thronende Madonna, flankiert von Engeln«. Dort ist lediglich von der »Marienfigur« die Rede, die theologischen und ekklesiologischen Bezüge der axial dargestellten Christus-Figur treten gegenüber dem bloß Formalen in den Hintergrund. Vgl. Anm. 96.

⁹⁶ Die Christozentrik, die sämtliche Chartreser ikonographischen Programme beherrscht, gerät in Anbetracht des großen, populären Marienheiligums manchmal aus dem Blick. Die Entstehung und Entwicklung des Kultes, die sich noch im heute erhaltenen ikonographischen Programm der Kathedrale von Chartres spiegelt, zu untersuchen, kann viel zum Geschichtsbild Frankreichs beitragen: Die nüchterne Einschätzung der *sedes sapientiae* als solcher (vgl. West Portals I, wie Anm. 26, Anhang A) ist in Chartres vor dem Hintergrund einer Marienverehrung zu sehen, die eine allmähliche christliche Überwindung des heidnischen Muttergottheitskultes darstellt. Nach unseren vorläufigen Untersuchungen (Ostanlage, wie Anm. 1, S. 24–7 u. 81 f.) lassen sich die Lokalforschungen Jusselins u. a. dahin deuten, daß sich erst im 14. Jh. eine Identifizierung der Marienverehrung mit den älteren Kult-Traditionen literarisch durchsetzte, nachdem der unterirdische Brunnenkult im 11. Jh. – wohl infolge des Umbaus durch Fulbert, aber möglicherweise schon früher – schriftlich ins Christliche umgedeutet worden war. Bis zu dieser Vereinigung muß ein gewisses begriffliches Nebeneinander geherrscht haben – zumindest in dem, was nicht ausgesprochen und niedergeschrieben wurde. Die *sedes-sapientiae*-Figur ähnelt formal einer weitverbreiteten gallischen Kultfigur, und ihre Integration in das christozentrische System der Westfassade entspricht somit der Integration früheren Kultmauerwerks in die Struktur des Bauwerks selber. Noch 1645 konnte das Kapitel nur mit einer gewissen List dem Volke gegenüber die eben wegen ihrer heidnischen Beziehungen anrühige Brunnenkultstätte endgültig tilgen.

faltense dadurch zum Ausdruck gebracht, daß bei der Weltschöpfung nicht Luzifer, sondern eben der Drache von Michael hinabgestürzt wird (vgl. oben S. 107 und Taf. IV, 12). Und simultan werden auch die beiden Ereignisse zu beiden Seiten der Fassaden-Apostel in St.-Gilles dargestellt, was, mit anderen Mitteln als in Chartres, auch die überzeitliche Heilsbedeutung der Apostel ausdrückt. Sie gehören in beiden Fällen nicht »mehr« zum Jüngsten Gericht als zur Weltschöpfung oder umgekehrt (vgl. oben S. 87).

Ein Theophanie-Programm wie in Chartres ermöglicht die unmittelbare Wiedergabe von Inhalten als spontan erfahrene Projektion, ohne die vermittelnden Krücken der sukzessiven Kommunikation der Schrift. Wie der Mensch durch die Temporalgeschichte von seinem Anfang und Ende in Gott getrennt wird, so erschwert auch das Nacheinander seiner Gedankengänge die Erfahrung der Gottheit. Dieses Erschwernis überwindet die Chartreiser und weitgehend die mittelalterliche Monumentalkunst überhaupt durch eine Darstellung des Undarstellbaren, nämlich derselben Person in dreifacher Simultaneität. Dabei ist deutlich nicht das gemeint, was wahrnehmbar, sondern was im Wahrnehmbaren dargestellt ist – nicht Kunstwerk, sondern Darstellung, Nachgestaltung (Re-Präsentation) von Inhalten.⁹⁷

So nähern sich Darstellung und Theophanie in der zeitgenössischen Erfahrung der Westfassade von Chartres einander an. Das hellenistische Objekt »Kunstwerk« wird durch den westlichen Intellekt wahrhaft sublimiert und fordert demnach auch keinen Ikonoklasmus heraus. Mittelalterliche Kunst war primär nicht etwas Hübsches zum Anschauen und damit der Mode (dem Stil) unterworfen, sondern etwas Mächtiges zum Gebrauchen;⁹⁸ sie bleibt im vollen Sinne Kunst, das Können des Intellektes, orientiert sich aber nicht in erster Linie am Objekt als ein Ausdruck der formbildenden Fähigkeiten des »Künstlers«, sondern am Subjekt, d. h. dem theologischen System der Kathedralschule.⁹⁹

Daß Weltschöpfung und Fleischwerdung derart als kritische Momente der Theophanie in Chartres betont werden, stimmt mit den Auffassungen

⁹⁷ Die abstrakte Kunst des frühen Mittelalters kommt natürlich diesem Ideal am nächsten, aber gerade der glückliche Einsatz der menschlichen Figur bei derart komplizierten Aufgaben für den Ausdruck verdient hier, vor dem »höfischen« Verfall des 13. Jh., noch die Bezeichnung »klassisch«.

⁹⁸ Es ist bezeichnend, daß der sich an der Renaissance orientierende Kunsthistoriker E. H. GOMBRICH (*The Story of Art*, London 1950, 11. Aufl. 1966, S. 20) diese Worte nur auf Prähistorisches anwendet.

⁹⁹ Wobei manches von dem, was als Stil gilt, in Wirklichkeit Ausdruck des Inhalts ist. Z. B. wird das statische Figurenmotiv des oberen Sturzes im südlichen Nebenportal aus dem Stilwollen des sog. »Hauptmeisters« erklärt; es läßt sich aber eher als Darstellung der Augustinischen Lehrsätze auslegen, vgl. TERPAK (wie Anm. 25).

der Schule von Chartres überein, wie sie sich in der Lehre von Hugo von Sankt-Viktor spiegeln. Dieser grundlegende Denker für ein Verständnis der Chartreter Schule und einer der bedeutendsten in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts überhaupt,¹⁰⁰ lehrte, die Geschichte des Universums sei nach Weltschöpfung und Fleischwerdung geordnet (Abb. 3). Wie Nancy Waterman überzeugend darlegt, sind eben diesen beiden in Chartres seitlichen Themen Gegenstand der beiden apokalyptischen Doxologien, die von den Cherubim (d. h. den vier Lebewesen, den sog. Evangelistensymbolen) und den 24 Ältesten, in Chartres Mittelpunkt der Komposition, gesungen werden (Abb. 2).¹⁰¹ Weil die drei Tympana zusammen die eine christliche Wahrheit, den soteriologischen Bund, darstellen, ist grundsätzlich alles, was in einem wahrnehmbar ist, auch in den anderen inhärent gegenwärtig. Die Erfinder des Skulpturenprogramms haben sich aber viel Mühe gemacht, diese einfache Tatsache durch Auswahl und wechselseitige Bezüge der steinernen Zeugnisse zum Ausdruck zu bringen.

So wenig wie die Kunstwerke es sind, ist Hugos Auslegung eine »individuelle Leistung« im Gegensatz zu früheren. Auch sie wird, wie die Kathedrale, bewußt von der Vergangenheit geprägt und ordnet sich ihr unter.¹⁰² Aus dem weiteren Kreis der Dionysius-Kommentatoren beschränken wir uns auf Johannes Scotus Eriugena (ca. 810–877), der die Weltschöpfung als Theophanie bezeichnet: Indem Gott die Welt erschafft, offenbart er sich selbst.¹⁰³ Damit wiederholt er fast wörtlich den Areopagitus (um die Mitte des 5. Jh.?), der seinerseits über Augustinus¹⁰⁴ die Lichttypologie des Johannes ausborgt und birgt: Das göttliche Licht dürfe keinesfalls als eine zusätzliche Gabe an schon bestehende Wesen (Dinge) aufgefaßt werden. Es bedeute vielmehr ihr Sein an sich.¹⁰⁵ Eriugena führt fort: Als Offenbarung des göttlichen Lichtes würde die Welt bei einem Ende der göttlichen Ausstrahlung gleichfalls aufhören zu sein.¹⁰⁶ Die Erschaffung im Lichte im linken Nebenportal wird im Strahlenkranz des apokalyptischen Logos im Haupttympanon bewahrt.

Die vielfältigen Übereinstimmungen zwischen der Schöpfungsdarstellung und den entsprechenden Thesen der Chartreter Schule müssen einer

¹⁰⁰ E. GILSON, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, New York 1955, S. 170 f.

¹⁰¹ *West Portals I* (wie Anm. 26), Anm. 214 bis und 93.

¹⁰² Vgl. oben S. 81 ff. Weitere Analysen der Chartreter Schule in *West Portals I*.

¹⁰³ GILSON, wie Anm. 100, S. 119.

¹⁰⁴ Eingehende Zusammenfassung der Augustinischen Doktrin von der göttlichen Illumination bei E. GILSON, *The Christian Philosophy of St. Augustine* (aus dem Französischen von L. Lynch), London 1961, S. 77–105, 205 und 344.

¹⁰⁵ GILSON, wie Anm. 100, S. 83.

¹⁰⁶ GILSON, wie Anm. 100, S. 120.

getrennten Untersuchung vorbehalten bleiben;^{106a} es ist zu hoffen, daß diese eine genaue Datierung des Portals liefern kann.^{106b}

Warum das portail royal des 12. Jh. nicht ohne weiteres zerstört werden konnte – trotz nachgewiesener Absichten, es durch ein neues Programm zu ersetzen –,^{106c} dürfte nun verständlich sein. Aber warum wurde das Schöpfungsthema dann doch noch wiederholt? Und zwar, möglicherweise nur ein paar Generationen später,¹⁰⁷ in einer neuartigen Redaktion?

Diese erstaunlich rasche Entwicklung läßt sich nur unter dem Vorzeichen der geschichtlichen Ereignisse erklären, nämlich durch das Verhältnis der bis dahin führenden Kathedralschule von Chartres¹⁰⁸ zu den neuen Prärogativen des Wissens an der aufkommenden Universität von Paris. Der frappierende Rückgriff auf eine narrativ-didaktische Darstellung von Anfang und Bestehen des physischen Weltalls als Schöpfung des

^{106a} Eine Einführung bietet das Standardwerk von J. M. PARENT, *La doctrine de la création dans l'école de Chartres* (Publications de l'institut d'études médiévales d'Ottawa, viii), Paris/Ottawa 1938. Wichtig sind auch die Arbeiten von N. M. HÄRING, *The Creation and the Creator of the World according to Thierry of Chartres and Clarenbaldus of Arras*, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* XXIX (1955) S. 137–216; *Life and Works of Clarembald of Arras, a Twelfth Century Master of the School of Chartres* (Toronto Univ., Pontifical Institute of Medieval Studies, Studies and Texts, X) Toronto 1965; *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and his School* (Studies and Texts, XX) Toronto 1971.

^{106b} Zu Einzelheiten des Schöpfungsportals könnten sich genaue Bezugspunkte in Werken der Lokalschule nachweisen lassen. Allerdings dämpft die Allgemeingültigkeit der Grundideen die Hoffnung, unsere schon weit fortgeschrittenen Untersuchungen auf diesem Gebiet bald abschließen zu können: Die Thesen der Chartrezer Schule des frühen 12. Jh. lassen sich z. B. noch im 13. Jh. weitgehend auf Darstellungen der Farbfenster beziehen, vgl. Jan VAN DER MEULEN, *A logos creator at Chartres and its copy*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIX (1966) S. 82–100, bes. 87 f. Umgekehrt hat Nancy Waterman u. a. nachgewiesen, daß die von Frances TERPAK (wie Anm. 25) aufgezeigte genaue Entsprechung zwischen der Haltung der den Schöpfer flankierenden Engel und der Beschreibung dieses Schöpfungsmotivs bei Clarenbaldus von Arras ebenso schon für die Schriften des Augustinus selber gilt, vgl. *West Portals I* (wie Anm. 26). Die Grundideen und damit die Grundikonographien wandelten sich nicht in chronologischem Fortschreiten; Ziel der Denker war es nicht, die Idee selbst zu »verbessern«, sondern das Verständnis dieser Idee. Dieser Vorgang läßt sich manchmal nur mühsam in den ikonographischen Details verfolgen.

^{106c} Vgl. Anhang.

¹⁰⁷ Es sei daran erinnert, daß chronologische Überlegungen zum Westportalprogramm von zwei Gesichtspunkten bestimmt werden: 1. Von der Ikonographie der *majestas domini*, deren frühchristliche Vorstufen in karolingischer Zeit zu der »klassischen« Form ausgebildet wurden, die in Chartres erscheint; möglicherweise müssen sogar gemalte oder Mosaik-Zwischenstufen in Betracht gezogen werden. 2. Von dem stilistischen Umstand, daß gerade die Figurengruppe zu diesem Thema ihren letzten Schliff wahrscheinlich nach 1200 durch Überarbeitung zumindest der Köpfe bekommen hat (vgl. oben).

¹⁰⁸ Grundlegend bleibt nach wie vor A. CLERVAL, *Les écoles de Chartres au moyen âge du Ve siècle au XVIe siècle*, Paris 1895; vgl. auch E. GILSON (wie Anm. 100), S. 139 ff. und Bibliographie, S. 619, Anm. 70.

Logos, ausgedrückt im einfachsten Bild-Vokabular nach dem 1. Buch Mose, kann als eine defensive Reaktion der Kirche auf die neue Lehre gesehen werden, die die Erscheinungen der materiellen Welt lediglich anhand der aristotelischen Naturwissenschaften erklären wollte.¹⁰⁹

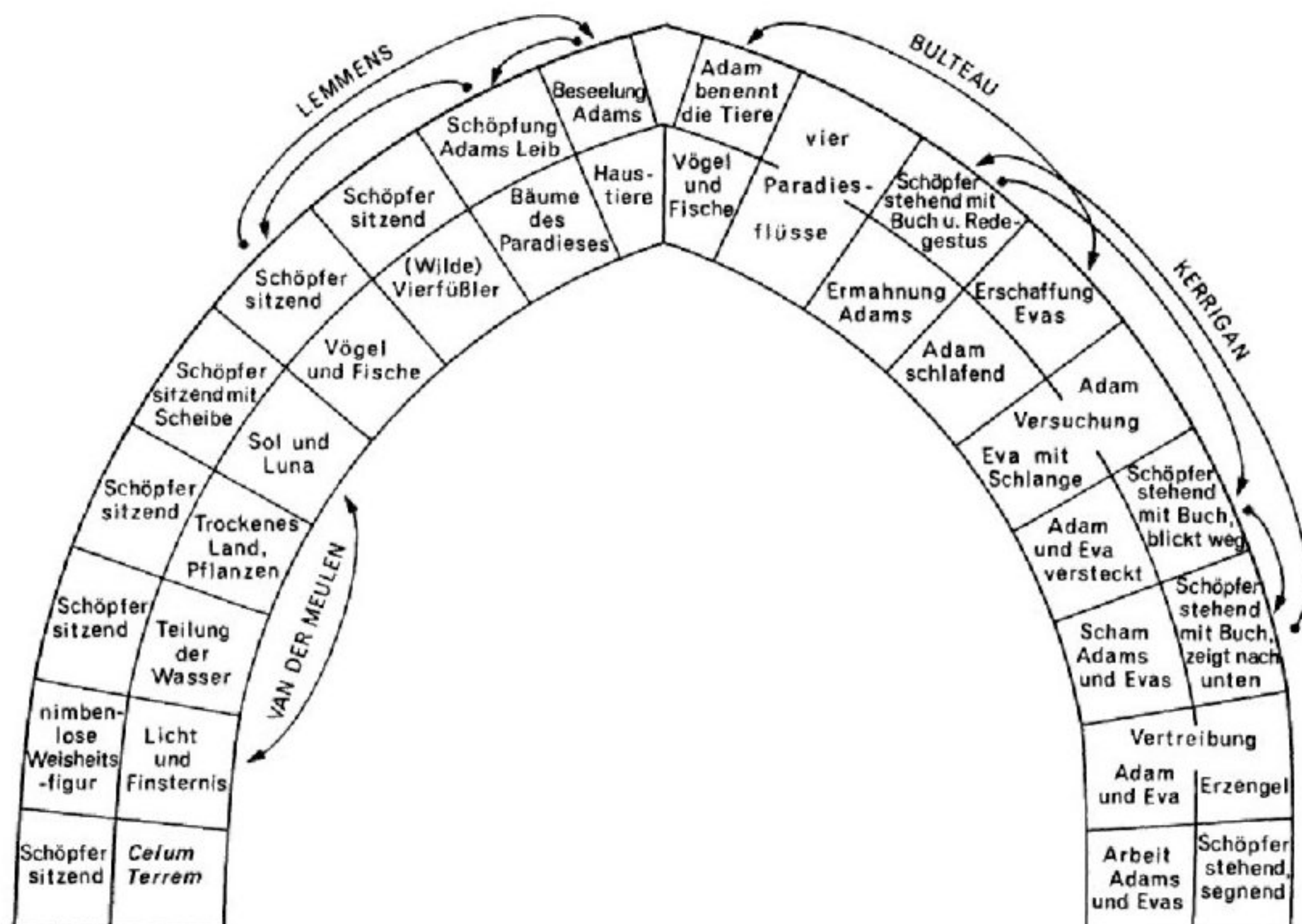


Abb. 4: Chartres, Kathedrale Notre-Dame: Nordquerhaus-Vorportal, Mitteljoch. Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Schöpfungsfolge

Wenn in der äußeren Archivolte die individuelle Kausaltätigkeit des Schöpfers repetitiv als effiziente Ursache jeder einzelnen Phase des Schöpfungswerkes erscheint (Abb. 4 und Taf. V, 15), so nimmt Bonaventuras Widerspruch gegen Aristoteles vorweg,¹¹⁰ »dessen Gott nicht als

¹⁰⁹ Diese Frage bildete auch den Gegenstand einer Sondersektion bei der 9. Conference on Medieval Studies, 8.–10. Mai 1974: General Session 108 (Jan van der Meulen, Chairman), *The Prerogative of Wisdom in the Thirteenth Century: Church – University – Court*; 1. Jan VAN DER MEULEN, *Wisdom in Existence – The Iconology of Creation at Chartres*, II, (vgl. oben Anm. 25); Kathleen KERRIGAN, *Wisdom as an Attribute of God – the Iconography of the Book*; F. W. VON KRIES, *Wisdom – its Pursuit as the Proper Quest of Man*. Resümees in den Abstracts of the Papers presented at the 9. Conference on Medieval Studies, hrsg. vom Medieval Institute der Western Michigan University, Kalamazoo, 1974, S. 103.

¹¹⁰ Bonaventura wurde erst 1221 geboren, als die monumentalen Darstellungen des Sechstageswerkes in Venedig und Laon gewiß schon konzipiert waren. Auch der Chartreiser Zyklus ist vor Bonaventuras ersten Schriften angefangen. Wieder muß bedacht werden, daß die Kunstwerke als theologische Aussage durchaus die noch anhaltende zeit-

effektive Ursache auf die Kreatur wirkt, sondern sie nur als finale causa bewegt, als Objekt ihres Begehrens. Der Gott des Aristoteles kennt deswegen nicht das Partikuläre¹¹¹ Schon dieser Zusammenhang sollte davor warnen, die spätere Darstellung des Schöpfungsvorganges rein illustrativ, in Bilderbuch-Art, verstehen zu wollen.¹¹² Nicht nur kommen Dogma und Gedankengut des früheren West-Portalprogramms sowohl inhärent als auch evident zum Ausdruck, sondern dies alles geschieht wiederum im Rahmen einer konservativen Neubewertung des bestehenden ikonographischen Niederschlags bis zurück zu den frühesten Bild-dokumenten der christlichen Zeit. Lemmens hat nämlich überzeugend

genössische Diskussion aufgreifen und deren schließliche literarische Formulierung vorwegnehmen können. Aus den stürmischen Jahren des frühen 13. Jh. bis 1240 ist in Chartres wenig Geschriebenes überliefert, dafür aber die steinerne Schlußfassung des mit den frühen Franziskanern endenden theologisch-ontologischen Weltbilds. Einen starken Kontrast hierzu bilden die gleichzeitigen betont moralisierenden Auslegungen der Pariser Bible moralisée, die deutlich einem nicht-philosophischen Schema folgt, vgl. LEMMENS (wie Anm. 113) S. 133. Die hier angeschnittenen Fragen werden von mir auf Einladung der Herausgeberkommission ausführlich behandelt im verspäteten Beitrag zur Festveröffentlichung S. Bonaventura 1274–1974, Volumen commemorativum anni septies centenarii a morte S. Bonaventurae, ed. Jacques BOUGEROL, Grottaferata (Rom) Collegio S. Bonaventura, 1973–74: Iconographic Aspects of Bonaventure's Collationes in Hexaemeron (noch in Vorbereitung).

¹¹¹ Etienne GILSON, *The Philosophy of Saint Bonaventure* (aus dem Französischen von I. Trethowan u. F. J. Sheed), New York 1938, S. 89. Danach gesteht Aristoteles Gott weder ein Vorherwissen noch eine Vorsehung im Hinblick auf die erschaffenen Dinge zu, da er in sich nicht deren Ideen besitze.

¹¹² So L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955–59, II/1, S. 10. Réau gibt sogar eine falsche Abfolge des Sechstagerwerkes an, indem er die Erschaffung der Tiere auf den fünften Tag setzt. Auch SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), S. 120, beschreibt fünf der ersten sechs Darstellungen in Chartres falsch und verfehlt damit schon ein angemessenes Verhältnis zum Narrativen. Die Chartreiser Ikonographie ist jüngst von P. CLAUSSEN wieder irrig dargestellt worden: Seine 1973 abgeschlossene Mainzer Dissertation »Vorhalle, Triumphbogen und Portal. Typologie und Genese der Portalvorbauten an der Kathedrale von Chartres« erschien überarbeitet unter dem Titel »Chartres-Studien zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen« als 9. Band der Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Wiesbaden 1975. Obwohl Claussen mit dem Begriff »Portaltriumphbogen« eine primär inhaltliche Bestimmung der Vorportale andeutet, ist es bezeichnend, daß er die Ikonographie nirgend darauf bezieht und überhaupt erst behandelt, nachdem er die Skulpturen durch stilkritische Händescheidung in drei Gruppen eingeteilt hat (S. 126). Claussen übersieht auch die Konsequenzen, die der ikonographische Begriff »Triumph« für die Form des Vorportals haben müßte. Im Gegenteil meint er, der entwerfende Architekt habe »wahrscheinlich sogar an der Planung der Ikonographie mitgewirkt« (S. 105). Im übrigen betont er Nebenaspekte des Programms. Gewiß können Darstellungen des Sündenfalls und der Vertreibung an einer Rechtsstätte auch als »lehrhaft moralisierende Themen« aufgefaßt werden, doch berechtigt diese etwas spätmittelalterlich inspirierte profane Teilauslegung keinesfalls zur Umbestimmung der theologischen Thematik der Kirchenprogramme (S. 22). Offenbar kannte Claussen nicht das grundlegende, schon vor Abschluß seiner Dissertation lexikalisch zugänglich gemachte (wie Anm. 26) Werk von LEMMENS (siehe Anm. 113). So zeigen seine weiteren Ausführungen zum Schöpfungszyklus die Schwächen von ikonographischen Untersuchungen, die nicht theologisch begründet werden.

nachgewiesen, daß viele Themen auf Vorlagen zurückgehen, die der sog. Cotton-Genesis nahe verwandt sind, und daß der Zyklus als solcher einen bewußten Rückgriff auf spätantikes Gedankengut bedeutet.¹¹³ Ferner weist er, auf gewisse Ergebnisse Bulteaus hinsichtlich des rechten Bogenlaufs aufbauend,¹¹⁴ entscheidend nach, daß drei Voussoirs in der linken Außenarchivolte ausgewechselt worden sind (siehe Abb. 4):¹¹⁵ Das heutige 6. Voussoir, links, mit der Darstellung des sitzenden Logos, der sich einer männlichen Begleitfigur zuwendet, stellt die Beseelung Adams dar und sollte seinen Platz oben an der Spitze, als 9. Voussoir haben; die heutigen Voussoirs 8 und 9, letzteres mit der Erschaffung von Adams Körper, befanden sich ursprünglich an entsprechend tieferen Stellen, wie im Diagramm Abb. 4 gezeigt. Dort wird weiter verdeutlicht, daß auch zwei der inneren Voussoirs ausgetauscht werden müssen, damit die Erschaffung des Lichtes (durch Engel symbolisiert, Taf. V, 17) als erstes Tagewerk und die der Himmelskörper am vierten Tag an ihrer richtigen Stelle erscheinen.¹¹⁶ Derartige ikonographische Verwechslungen können kaum schon bei der Errichtung im 13. Jh. stattgefunden haben, sondern erst zu einer Zeit, als die bedeutungsschweren Inhalte nicht mehr verstanden wurden. Eine Expertise aus dem Jahre 1316 betont die Baufälligkeit dieses Portalvorbaus,¹¹⁷ und vieles deutet darauf hin, daß die in dieser Quelle beschriebene bauliche Notmaßnahme dann von unbeabsichtigter Dauer war – bis ein eingreifender Umbau der Anlage (wahrscheinlich im 16. Jh.) zu den ikonographischen Fehlern führte.¹¹⁸ Dieser Erhaltungszustand

¹¹³ G. LEMMENS, *De interpretatie van der scheppingscyclus aan het noorder portaal van Chartres*, Feestbundel F. VAN DER MEER, Amsterdam/Brüssel 1966, S. 127–47. Für das entscheidende Motiv der Beseelung Adams (siehe unten) hatte die Bildtradition der Cotton Genesis außer auf San Marco in Venedig schon im 12. Jh. z. B. auf die Millstätter Genesis und den Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg eingewirkt (LEMMENS, S. 134).

¹¹⁴ M. J. BULTEAU, *Description de la Cathédrale de Chartres*, Chartres/Paris 1850, S. 83, und später in der Monographie (wie Anm. 15), II (1888), S. 208. Jüngst hat Kathleen KERRIGAN zusätzliche Versetzungsfehler auf dieser Seite erkannt, vgl. Abb. 4.

¹¹⁵ LEMMENS (wie Anm. 113), S. 134.

¹¹⁶ Diese Korrektur wird hier zum erstenmal veröffentlicht.

¹¹⁷ V. MORTET, *L'expertise de la Cathédrale de Chartres en 1316*, Congrès Archéologique LXVII (1901) S. 308–329; E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les architectes et la construction des cathédrales de Chartres*, Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France LXIV (1906); M. JUSSELIN, *La Maitrise de l'œuvre à Notre-Dame de Chartres*, Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir XV (1915–22) S. 233–347. Untersuchungen zum Wortlaut des Textes und zum archäologischen Befund 1964 von Christiane NESTLE und 1969 von Mary Jane SCHENK unternommen, bestätigen die hier vorgetragene Auslegung.

¹¹⁸ Diese Vermutung wird durch verschiedene konstruktive, kompositionelle und stilistische Sachverhalte bestätigt. (Baugeschichte, wie Anm. 6, S. 92, 112, 114 f. Dort sind die verdächtigen neuzeitlichen Bauteile und -vorgänge deutlich dargestellt, keineswegs aber wird in Zweifel gezogen, »ob die Vorbauten überhaupt mittelalterlich« oder aber »völlig neu aufgeführt« seien, was CLAUSSEN, wie Anm. 112, S. 64, 83, 96 und passim,

hat aber geringere Auswirkungen für die hier zur Diskussion stehende historische Aussage als die im 13. Jh. vorgenommene Hinzufügung zweier Voussoirs am Anfang des Sechstagerwerkes (Abb. 4). Es reicht aus, uns auf diese beiden Darstellungen zu beschränken, um dennoch den Einfluß der historischen Auseinandersetzung zu erkennen, die sich bei Bonaventura niederschlägt.

Anhand der Rekonstruktion von Bulteau und Lemmens ergibt sich ein sehr geschlossenes ikonographisches Programm: Mit den sechs Tagesarbeiten steigt das Schöpfungswerk zu seinem Gipfel in der Erschaffung und Beseelung des Menschen im Paradies (den als Einheit konzipierten vier oberen Voussoirpaaren) empor und senkt sich danach über Erbsünde und Austreibung zur Darstellung Adams und seines Weibes im niederen Stand der Arbeit. Mit einer offensichtlichen Ausnahme haben wir es hier auch mit einer geschlossenen stilistischen Entwicklung zu tun:^{118a} Der ikonographischen Folge etwa entsprechend, entwickeln sich die ursprünglich schlafflinigen, ruhelosen, manchmal etwas verworrenen Falten zu breiteren Formen rechts. Dort bleibt wenig oder nichts von der anfangs etwas teigigen Stofflichkeit, sondern wir finden straff organisierte Schüsselfalten bei einigen der Schöpferfiguren und hartgebrochene hochgotische Formen bei der letzten Figur Adams. Die zweite Figur links in der äußeren Archivolte jedoch steht außerhalb dieser Entwicklung (Taf. V, 16 und 17): Die breitflächig-kantige Faltenbildung mit ihren scharfen Brechungen entspricht den gleichsam felsigen Formen von Haar und Bart sowie der markanten Knochenstruktur des Gesichts; die versunken-kummervolle Zusammenziehung der Brauen ist mit dem Dumpf-Maskenhaften der ausdruckslosen, manchmal fast geblähten Gesichter sämtlicher früherer Figuren nicht zu vergleichen. Diese späte Figur setzt eine ausgeprägte Naturbeobachtung voraus, wie sie anhand der gut datierten Skulpturen der Sainte-Chapelle jedenfalls gegen oder nach 1250 anzusetzen ist.¹¹⁹

behauptet. Ferner unterstellt er mir zu Unrecht die Meinung, die offensichtlich aus dem 14. Jh. stammende sog. Goliath-Bündelstütze sei vor 1316 entstanden, S. 84; vgl. Baugeschichte, S. 115.)

^{118a} Der Zyklus ist zusammenhängend abgebildet bei SAUERLÄNDER (wie Anm. 3), Tafel 100 f., mit einer Auswahl von Details auf den Tafeln 102–104. Ausführlicher und größer sind sämtliche Voussoirpaare wiedergegeben bei E. HOUVET, Cathédrale de Chartres, Band: Portail Nord, II, Chelles 1920, Tafeln 21–38, gefolgt von wichtigen Detailaufnahmen T. 39–47.

¹¹⁹ Schon G. SCHLAG, Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres, Wallraf-Richartz-Jahrbuch/Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte XII/XIII (1943) S. 115–164, datierte die Figur spät zwischen 1247 und 1255, ohne auf die Konsequenzen einzugehen. LEMMENS (wie Anm. 113) S. 136 f., folgert aber schon daraus, die Figur müsse eine spätere Hinzufügung zu dem Zyklus sein. (Spätere Stiluntersuchungen widerlegen Schlag nicht, obwohl die Figuren dabei für die verschiedensten Thesen herangezogen werden.) Besonders gut abgebildet auch bei HOUVET, T. 22 und 40. Bei Ar-

Ikonographisch stellt die Figur eine noch gravierendere Ausnahme dar; schon Lemmens hat sie als späteren Zusatz erkannt.¹²⁰ Dasselbe muß auch für die bis dahin in den narrativen Darstellungen des Sechstageswerkes ungewöhnliche Hinzufügung der einführenden Verse der Schöpfungsgeschichte (1. Mos. 1,1 f.) gelten. Wir kehren zu unserer Beschreibung zurück (Taf. V, 17): In der äußeren Archivolte thront der kreuznimbierter Logos auf formlos ondulierter Materie. Beide Hände sind erhoben, die Linke abgewandt, die Rechte, deren vielleicht segnende Finger abgebrochen sind, nach innen gekehrt. Das dazugehörige innere Voussoir wirkt einigermaßen tautologisch, weil es ganz aus ähnlich unregelmäßig gekneteter Materie wie der zu Füßen des Logos besteht. Nur wird sie hier in eine unordentlich gewellte untere »Erde« und eine ebenfalls durchmodellerte Himmelsmasse oben geteilt, die hinten durch aufsteigende verdickte Dämpfe verbunden sind.¹²¹ Es folgt, nach oben gezählt, das erste Tagewerk, die Scheidung des Lichtes von der Finsternis (1. Mos. 1,3 f.). Die innere Archivolte zeigt heute Personifizierungen von Sol und Luna, die Symbole des vierten Tagewerkes.¹²² Die gesicherte ursprüngliche Zusammenstellung, die wir abbilden, hat an dieser Stelle die zwei Engel aus dem fünften Register. Sie tragen Scheiben, die ursprünglich wohl dunkel und hell waren, und entsprachen in der Original-Farbgebung, dunkelblau und hellrot, auch selbst ihrem symbolischen Charakter.

In der benachbarten äußeren Archivolte wird der Figurentypus nur in diesem einzigen Fall abgewandelt: Die auf einer Bank thronende Figur ist ohne Nimbus und trägt eine phrygische Mütze oder, wahrscheinlicher,

beiten für meine in Anm. 110 angekündigte Publikation weist Nancy Waterman darauf hin, es sei auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die zwei Darstellungen gar keine Erweiterung des Zyklus darstellen. Ebensogut könnten die beiden Voussoirs neu hergestellt worden sein, um der ursprünglichen Darstellung des Schöpfungsanfangs neue Akzente zu verleihen. Dabei besteht Einigkeit darüber, daß der Gegenstand der beiden einander diagonal gegenüberliegenden ursprünglichen Voussoirs durchaus ein Engelsturz gewesen sein könnte: Michael oben außen bei den Schöpferfiguren, Luzifer im inneren irdischen Bereich nach unten stürzend. Dieser Vorschlag bekräftigt unsere Auslegungen eher, als daß er sie in Frage stellen würde.

¹²⁰ Vgl. oben Anm. 119.

¹²¹ Im Gegensatz zu allen übrigen Darstellungen sind hier Inschriften beigegeben: TERREM (sic) auf der architektonischen Terrasse unten, CELU(M) auf der Archivolteninnenfläche oben. Es ist, als ob die Darstellung an dieser ungewöhnlichen Stelle einer Erklärung bedurft hätte. Formal wiederholt sie übrigens fast genau die des 3. Voussoirs mit der Scheidung der Wasser (1. Mos. 1,6 f.), nur daß die unteren Wasser dort feiner onduliert, fast zitternd, in einer gewissen Ordnung gegeben werden, während die oberen noch flacher und zierlicher gegliedert sind. Dort sind der Komposition außerdem Engel beigegeben.

¹²² Dieses Voussoir war ursprünglich oben im 5. Register angebracht: Luna, eine Mondichel in ihrer rechten Hand, trägt eine Augenbinde und wird dementsprechend von Sol an ihrer Linken geführt.

eine Mönchshaube; der Bart ist etwas länger als in den übrigen Darstellungen (Taf. V, 16). Während ferner die Schöpferfiguren sonst nach oben oder nach vorn schauen, stützt diese ihren Kopf in die Hand, um sich in ein auf ihren gekreuzten Beinen aufgeschlagenes Buch zu vertiefen – kurzum eine Figur, deren formale Vorbilder im Bereich spätantiker Sarkophag-Darstellungen Christi als Philosoph liegen.¹²³ Andere Deutungsversuche greifen lediglich auf theologisch kaum haltbare Sekundärliteratur zurück.¹²⁴

Vergleichen wir die ersten zwei Paare, so wird anhand unserer Erfahrungen mit der an der Westfassade wirksamen frühchristlichen Tradition sofort deutlich, daß der Begriff der Trennung des Lichtes von der Finsternis durch die antithetischen Händegesten des Schöpfers im ersten Register besser ausgedrückt wird als durch die Haltung der kontemplativen zweiten Schöpferfigur. Da diese erste Figur auf formloser Materie thront, enthält sie schon in sich die einleitenden Verse der Schöpfungsgeschichte. Die erste äußere Figur entspricht der zweiten inneren Darstellung der Erschaffung des Lichtes; die sie heute begleitenden Voussoirs sind beide nachträglich hinzugefügt oder ausgewechselt worden. Da sie aber in verschiedene Register eingefügt wurden, kann das nicht lediglich eine etwa technisch bedingte Addition gewesen, sondern muß mit theologischer Absicht geschehen sein.

Die ältere Auffassung der Schule von Chartres hätte eine abgetrennte Darstellung der einleitenden Genesis-Worte weitgehend ausgeschlossen: Clarenbaldus von Arras (gestorben um 1170) lehrte, der Sohn Gottes habe das Universum in seiner Gesamtheit erschaffen und dies sei, obwohl Gott die Urmaterie geschaffen habe, der Ausformung der Einzeldinge keinesfalls zeitlich vorausgegangen.¹²⁵

Warum wurde dann diesem Zyklus eine getrennte Erschaffung von »Himmel und Erde« hinzugefügt? Und warum erhielt die zusätzliche

¹²³ Wo auch bezeichnenderweise die frühesten bärtigen Darstellungen Christi vorkommen, vgl. J. KOLLWITZ, *Christusbild*, L. C. I. I (1968) Sp. 358 f.

¹²⁴ L. GRODECKI, *Chartres (Musée des Grandes Architectures)* Paris 1963, S. 122, will mit Adolphe DIDRON, *Monographie de la cathédrale de Chartres, Description de la sculpture extérieure, d'après un manuscrit daté de mai 1840 avec un avant-propos de Edouard Didron*, *Annales archéologiques* XXVII (1870) S. 17–31, einen schreibenden Moses im Sinne eines Autorenporträts erkennen. Selbst LEMMENS (wie Anm. 113) S. 147 Anm. 63, greift bei dieser Figur fehl; für ihn handelt es sich um die verallgemeinerte Darstellung eines lesenden Juden. SAUERLÄNDER (wie Anm. 3) S. 120, geht auf E. HOUVET (wie Anm. 118 a) zurück, der lediglich gardien der Kathedrale war, und bezeichnet die nimbenlose Figur mit bedecktem Haupt als »lesenden Gottvater ... sonderbar die ruhende Haltung«, woraufhin CLAUSSEN (wie Anm. 112) S. 133, die Figur als »Ruhe des siebten Tages als Verkörperung des Sabbaths« auslegt und das Voussoir an die achte Stelle, vor die Erschaffung Adams (sic) versetzt wissen will. (Bei Sauerländer wird danach die Bezeichnung Gottvater auf sämtliche Schöpferfiguren übertragen).

¹²⁵ VAN DER MEULEN, *Logos Creator* (1966), (wie Anm. 106 b) S. 93.

Schöpferfigur eine andere Form als die übrigen – und zudem eine von dem inneren zusätzlichen Voussoir getrennte Stelle, nämlich neben den die Erschaffung des Lichtes symbolisierenden Engeln? Vor einer Antwort darauf muß wieder die Denkweise betont werden, nach der nicht etwas *e r s e t z t*, sondern auf dem Bestehenden aufgebaut, neu ausgelegt wird.

Die Form der Philosophenfigur dürfte mit hinlänglicher Sicherheit zu erklären sein: Sie stellt die Weisheit Gottes dar, die schon seit der 1. Hälfte des 12. Jh. in der Chartreiser Schule Platons »Idee« ersetzt.¹²⁶ Schon Clarenbaldus deutet die Konzeption der Form aller Dinge durch den Logos als das Wirken der göttlichen Weisheit in die ungeformte Materie.¹²⁷ Aber das erklärt noch nicht die Abtrennung der Darstellung vom ersten Register. Das Problem löst sich nur in Anbetracht der Auseinandersetzungen mit der Unterdrückung der *I d e e n* bei Aristoteles, nach dem nichts zwischen Gott und den erschaffenen Dingen liegt. Unsere Weisheitsfigur ist eine prägnante Personifikation der Ideen Gottes, hinzugefügt als direkte Absage an die aristotelische Metaphysik. An Stellen bei Albertus Magnus, an denen er sich, neuplatonischen und augustini-schen Auffassungen nach treu gegen das Aristotelische stemmt, finden wir eine Terminologie, die fast zu Inschriften unter der Chartreiser Darstellung dienen könnte: »Gott ist die wahre übergeordnete Intelligenz ... und Ursprung aller Formen; die primäre Ursache erfahrbaren Seins«. ¹²⁸

Mehr oder weniger zufällige Spekulationen dieser Art dürften die kunsthistorische Neugierde nach der Deutung der Darstellung befriedigen, aber sie klären nicht die theologische Motivation zur Neugestaltung des Programms. Dafür ziehen wir Bonaventuras Vollendung der augustini-schen und damit der Chartreiser Tradition heran. Wir werden sehen, daß der theologische Standpunkt, den er etwa zur gleichen Zeit vertrat, als diese Figur entstand, die endgültige Anordnung aller vier Voussoirs förmlich aufgezwungen hat.¹²⁹

1. Zum ersten inneren Voussoir: Daß nunmehr die Welt als präzise erschaffenes (und sogar beschriftetes) Ding dem Schöpfer gegenüber dargestellt wird, entspricht einem wichtigen, oft wiederholten Widerspruch Bonaventuras gegen den Aristotelismus von Paris: Als dessen schwersten Fehler nämlich kreidet Bonaventura dem Aristoteles den Gedanken von der Ewigkeit der Welt an.¹³⁰ In der ursprünglichen Zusammenstellung

¹²⁶ LEMMENS (wie Anm. 113) S. 133.

¹²⁷ Siehe Anm. 125.

¹²⁸ GILSON (wie Anm. 100) S. 670 Anm. 10.

¹²⁹ Bonaventuras entscheidende Schriften sind kaum viel später (wenn überhaupt später) entstanden als die Figur: Kommentar zu den Sentenzen 1248–55, Breviloquium 1257, Itinerarium in mentis Deum 1259.

¹³⁰ GILSON, Saint Bonaventure (wie Anm. 111), S. 89.

der Archivolten war der Erschaffung der Materie eine betont untergeordnete Stelle zugewiesen. Zu einer bloßen Präsenz unter dem Schöpfer im äußeren *Vousoir* bestimmt, hätte sie optisch als eins mit ihm wirken und somit als ewig (mit-ewig) ausgelegt werden können. Zumindest war dabei keine effiziente Schöpfungshandlung und somit kein spezifischer Augenblick der Erschaffung der Weltenmaterie zum Ausdruck gebracht. (Die antithetischen Scheidungsgesten, ursprünglich auf das Licht und die Finsternis gerichtet, korrespondieren ebensogut mit der dem Ausdruck Himmel und Erde inhärenten Unter-Scheidung der Rangordnung der himmlischen und irdischen Schöpfung).^{130a}

2. Zur Weisheit Gottes: Die Wahl einer Philosophenfigur als Darstellung der göttlichen Weisheit ist schon bezeichnend für deren Bezug zum menschlichen Wissen im Bewußtsein der Zeit – eben für die Konfrontation zwischen Theologie und Aristoteles, Kirche und Universität. Nach Bonaventura wird das Wort Gottes erzeugt, hervorgebracht, d. h. ausgesprochen; aber das Wort (das wir hier auf Gott und Logos beziehen) hat seinen Ursprung im Wissen. Um seine Natur recht zu verstehen, müssen wir eine Intelligenz, gewissermaßen eine Ausübung des Wissens, voraussetzen. Im Augenblick des Wissens bewirkt diese Intelligenz die Darstellung ihres Objektes – sie ist von Natur aus produktiv.¹³¹ So besteht das Wort als Ähnlichkeit, erdacht oder ausgedrückt von einer Intelligenz.¹³² Um Bonaventura zu paraphrasieren: Das Wort ist der ausgedrückte Gedanke Gottes – in Chartres wird dies dargestellt als die personifizierte Kontemplation.

Gilson faßt Bonaventura zusammen: Der Franziskaner betont die Produktivität der Handlung, durch die Gott die Ideen etabliert (schafft),¹³³ die Aufnahme der kontemplativen Figur in den Chartreiser Zyklus betont die Kontemplation Gottes, d. h. die Produktivität der Handlung durch die Gott die Ideen schafft. Und gerade die Gegenüberstellung mit der Erschaffung des Lichtes, die durch die Wahl der Stelle bei der Programmerweiterung zustande kommt, bekräftigt für Chartres schon Bonaventuras weitere Behauptung, daß die Vernunft überhaupt nur dann vollkommen wirksam sei, wenn sie im Lichte der Offenbarung operiere und daß die menschliche Vernunft ohne diesen übergeordneten Einfluß unfähig sei, sich selbst zu führen.¹³⁴

3. Zu den Engeln: Im Zuge des 13. Jh. wurde eine andere Natur der

^{130a} Himmel und Erde stehen einander nicht als gleichgeordnete Teile der Schöpfung gegenüber. Der hierarchische Vorrang des Himmels vor der Erde ist eine Grundüberzeugung der Kirchenväter, vgl. VAN DER MEULEN, Schöpfer (wie Anm. 26) Sp. 115.

¹³¹ GILSON, *ibid.*, S. 144 f.

¹³² GILSON, *ibid.*, S. 133.

¹³³ GILSON, *ibid.*, S. 160.

¹³⁴ GILSON, *ibid.*

Engel als die des Lichtes herausgestellt, nämlich ihre Funktion als Intelligenzen.¹³⁵ Die Perfektion ihres Intellektes ist es, die nunmehr in Chartres durch die Gegenüberstellung mit der veränderten Formgebung der göttlichen Weisheit in der äußeren Archivolte ausgedrückt wird. Aber Bonaventura betont, dieser *deiformis* Intellekt werde zu Unrecht mit dem menschlichen zu dessen Nachteil verglichen: Es gebe keinen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden geistigen Substanzen.¹³⁶ Daß der Mensch nur indirekt auf den komplizierten Umwegen der Vernunft zum Wissen gelangen könne, sei lediglich auf den Sündenfall zurückzuführen. Vor diesem sei der menschliche Intellekt dem der Engel gleichgestellt gewesen, und im Zustand der Seligkeit werde es wieder sein.¹³⁷ Was, muß man fragen, hatte das aristotelische Paris dagegen zu bieten?

Abschließend ein letztes Wort Bonaventuras: »Gott muß sich herablassen um sich dem menschlichen Verständnis zugänglich zu machen«.¹³⁸ In diesem späteren Chartreser Zyklus wird an nur einer Stelle seine Darstellung, seine Erscheinung, also seine Theophanie abgewandelt, und zwar in einem Bezug auf Weisheit und Intellekt.

War es die Schöpfung an sich, die an den Westportalen als Theophanie wirksam war, so wird hier unter dem Druck der veränderten historischen Umstände eben Gottes Weisheit in dieser Schöpfung offenbart – oder gesucht? Indem sie nämlich in einer zeitlich kategorisierten Folge dargestellt wird, zeigt es sich, daß auch in Chartres die Idee des christlichen Mittelalters von homogener Zeit und ständiger Gegenwart allmählich der Auffassung vom zeitlich kategorisierten Fortschreiten der Geschichte weichen mußte. Die Kathedrale erstarrte und wurde alt.¹³⁹

ABBILDUNGSNACHWEISE zu den Tafeln I–V

- Abb. 1 Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Tympanon des nördlichen Nebenportals (Foto: James Austin, 69 Hills Road, Cambridge CB2 1 PG England; Neg. nr. 767 2).
- Abb. 2 Rom, San Paolo-fuori-le-Mura, Weltschöpfung; erstes Feld des ursprünglichen frühchristlichen Freskenzyklus; Kopie (1634) des 1270–90 von Cavallini restaurierten Originals, 1823 zerstört. (Aus GARBER, wie Anm. 33, Taf. 2).
- Abb. 3 Rom, Cod. Vat. Pal. lat. 3/4/5 (1080–95): Weltschöpfung. (Aus GARRISON, wie Anm. 33, II. Abb. 141).
- Abb. 4 Rom, Cod. Vat. Lat. 10405 (2. Viertel 12. Jh.): Weltschöpfung. (Aus GARRISON, wie Anm. 33, IV, Abb. 102).

¹³⁵ Z. B. Albertus Magnus, GILSON, *Christian Philosophy* (wie Anm. 100) S. 283.

¹³⁶ GILSON, *Saint Bonaventure* (wie Anm. 111) S. 217 f.

¹³⁷ GILSON, *ibid.*

¹³⁸ GILSON, *ibid.*, S. 233.

¹³⁹ Joseph Ratzinger bin ich tief zu Dank verpflichtet für die großzügig übernommene Mühe, über Jahre hinweg die theologischen Versuche eines Kunsthistorikers wohlwollend zu überwachen.

- Abb. 5 Modena, Dom, Westfassade, Relieffries über dem nördlichen Seitenportal (von Wiligelmus, c. 1110): Weltschöpfung (Aus CRICHTON, wie Anm. 42, Taf. 1).
- Abb. 6 Chester Beatty Bible; Dublin, Bibliothek des A. Chester Beatty, Ms. 50, fol. 14v (13. Jh.): Genesis I-Initial, Erschaffung des Lichtes, des Firmamentum und der Pflanzen (des trockenen Landes). (Aus MILLAR, wie Anm. 45, II, Taf. 118 a).
- Abb. 7 Bibel aus St. Vaast; Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., Ms. 5, fol. 1r (c. 1200): Genesis I-Initial, Erschaffung des Lichtes und seine Trennung von der Finsternis. (Aus FANTIER, wie Anm. 46, Taf. 45 a).
- Abb. 8 »Caedmon Genesis«; Oxford, Bodleian Lib., Ms. Jun. 11, S. 16 (c. 1000–1035): Engelsturz. (Aus ELLIS, wie Anm. 48, Taf. 62).
- Abb. 9 »Caedmon Genesis«; Oxford, Bodleian Lib., Ms. Jun. 11, S. 17: Gott mit Seraphim nach dem Engelsturz. (Aus ELLIS, wie Anm. 48, Taf. 63).
- Abb. 10 Lothian Bibel; New York, Pierpont Morgan Lib., Ms. 791, Frontispiz (gegen 1200): Dreifaltigkeit über Engelsturz und Weltschöpfungszyklus. (Aus A. HEIMANN, wie Anm. 52, Taf. 7 c).
- Abb. 11 Psalter der Blanka von Kastilien; Paris, Arsenal, Ms. 1186, fol. 9v (1200–1223): Weltschöpfung und Engelsturz. (Aus H. MARTIN, wie Anm. 53, Taf. 15).
- Abb. 12 Chronicon Zwiefaltense; Stuttgart, Landesbibl., cod. hist. fol. 415, fol. 17r (1138–47): Weltschöpfung und Engelsturz (Luzifer als Drache). (Foto Marburg, Neg. num. 236052).
- Abb. 13 Chronicon Zwiefaltense; Stuttgart, Landesbibl., cod. hist. fol. 415, fol. 17v: Chronogramm. (Aus K. LÖFFLER, wie Anm. 68, Taf. 22).
- Abb. 14 Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Nordquerhaus-Vorportal, Mitteljoch: Schöpfungszyklus in den äußeren beiden Archivolten. (Archives Photographiques des Monuments Historiques, Neg. num. LP [Lefèvre-Pontalis] 3362).
- Abb. 15 Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Nordquerhaus-Vorportal, Mitteljoch: Schöpfungszyklus in den äußeren beiden Archivolten; 2., 3. und 4. Voussoirpaar, 1., 2. und 3. Tagewerk. Heutiger falscher Zustand mit *sol* und *luna* an 1. Stelle. (Aufnahme van der Meulen).
- Abb. 16 Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Nordquerhaus-Vorportal, Mitteljoch: 2. äußeres Voussoir, Weisheit Gottes, Detail. (Aus HOUVET, wie Anm. 118 a (Portail Nord, II) Taf. 43).
- Abb. 17 Chartres, Kathedrale Notre-Dame (Nordquerhaus-Vorportal, Mitteljoch: Schöpfungszyklus in den äußeren beiden Archivolten. Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der ersten beiden Voussoirpaare. Unten Erschaffung von Himmel und Erde, darüber Erschaffung des Lichtes. (Aufnahme van der Meulen und Kerrigan).

ANHANG

Das ikonographische Programm von 1194.

Prolegomena

Das ursprüngliche Programm von 1194, dessen Bestandteile in die heutigen Querhaus-Portalanlagen aufgenommen worden sind, mußte bei der vorliegenden Besprechung ausgeklammert werden; seine Untersuchung setzt die weitere Veröffentlichung des Materials voraus, das Adams bearbeitet (in Fortsetzung seiner in Anm. 22 zitierten Untersuchung). Die durchgreifenden ikonographischen Neuerungen des Mittelportal-Programms lassen sich nur im Verhältnis zur ursprünglich geplanten Dreiheit des Gesamtprogramms verstehen – im Sinne der Einheit der Heilsgeschichte. Die herkömmliche Beschreibung der Einzelportale und -figuren

als Bebilderung getrennter Geschichtstatsachen hat dazu geführt, daß nicht einmal die intakt erhaltene gegenseitige Durchdringung der Inhalte bemerkt worden ist.

Zunächst bewährt sich in groben Zügen Hamann-MacLeans vom Architectural Context (wie Anm. 3), S. 520 f., bestätigte Anordnung: Hauptportal »Gericht«, links »Märtyrer«, rechts Fleischwerdungsportal. Schon muß aber einschränkend gesagt werden, daß laut Schöpfer, Schöpfung (wie Anm. 26), Sp. 113 f., das »Gerichts«-Portal auch als Apostelportal zu verstehen ist und darüber hinaus Schöpfungsbezüge im Sinne der oben erläuterten Identität von Schöpfung und Gericht enthält, die mit der überzeitlichen Isochronie von Alpha und Omega gleichzusetzen ist. So werden z. B. die 24 Ältesten (vom »Ende«) durch Engelchöre (vom »Anfang«) ersetzt. Ferner ist der Evangelist Johannes in einzigartiger Weise als Träger des neutestamentlichen Schöpfungszeugnisses hervorgehoben. Entsprechend hat aber das hier erstmals nachweisbare Motiv des Zeigens der Wundmale Christi direkte Bezüge zum ursprünglich begleitenden Fleischwerdungsportal, und die wiederum werden durch eine Hervorhebung Marias bestätigt, die der des Johannes gleichwertig ist. Auch unter den Aposteln sind nur die zwei Evangelisten Johannes und Matthäus durch Bücher als Attribute herausgehoben, Matthäus (nicht einmal als Märtyrer ausgewiesen) weit außen rechts in einer Mittelstellung zum Inkarnationsportal. Johannes wiederum stellt durch sein Attribut eine deutliche Verbindung zum linken Nebenportal (das sein ursprüngliches Verhältnis zum Mittelportal bewahrt hat) her: Als einziger trägt er einen Palmzweig wie Christus im Nebenportaltympanon. Die sehr enge formale Übereinstimmung des linken Nebenportal-Tympanons mit dem Schöpfungsthema der älteren Westfassade – stehender Christus flankiert von Engeln – deutet darauf hin, daß wir es hier keineswegs nur mit der historischen Figur Christus als dem »ersten Märtyrer« zu tun haben (ein Aspekt, der im benachbarten Portal hinreichend zum Ausdruck kommt), sondern mit dem *verbum incarnandum*. Noch heute nämlich haften dem Tympanon starke Schöpfungsbezüge an, und zwar gerade wegen der Darstellung Christi als eines gekrönten Märtyrers mit Palme unter dem als Widder gegebenen Lamm Gottes (in der Spitze der zweiten Archivolte): Das Lamm, das »zuvor ersehen ist, ehe der Welt Grund gelegt ward« (1. Petrus 1,19), und vom Anbeginn der Welt an geschlachtet, nämlich »erwürgt ist von Anfang der Welt« (Off. 13, 8), und zwar, wiederum durch die früher erwähnte, auf die Apostel als Kinder Gottes bezogene Stelle direkt in den Johannesprolog eingebunden (Joh. 1, 11–13, vgl. 1,29). Das Blut strömt vom Halse des Widders und wird, Off. 7,14 entsprechend, von thronenden Märtyrern in ihren Gewändern aufgefangen. Der enge Bezug dieses Portals

zum Mittelportal wird durch die Attribute hergestellt: Die sechs ursprünglichen Märtyrer der Gewändezone tragen erstaunlicherweise keine Märtyrerwerkzeuge, sondern ausschließlich entweder Kodizes (die wiederum bei den als Märtyrern hervorgehobenen Apostelfiguren fehlen) oder Insignien ihrer Kirchenämter; überhaupt zeigt die Auswahl der Märtyrergestalten ekklesiologische Absichten. Die Beziehung der Attribute der beiden Gewändezonen wiederholt also das System der beiden Apostelsturze der alten Westfassade; nun aber wird die Betonung auf das Neue Testament verlagert. Die symbolische Doppelfunktion der Apostel wird auch noch numerologisch zum Ausdruck gebracht. Sie werden nämlich in ein sich numerologisch durchdringendes System am Bau einkomponiert: 10, die Zahl der Gebote, erscheint in den Portalgewänden, mit zwei weiteren ergibt das die 12 des Glaubensbekenntnisses, die den Übergang zu den Nebenportalen herstellt. Jeder Kodexträger wird somit beiden Gruppen zugeordnet.

Grobe Fugen und einige Beschädigungen deuten auf einen Umbau des »Märtyrer«-Tympanons, während der Sturz mit dem Märtyrertod des Stephanus selber einen Planwechsel oder eine Unterbrechung bei der Ausführung seiner zwei Teile vermuten lassen könnte, vgl. *Architectural Context* (wie oben Anm. 3), S. 522 f. Ferner liegt zwischen dem Tympanon und der Oberkante des grob abgearbeiteten Sturzes ein merkwürdiger Ausgleichsblock, dessen verknetete, nach oben geschichtete Wellenmasse weder mit dem darüberliegenden Tympanongewölk noch mit der Stephanusgeschichte in Verbindung gebracht werden kann. Hier könnte es sich durchaus um Reste des Urstoffes einer früheren Schöpfungsdarstellung handeln, sogar noch immer mit Engelsturz an dieser Stelle. Der Stephanus-Sturz könnte für das damals alleinstehende Bekennerportal an der Südquerhaus-Fassade vorgearbeitet gewesen sein. Bei einem derartigen Festhalten am älteren Grundprogramm – bei aller Abwandlung der Akzente – hätte die merkwürdige Gleichsetzung der neben Christus im Haupttympanon thronenden Johannes- und Mariafiguren den Zweck, ihre Vermittlerrollen für die flankierenden Theophanien zum Ausdruck zu bringen. Dieses vorgeschlagene Programm findet abschließend seine Bestätigung in den Themen der wahrscheinlich oberhalb gedachten Fensterarchivolten, die ursprünglich für die neue Westfassade gearbeitet worden waren: Die Tierkreis- und Monatsdarstellungen (jetzt Nordvorportal-Westseite) wären wie im früheren Programm der Westfassade oberhalb des Schöpfungsthemas, in den Archivolten des linken Westfassadenfensters, angebracht worden, während die auf diesseitige Weisheit bezogenen Seligkeiten sowie *vita activa* und *vita passiva* anstelle der *artes liberales* oberhalb der neuen Inkarnationsthematik vorgesehen gewesen wären.