

Die gotische Kathedrale – Ordnungskonfiguration par excellence?

VON PETER KURMANN

Es ließe sich »das Zusammenwirken von gelebten und gedachten Ordnungen, das Verhältnis von Ordnung in den Köpfen (...) und im Agieren, die Verschränkung der Wirklichkeiten und der Imaginationen«¹⁾ kaum anschaulicher thematisieren als mit Hilfe der gotischen Kathedrale. Wie sehr sie in den Köpfen die Rolle einer Ordnungskonfiguration schlechthin spielt, mag ein zweites Zitat erhellen. Es stammt von Emile Mâle, dem großen Altmeister der französischen Ikonographie-Forschung, der das kunsthistorische Bild der gotischen Kathedrale bis heute geprägt hat. In »L'Art religieux du XIII^e siècle«, erschienen erstmals 1898, schreibt er: »Et ce n'est pas seulement le génie de la chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. Sans doute, les idées qui ont pris corps dans nos cathédrales ne nous appartiennent pas en propre: elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnaît à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable qu'elle a imposé à cette multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ne les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée« (Unterstreichungen P. K.)²⁾. In dieser Sicht der Dinge ist die Kathedrale nicht nur ein als Bilderfolge gestaltetes Kompendium der Heilsgeschichte, sondern sie umfaßt als Ordnungsfigur – die ihrerseits Ausdruck des französischen nationalen Ingeniums ist – sämtliche Bereiche des menschlichen Lebens. Mâle war der Meinung, die aus dem frühen Christentum tradierte Liturgie habe erst in der gotischen Kathedrale eine adäquate bildliche Umsetzung erfahren. Die Kunst der Gotik sei demnach nichts anderes als eine Verkörperung liturgischer Gesetzmäßigkeit, die von Ordnung, Hierarchie und Symmetrie bestimmt werde³⁾. Bereits im späten Mittelalter, vollends aber in der nachtridentinischen katholischen Reformation weiche

1) Bernd SCHNEIDMÜLLER, Einleitung zu diesem Band, siehe S. 16.

2) Emile MÂLE, L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris 1898, zahlreiche weitere Auflagen und Übersetzungen bis heute, hier zitiert nach der 5. französischen Auflage, Paris 1923, S. 403.

3) Ebd., S. 1–21.

diese harmonische, von innerer Ruhe erfüllte Einheit von Glaube und Kunst, welche die Essenz des christlichen Glaubens, nämlich die Liebe, ausdrücke, einer mehr gefühlsbetonten Ausdrucksweise⁴). Die Kunst des Barocks sei nicht mehr der vollkommene Ausdruck eines in sich geschlossenen theologischen Gedankensystems, weil sie sich im Zeichen der Reaktion auf den Protestantismus als Instrument einer kirchlichen Propaganda mit apologetischer Zielsetzung erweisen müsse⁵). Wie sehr diese Interpretation der Kathedrale, die eine absolute Kongruenz zwischen Glaube und Kunst postuliert und eine moderne Vorstellung von Harmonie ins Mittelalter projiziert, ein Kind des *renouveau catholique* an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist und wie stark sie letztlich auf die antikirchlich-laizistische Politik der *Troisième République* reagierte⁶), wird von den vielen, die auch heute noch Mâle als eine der großen Autoritäten auf dem Gebiet der christlichen Ikonographie ohne weiteres Hinterfragen betrachten, nur zu oft übersehen.

Bevor auf das Interpretationsmuster Emile Mâles näher eingegangen wird, das in erster Linie die Ikonographie, also die in Bildern umgesetzte Botschaft der figürlichen Ausstattung der Kathedrale betrifft, sei unter den vielen Deutungen, welche die Architektur der gotischen Kathedrale in den letzten zweihundert Jahren erfahren hat, diejenige hervorgehoben, die für das Thema »Ordnungskonfiguration« besonders relevant zu sein scheint. Ihr methodischer Ansatz ist die Architekturikonologie⁷). Diese Disziplin der Kunstgeschichte befragt sowohl die Einzelformen als auch das Gesamtgefüge eines Bauwerks auf inhaltliche Aussagen. Weil die Architektur formal betrachtet eine weitgehend abstrakte Angelegenheit darstellt, ist der Erkenntnisgewinn auf diesem Gebiet ein schwieriges Unterfangen. Ein Jahr nachdem Hans Sedlmayr 1950 erklärt hatte, die Kathedrale bilde mit all ihren Bauformen die Idee des Himmlischen Jerusalem konkret ab⁸), stellte Erwin Panofsky das Bausystem der gotischen Kathedrale als direkte Folge scholastischer Denkweise hin. Neu war die Gleichsetzung von Gotik und Scholastik zwar nicht – bereits 1860 hatte sie Gottfried Semper in seiner berühmten Abhandlung über den Stil vorgeschlagen⁹) –, aber

4) DERS., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, 2. Aufl. Paris 1922, S. 85–87.

5) DERS., *L'art religieux après la concile de Trente*, Paris 1932, S. 19–107, 229–232.

6) Siehe diesbezüglich die höchst aufschlußreichen Bemerkungen von Christian FREIGANG, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich 1900–1930, München/Berlin 2003, S. 262–265.

7) Grundsätzliches zur Methode in Sachen Architekturikonologie ist bisher nur in geringem Maße erarbeitet worden, wie etwa folgender Beitrag zeigt: Wolfgang SCHENKLUHN, Richard Krautheimers Begründung einer mittelalterlichen Architekturikonographie, in: *Ikonographie und Ikonologie mittelalterlicher Architektur*, hg. von DEMS. (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte 1), Halle a. d. S. 1999, S. 31–42; zum Problem der Ikonologie allgemein siehe die griffige *Mise au point* von Heinrich DILLY, *Ikonologie heute*, in: ebd., S. 57–71. Siehe auch: Günter BANDMANN, *Ikonologie der Architektur*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1951), S. 67–109.

8) Hans SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

9) Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1860 (Bd. 1) u. München 1863 (Bd. 2), Reprint Bd. 1 u. 2 Mittenwald 1977 (Kunst-

erst Panofskys »Gothic Architecture and Scholasticism«, erschienen erstmals 1951¹⁰), versuchte, die philosophisch-theologische Denkweise des Hochmittelalters und die gotische Architektur auf wissenschaftlicher Grundlage engstens miteinander zu vernetzen, indem er Wesensmerkmale herausstellte, die er für beide als gültig erachtete. Es wäre allerdings falsch, Panofsky zu unterstellen, er habe damit ein monokausales Erklärungsmuster in die Welt gesetzt¹¹). Er war der Meinung, scholastische Denkmuster hätten den Umgang mit einmal gefundenen Formen, ihre Weiterentwicklung und Abwandlung durch die Architekten der Gotik geprägt. Sowohl die Scholastiker als auch die Architekten des 12. und 13. Jahrhunderts seien ein und demselben *modus operandi* verpflichtet gewesen, denn hinter beiden stünde die gleiche Denkweise beziehungsweise Denkgewohnheit (»mental habit«¹²). Diese fuße auf der Verbindung von *manifestatio* und *concordantia*. Unter *concordantia* sei der Ausgleich zwischen mehreren einander widersprechenden Möglichkeiten zu verstehen, es handle sich m. a. W. also um eine Argumentationstechnik, die Abaelard mit seinem berühmten *sic et non* bereits im früheren 12. Jahrhundert entwickelt habe¹³). Auch die Architekten der Gotik, so Panofsky, hätten konträre Formgelegenheiten miteinander versöhnt¹⁴). Um dies zu illustrieren, wählte Panofsky unter anderen Beispielen die Form des sogenannten kantonierten Pfeilers. Diese Stützenform verbindet den runden Kern, eine massive Säule (stellvertretend für Abaelards *sic*), mit dünnen sekundären Säulenschäften, wie sie die Architekten bisher ausnahmslos in die rechtwinkligen Ecken von komplizierten Gliederpfeilern (Abb. 1) gestellt hatten (stellvertretend für Abaelards *non*). Wie das Beispiel der Kathedrale von Reims zeigt, werden die disparaten Elemente des kantonierten Pfeilers aufs engste miteinander verbunden, indem sowohl der massive Stützenkern als auch die dünnen Säulenschäfte auf ein und demselben Niveau mit Kapitellen versehen wurden. Daraus resultiert die Form eines einheitlichen Bandes, das die gesamte

wissenschaftliche Studententexte III/1 u. 2), hier Bd. 1, S. XIX: »Eben so war der gotische Bau die lapidari-sche Übertragung der scholastischen Philosophie des 12. und 13. Jahrhunderts.« Für weitere Belege früherer Parallelisierungen von Scholastik und gotischer Architektur siehe die Rezension Galls von Panofskys Schrift (wie Anm. 10): Ernst GALL, in: Kunstchronik 6 (1953), S. 42–49, hier S. 42.

10) Erwin PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (PA) 1951, seither viele Neuauflagen, hier zitiert nach der Ausgabe »Meridian Book«, New York/London/Scarborough 1976.

11) Siehe den differenzierten Kommentar von Thomas Frangenberg im Nachwort der deutschen Übersetzung von Panofskys Abhandlung: Thomas FRANGENBERG (Hg.), Erwin Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik*. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter, Köln 1989, S. 115–130, hier S. 128.

12) Wobei sich Panofsky der Problematik des Begriffs, den er als überstrapaziertes Schlagwort (»over-worked cliché«, S. 21) bezeichnet, vollkommen bewußt war. Er definiert »mental habit« mit einem Zitat aus der *Summa Theologiae* des Aquinaten (I–II, qu. 49, art. 3, c.) als *principium importans ordinem ad actum* (S. 21).

13) PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 64–68.

14) Ebd., S. 69–70.

Stütze umfaßt und sie als vollkommene Einheit erscheinen läßt¹⁵⁾ (Abb. 2). Panofsky setzt damit die formale Beschaffenheit eines Bauglieds zwar auf die gleiche intellektuelle Ebene wie ein philosophisches Denkprocedere, aber er ist nicht so naiv zu glauben, daß die Architekten der Gotik die Traktate der großen Scholastiker im Original gelesen haben¹⁶⁾. Auf die Frage, wie denn die Architekten Kenntnisse auf dem Gebiet der scholastischen Lehrmethoden und -inhalte erwerben konnten, führt er an, daß sie als Angehörige einer höhergestellten Berufsgruppe sehr wohl mit den Denkweisen der zeitgenössischen Philosophen und Theologen in Berührung kamen, sei es durch Schulunterricht, sei es durch das Anhören von Predigten oder durch persönliche Kontakte mit den klerikalen Auftraggebern, die unter Umständen mit den Lehrern in den Domschulen identisch gewesen sein können¹⁷⁾. Einen konkreten Beleg dafür, wie sehr sich gotische Baumeister scholastische Denkgewohnheiten angeeignet haben, sieht Panofsky im (später hinzugefügten) Kommentar zur Zeichnung im sogenannten Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt, die den Idealgrundriß einer Choranlage darstellt. Danach hat Villard zusammen mit einem nicht näher bekannten Pierre de Corbie den Chorgrundriß *inter se disputando* entworfen¹⁸⁾. Damit sei der Beweis erbracht, daß zwei Baumeister der Gotik wie die zeitgenössischen Theologen eine *quaestio* aufgeworfen hätten, was dann von einem Schreiber mit der »typisch scholastischen« Ausdrucksweise *disputare* umschrieben worden sei¹⁹⁾.

Nicht nur die *concordantia*, sondern auch die *manifestatio* des scholastischen Denkens ist der Meinung Panofskys nach für die gotische Architektur ausschlaggebend gewesen. *Manifestatio* sei gleichzusetzen mit den formalen Ordnungssystemen der Scholastik, die in den Summen des Thomas von Aquin gipfeln. Kennzeichnend dafür sei die Anordnung des gesamten Glaubens- und Wissensstoffs in homologe Teile. Der oft belächelte Formalismus der Scholastik rühre daher, daß für ein umfassendes Gedankensystem von höchster Logik, das sich als Abglanz der göttlichen Offenbarung versteht, eine adäquate literarische Form gefunden werden mußte²⁰⁾. In Analogie zu diesem philosophisch-theologischen Ordnungssystem hätten die Architekten der Gotik ihre Bauwerke gemäß dem Prinzip einer stets verfeinerten Gliederung und Unterteilung konzipiert²¹⁾.

15) Panofsky bezeichnet den Reimser Pfeiler als eine gegenüber den in Canterbury und Chartres vorhandenen Vorstufen »perfected form«, die »in itself a *Sic et Non* solution« darstelle (ebd., S. 81).

16) Ebd., S. 23.

17) Ebd., S. 23–26. Zum zuletzt genannten Punkt, zumindest was die Pariser Domschule betrifft, siehe Bruno BOERNER, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (Scriinium Friburgense 7), Freiburg (Schweiz) 1998, S. 69–77.

18) PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 87f. Vgl. Hans HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien 1935, 2. Aufl. Graz 1972, S. 69ff., Taf. 29.

19) PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 87.

20) Ebd., S. 30–35.

21) Ebd., S. 43ff.

So bestechend die von Panofsky aufgezeigten Analogien zwischen scholastischer Argumentationsstrategie und gotischer Architektur auf den ersten Blick sein mögen, so gehört »Gothic Architecture and Scholasticism« nichtsdestoweniger zu den vielen kunsthistorischen Konstrukten, die der tatsächlichen Vielfalt real existierender Kunstwerke in keiner Weise gerecht werden²²⁾. Wie Ernst Gall zu Recht hervorgehoben hat, überträgt Panofsky den scholastikspezifischen *modus operandi* auf eine Zeitspanne von über hundert Jahren französischer Architekturgeschichte, in der die Entwicklung, selbst wenn sie sich in der Art einer »Springprozession« vollzogen haben sollte, Panofsky zufolge einer unabänderlichen Zielrichtung gefolgt sei²³⁾. Zeigt denn die Scholastik – die Frage sei an die Vertreter der mittelalterlichen Theologie- und Philosophiegeschichte gerichtet – im gleichen Zeitraum eine ebenso schlüssige Entwicklungsgeschichte, wie sie Panofsky für die Architektur postuliert? Die letztlich auf Hegel zurückgehende Vorstellung eines zielgerichteten geschichtlichen Fortschritts übersieht die Motivationen, die hinter jedem Einzelfall unweigerlich standen. Gerade eine Architektur von einem derart hohen repräsentativen Anspruch, wie ihn die frühe und hohe Gotik Frankreichs zur Voraussetzung hat, läßt sich gewiß nicht vorwiegend aufgrund einer gewissen Analogie ihrer strukturellen Prinzipien mit einem philosophischen Ordnungssystem verstehen, und dies um so weniger, als die gotischen Sakralbauten neben der religiösen auch eine eminent politische und soziale Funktion erfüllten. Das zeigt in exemplarischer Form gerade die auch von Panofsky herausgehobene Kathedrale von Reims (Abb. 3). Ihr Aufrißsystem nimmt in einem entscheidenden Maße Vorgaben auf, die vorher in der Bauhütte der Kathedrale von Chartres entwickelt wurden (Abb. 4). Aber in Reims hat der erste leitende Architekt das Chartreser Vorbild in allem und jedem perfektioniert²⁴⁾. Nicht nur gestaltete er das von Chartres erstmals monumentalisierte, wenn auch schon etwas früher in Soissons erfundene hochgotische Aufrißsystem²⁵⁾ »flüssiger« und eleganter, sondern er sorgte auch dafür, daß alle Einzelheiten, etwa die Profile der Arkaden und insbesondere der vegetabile Schmuck der Kapitelle, von einer bisher unbekanntenen, geradezu erlesenen Schönheit gezeichnet sind.

22) Einen interessanten Versuch, die Entwicklung der gesamten mittelalterlichen Kirchenbaukunst und nicht nur derjenigen der Gotik in Parallele zu derjenigen der Theologie und Philosophie zu setzen, machten Radding und Clark. Eingeständenermaßen von Panofsky inspiriert, hüten sich aber die Autoren zu Recht davor, ein monokausales Erklärungsmuster zu bieten: Charles M. RADDING/William W. CLARK, *Medieval Architecture, Medieval Learning: Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven/London 1992.

23) GALL (wie Anm. 9), S. 43.

24) Jean BONY, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley/Los Angeles/London 1983, S. 270–277.

25) Dany SANDRON, *La cathédrale de Soissons*, Paris 1998, S. 43f., 87ff., 214ff.; Peter KURMANN/Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Chartres. Die Kathedrale*, Regensburg 2001, S. 282ff.

Warum aber gerade in Reims? Die Bauherren, die für die Metropolitankirche der Reimser Kirchenprovinz verantwortlich waren, der Erzbischof und sein Domkapitel²⁶⁾, waren es sich schuldig, alle bisher errichteten kirchlichen Großbauten²⁷⁾ im politisch relevanten geographischen Umkreis an architektonischem und skulpturalem Reichtum zu übertreffen. Aus ideologischen und kirchenpolitischen Gründen schraubten sie ihr Anspruchsniveau auf einen bisher unerreichten Höhepunkt, denn gemäß ihrem Geschichtsverständnis figurierte Notre-Dame in Reims gewissermaßen als Mutterkirche des gesamten französischen Königreichs. Sie stand am Ort, an dem während der Taufe Chlodwigs durch den Reimser Bischof Remigius das heilige Öl vom Himmel gebracht wurde. Bekanntlich bot diese Legende die Grundlage dafür, daß sich die Könige Frankreichs als Gesalbte des Herrn allen anderen Herrschern Europas überlegen wählten. Im Gegenzug leitete sich daraus für die Reimser Kirchenoberen das Recht her, Salbung und Krönung der Könige stets selber zu gewährleisten und ausschließlich in ihrer Kathedrale stattfinden zu lassen²⁸⁾. Ihren eminenten Stellenwert innerhalb der Geschichte gotischer Architektur verdankt die Reimser Kathedrale also sicher nicht einer zielgerichteten Stilevolution, sondern spezifischen historischen Umständen, die dazu führten, daß die leitenden Architekten des Bauwerks den extrem hohen Ansprüchen der Bauherren zu entsprechen hatten. Die Verwirklichung des Projekts geschah übrigens in mehreren Schüben, m. a. W. wird die Baugeschichte der Reimser Kathedrale in ganz besonders hohem Maße von mehreren einschneidenden Planungswechseln bestimmt²⁹⁾. Sie liefen stets auf einen vermehrten Formenreichtum hinaus. So darf der hochgotische Neubau von Notre-Dame in Reims als weithin sichtbare, steinerne »Beurkundung« der Beilegung des Streites verstanden werden,

26) Pierre DESPORTES, *Reims et les Rémois aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1979, S. 296ff.; – Zur Baulast siehe Wolfgang SCHÖLLER, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaues*, Köln/Wien 1989, S. 134, 138f., 316ff.

27) Daß es sich bei diesen repräsentativen Bauten nicht nur um Kathedralen, sondern auch um Abtei- und Stiftskirchen handelte, ist bekannt. Leider läßt sich der die kircheninstanzliche Stellung der jeweiligen Kirchen neutralisierende Begriff »the Great Church« nicht ins Deutsche übertragen. Zu diesem Begriff siehe Christopher WILSON, *The Gothic Cathedral*, London 1990, S. 7ff.

28) Jacques LE GOFF, *Reims, ville du sacré*, in: *Les Lieux de mémoire 2: La Nation*, Bd. 1 (Bibliothèque illustrée des Histoires), Paris 1986, S. 89–184, wieder abgedruckt in: DERS., *Héros du moyen âge, Le saint et le roi*, Paris 2004, S. 987–1071; zu den kunstgeschichtlichen Aspekten: Willibald SAUERLÄNDER, *Observations sur la topographie et l'iconologie de la cathédrale du sacré*, in: *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 1992 (1994), S. 463–479; Peter KURMANN, *Le Couronnement de la Vierge du grand portail de Reims: Clef du système iconographique de la cathédrale des sacres*, in: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque à la Fondation Hardt (Genève) 1994 (Civilisation médiévale 3), Poitiers 1996, S. 95–104.

29) Jean-Pierre RAVAUX, *Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims*, in: *Bulletin monumental* 137 (1979), S. 7–66; Peter KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims*, Paris/Lausanne 1987, S. 41ff.; DERS., *L'archevêque Henri de Braine: son rôle à la cathédrale de Reims*, in: *Mémoire de Champagne 1* (Actes du deuxième mois médiéval), Langres 2000, S. 119–136, hier S. 134f.

den die Metropolen von Sens und Reims sowie der Abt von Saint-Denis um das Krönungsrecht lange Zeit miteinander geführt hatten. Im frühen 13. Jahrhundert war er endgültig zugunsten von Reims entschieden worden³⁰⁾.

Es wäre aber falsch, die Reimser Kathedrale wegen der besonderen politischen Implikationen ihres Metropoliten grundsätzlich als Sonderfall innerhalb der gotischen Architektur zu betrachten. Hinter allen anderen kirchlichen Großbauten der französischen Gotik standen ebenfalls spezifische historische Traditionen, politische Ansprüche, strategische Maßnahmen und obendrein ein ungeheurer Konkurrenzdruck. Die Vorstellung einer gotischen Architektur, die sich innerhalb gewisser intellektueller Rahmenbedingungen unentwegt von sich aus weiterentwickelte, entspricht den historischen Gegebenheiten, die hinter dem »Bauboom« der Gotik standen, wohl kaum³¹⁾. Mit sicherem Gespür hat der junge Robert Branner zu Beginn seiner Laufbahn als großer Spezialist für die gotische Architektur Frankreichs in einer Rezension von Panofskys »Gothic Architecture and Scholasticism«³²⁾ auf die Hauptschwäche dieser, wie er sie nannte, »monolithischen Schau«³³⁾ der Gotik hingewiesen. Er machte geltend, daß die von Panofsky unterstellte Finalität der Entwicklung notgedrungen zur Fiktion einer absolut perfekten Kathedrale führt, die es in der Realität nie gegeben hat³⁴⁾. In dieser Hinsicht rückt Panofskys Gotikbild in die Nähe desjenigen von Viollet-le-Duc, der ebenfalls eine ideale Kathedrale postulierte, die von

30) Percy Ernst SCHRAMM, *Der König von Frankreich*, 2. Aufl. Darmstadt 1960, S. 112–124, 131–144. Man wird zu den Maßnahmen, die das französische Königtum im 13. Jahrhundert zur Sichtbarmachung der »staatlichen« Ordnung traf (dazu siehe: Jacques LE GOFF, *La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre*, in: *Le sacre royal à l'époque de saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF*, hg. von DEMS., Paris 2001, S. 19–35, hier S. 35) auch das Bildprogramm der Reimser Kathedrale hinzurechnen dürfen, obwohl die Initiative dazu sicher von Erzbischof und Domkapitel ausgegangen war, aber eben im Sinne einer Kooperation zwischen der Reimser Kirche und dem König.

31) Es war nicht nur, wie Sauerländer es nennt, die »Mikroskopie [...] wissenschaftstechnische[r] und positivistische[r] Einwände«, die »Architekturspezialisten« wie Ernst GALL und Robert BRANNER (wie Anm. 9 und 32) an der Gültigkeit von Panofskys These haben zweifeln lassen. Dennoch wird man Sauerländer unbedingt beipflichten, wenn er das Bestreben Panofskys, das Studium der gotischen Architektur auf eine rational faßbare Grundlage zu stellen, vor dem Hintergrund der mystifizierenden neoromantischen Interpretation eines SEDLMAYR (wie Anm. 8) ausgesprochen positiv wertet: Willibald SAUERLÄNDER, »Barbari ante portas«. Panofsky in den fünfziger Jahren, in: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, hg. von BRUNO REUDENBACH, Berlin 1992, S. 123–137, hier S. 126–127, Zitat S. 126.

32) Robert BRANNER, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 13 (1954), S. 30–31.

33) Ebd., S. 31.

34) Ebd. – Vgl. auch Arnold Wolffs höchst problematische Interpretation des Kölner Doms als »perfekte Kathedrale«. Zwar ist der Kölner Dom sicher einer der Höhepunkte gotischer Architektur, aber es darf bezweifelt werden, daß die wichtigsten der vor dem Kölner Dom errichteten beziehungsweise angefangenen Kathedralen der französischen Gotik gleichsam nur Etappen auf dem Weg zum Kölner Dom darstellen: Arnold WOLFF, *Die vollkommene Kathedrale. Der Kölner Dom und die Kathedralen der Ile-de-France*, in: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln*, hg. von Ludger HONNEFELDER u. a. (Studien zum Kölner Dom 6), Köln 1998, S. 15–47.

verschiedenen historischen Umständen – sehr zum Bedauern des großen Architekturtheoretikers – verhindert worden sei³⁵⁾.

Die Analogien, die Panofsky zwischen dem didaktischen Vorgehen der Scholastiker und dem Entwurfsverfahren der Architekten konstatierte, lassen sich nur aufgrund moderner Analysen des scholastischen Denkens beziehungsweise anhand einer ebenso modernen kunsthistorischen Beschreibungstechnik nachvollziehen. Der Begriff der »visuellen Logik«, die Panofsky der Struktur gotischer Kathedralen bescheinigt³⁶⁾, wirkt überzeugend, weil wir es gewohnt sind, in architektonischen Metaphern zu denken. War das aber im 12. und 13. Jahrhundert auch so? Die aus der Bibel stammenden Architekturmetaphern werden in dieser Zeit weder mit neuen Inhalten gefüllt noch bewußt in Bezug zur zeitgenössischen Baukunst gesetzt³⁷⁾. Jedenfalls berichten darüber die Quellen nichts. Sicher steht aber hinter der komplexen Struktur der gotischen Kathedrale ein technisches Know-how, das seinesgleichen in der gesamten Weltgeschichte der Baukunst vor dem 19. Jahrhundert sucht. Aber muß man deswegen die Baukünstler der Gotik als Intellektuelle bezeichnen? Sie waren und blieben in erster Linie Handwerker. Aber dank ihrer Beschäftigung mit der Geometrie rückten sie in die Nähe der Vertreter des Quadriviums³⁸⁾. Hinzu kam im 13. Jahrhundert bei manchen von ihnen eine soziale Aufwertung, die sich nicht zufällig gerade im Milieu der Kathedralbauhütten nachweisen läßt³⁹⁾. Was sagten dazu aber die »richtigen« Intellektuellen? Wenn Thomas von Aquin in seiner *summa contra gentiles* (geschrieben zwischen 1259 und 1265⁴⁰⁾) festhält, die Architekten würden als Handwerker wie Philosophen auftreten (*artifices qui architectones vocantur nomen sibi vindicant sapientium*)⁴¹⁾, so spricht dies keineswegs für eine generelle Akzeptanz der Intellektualität

35) Siehe dazu Peter KURMANN, Viollet-le-Duc und die Vorstellung einer idealen Kathedrale, in: Viollet-le-Duc, Akten des Kongresses organisiert von der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin Einsiedeln 2001 (im Druck).

36) PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 58–60.

37) Jochen SCHRÖDER, Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und die Methodik der Baueinfassung im 12. Jahrhundert, 2 Bde., Köln 2000, hier Bd. 1, S. 157ff., wo nachgewiesen wird, daß Richard von St. Viktor, der Verfasser eines Ezechielkommentars, bezüglich der konkreten Architektureraufnahme seiner Zeit lediglich Dispositionen allgemeinsten Typs erwähnt, wobei die in verschiedenen Handschriften vorhandenen Illustrationen insofern vom Text abweichen, als sie »realistische« Lösungen für die Gestaltung von Arkaturen zur Belegung von Wandflächen zeigen. Gerade diese Konzentration auf ein Baudetail zeigt aber, daß der Illustrator die Gesamtstruktur nicht intellektuell durchdringt.

38) Lon R. SHELBY, The Geometrical Knowledge of Mediaeval Master Masons, in: *Speculum* 47 (1972), S. 395–421.

39) Dieter KIMPEL, Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe: Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen, in: *Architektur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, hg. von Friedrich MÖBIUS/Ernst SCHUBERT, Weimar 1984, S. 246–272.

40) Otto Hermann PESCH, Art. »Thomas von Aquino«, in: *Theologische Realenzyklopädie* 33, Berlin/New York 2002, S. 433–474, hier S. 436.

41) S. Thomae Aquinatis opera omnia, hg. von Roberto BUSA, Bd. 2, Stuttgart/Bad Cannstatt 1980, S. 1, 005 SCG lib. 1 c. 1. Dazu siehe Paul FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through*

von Architekten. Ganz im Gegenteil tadelt der Aquinate damit ihre Aufwertung in intellektueller und gesellschaftlicher Hinsicht, die einige von ihnen im 13. Jahrhundert wohl in erster Linie selber inszeniert hatten und von der auch andere Quellen berichten. Bekannt ist die Grabinschrift des Pierre de Montreuil, die den 1267 verstorbenen Pariser Architekten als *doctor lathomorum* bezeichnete⁴²⁾, ferner die Predigt des Dominikaners Nicolas de Biard von 1261, der über die Architekten schimpft, weil sie mit Handschuhen auf die Baustelle kämen und Befehle erteilten, ohne selber Hand anzulegen. Er vergleicht sie mit den Inhabern fetter Pfründen (*qui in Ecclesia habent pingua beneficia*), die den Mitmenschen vorschreiben, christlich zu leben, ohne diese Maxime selber zu befolgen⁴³⁾.

Letztlich war aber eine solche soziale Aufwertung nur möglich vor dem Hintergrund eines unerhörten Fortschritts an architektonischer Planung und Organisation des Bauprozesses. Die dafür notwendige Logistik betraf weniger die Erstellung des Bauprojekts in künstlerischer Hinsicht als dessen Realisierung auf der materiellen Ebene. Nicht nur die Finanzierung mußte gewährleistet und juristische Fragen (z. B. solche, die im Zusammenhang mit der für Neubauprojekte häufig nötigen Terrainerweiterung standen⁴⁴⁾) hatten gelöst zu werden, sondern auch die Beschaffung und der Transport des Baumaterials, der Werkzeuge und der – bei aller technischen Unvollkommenheit – bereits vorhandenen Maschinen waren zu regeln. Ein weiteres logistisches Problem, das es zu lösen galt, war zweifellos die Anstellung einer ausreichenden Anzahl von Handwerkern, also Maurern, Steinmetzen, Bildhauern, Zimmerleuten und Glasmalern, und dies in einem geographisch überschaubaren Raum (Île-de-France und angrenzende Gebiete), in dem es von der Mitte des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts von Großbaustellen wimmelte⁴⁵⁾. Wie rational

Eight Centuries, Princeton 1960, S. 135f.; Nikolaus PEVSNER, The Term ›Architect‹ in the Middle Ages, in: *Speculum* 17 (1942), S. 549–562, hier S. 549.

42) Robert SUCKALE, Pierre de Montreuil, in: *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*, Katalog zur Ausstellung Straßburg 1989, hg. von Roland RECHT, Strasbourg 1989, S. 181–185, hier S. 181 u. Anm. 1.

43) Victor MORTET/Paul DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, XII^e–XIII^e siècles*, Paris 1929, S. 290f., Zitat S. 291.

44) Beispielsweise wurden die Kathedralen in Bourges, Le Mans und Meaux gegenüber dem Vorgängerbau derart vergrößert, daß sie teilweise auf »öffentlichem« Grund und Boden zu stehen kamen, wofür Bewilligungen seitens des Königs notwendig waren. Francis SALET, La cathédrale du Mans, in: *Congrès archéologique de France* 119 (1961), S. 18–58, hier S. 46; Robert BRANNER, La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique, Paris/Bourges 1962, S. 26–28; Peter KURMANN, La cathédrale Saint-Etienne de Meaux (Bibliothèque de la Société française d'Archéologie 1), Paris/Genève 1971, S. 99f.

45) Zu Bauhütte und Baubetrieb siehe (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Günther BINDING, Der Baubetrieb zu Beginn der Gotik, in: *Zur Lebensweise in der Stadt um 1200. Ergebnisse der Mittelalterarchäologie*, hg. von Heiko STEUER (Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters. Beiheft 4), Köln 1986, S. 63–91; DERS., Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993; Dieter KIMPEL, Les méthodes de production des cathédrales, in: *Les Bâisseurs* (wie Anm. 42), S. 91–101; DERS. (wie Anm. 39); Christian FREIGANG, Das Beispiel Narbonne. Bauorganisation in Südfrankreich im 13. und 14. Jahrhundert, in: *Die Baukunst im Mittelalter*,

die Baumeister der Gotik arbeiteten, zeigt sich daran, daß sie seit ca. 1220 anfangen, das Prinzip der Stapeltechnik anzuwenden. Vorher konnten die Bauhütten im Winter nicht arbeiten, da der Mörtel in der kalten Jahreszeit ungenügend trocknet. Wenn nun aber in den gedeckten Hütten auch im Winter genau zugeschnittene Steinblöcke auf Vorrat hergestellt wurden, so erfolgte das Aufmauern in den warmen Jahreszeiten in einem viel schnelleren Rhythmus. Grundvoraussetzung dafür war die Fähigkeit des Architekten, einen detaillierten Gesamtplan ebenso wie einen solchen für jeden wesentlichen Bauteil (Chor, Quer- und Langhaus, Fassaden) zeichnerisch auszuführen und die genaue Anzahl der nötigen Steinlagen und profilierten Werkstücke vorher auszurechnen⁴⁶⁾. Das alles geschah zum ersten Mal im Milieu der Kathedralbauhütten, was nichts anderes heißt, als daß der moderne Planungsvorgang nicht von den Architekten der Renaissance, sondern von denjenigen der Gotik eingeführt wurde. Es ist gewiß kein Zufall, daß die frühesten Aufrißzeichnungen von ganzen Bauteilen, die uns erhalten geblieben sind, nämlich diejenigen von Fassaden, aus den Kathedralbauhütten der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen⁴⁷⁾. Die rationalisierte Organisation des Bauprozesses und seiner Vorbereitung rief nach intellektuellen Fähigkeiten, die durchaus vergleichbar sind mit den Denkmustern und Verhaltensweisen der zeitgenössischen Philosophen und Theologen. Aber dies eben nur im Sinne einer Parallelität und nicht eines kausalen Konnexes. Wir würden über den hier gesetzten Rahmen weit hinausgreifen, wenn wir bis zum gemeinsamen Urgrund für diese parallelen Erscheinungen vordringen wollten. Wahrscheinlich war es vor allem die Diversifikation der gesellschaftlichen Strukturen, die nicht nur ein höheres Maß an Arbeitsteilung nach sich zog, sondern auch eine gesteigerte Komplexität des Denkens. Neue gesellschaftliche Faktoren mußten nach neuen Ordnungskonfigurationen rufen.

Wie wenig aber zur Zeit der Hochgotik die eigentlichen Intellektuellen einen analytischen Sinn für die Bauwerke selber, also die Produkte dieses durchrationalisierten Bauwesens, entwickelt hatten, zeigt der 1323 entstandene *Tractatus de laudibus Parisius* des Johannes de Janduno (Jean de Jandun)⁴⁸⁾. Der Autor, Aristoteliker mit stark averroisti-

hg. von Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Solothurn/Düsseldorf 1995, S. 169–194; Jean GIMPEL, *Les Bâisseurs des Cathédrales*, Paris 1958.

46) Dieter KIMPEL, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, in: *Bulletin monumental* 135 (1977), S. 195–222.

47) Dieter KIMPEL, *Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, hg. von Klaus CLAUSBERG u. a., Gießen 1981, S. 103–125; Wolfgang SCHÖLLER, *Le dessin d'architecture à l'époque gothique*, in: *Les Bâisseurs* (wie Anm. 42), S. 227–235; Roland RECHT, *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*, Paris 1995, S. 21ff.; Peter KURMANN, *Architecture, vitrail et orfèverie. A propos des premiers dessins d'édifices gothiques*, in: *Représentations architecturales dans les vitraux*, hg. von Robert TOLLET (Dossiers de la Commission royale des monuments, sites et fouilles 9), Bruxelles 2002, S. 33–41.

48) Erik INGLIS, *Gothic Architecture and a Scholastic: Jean de Jandun's Tractatus de laudibus Parisius* (1323), in: *Gesta* 42 (2003), S. 63–85.

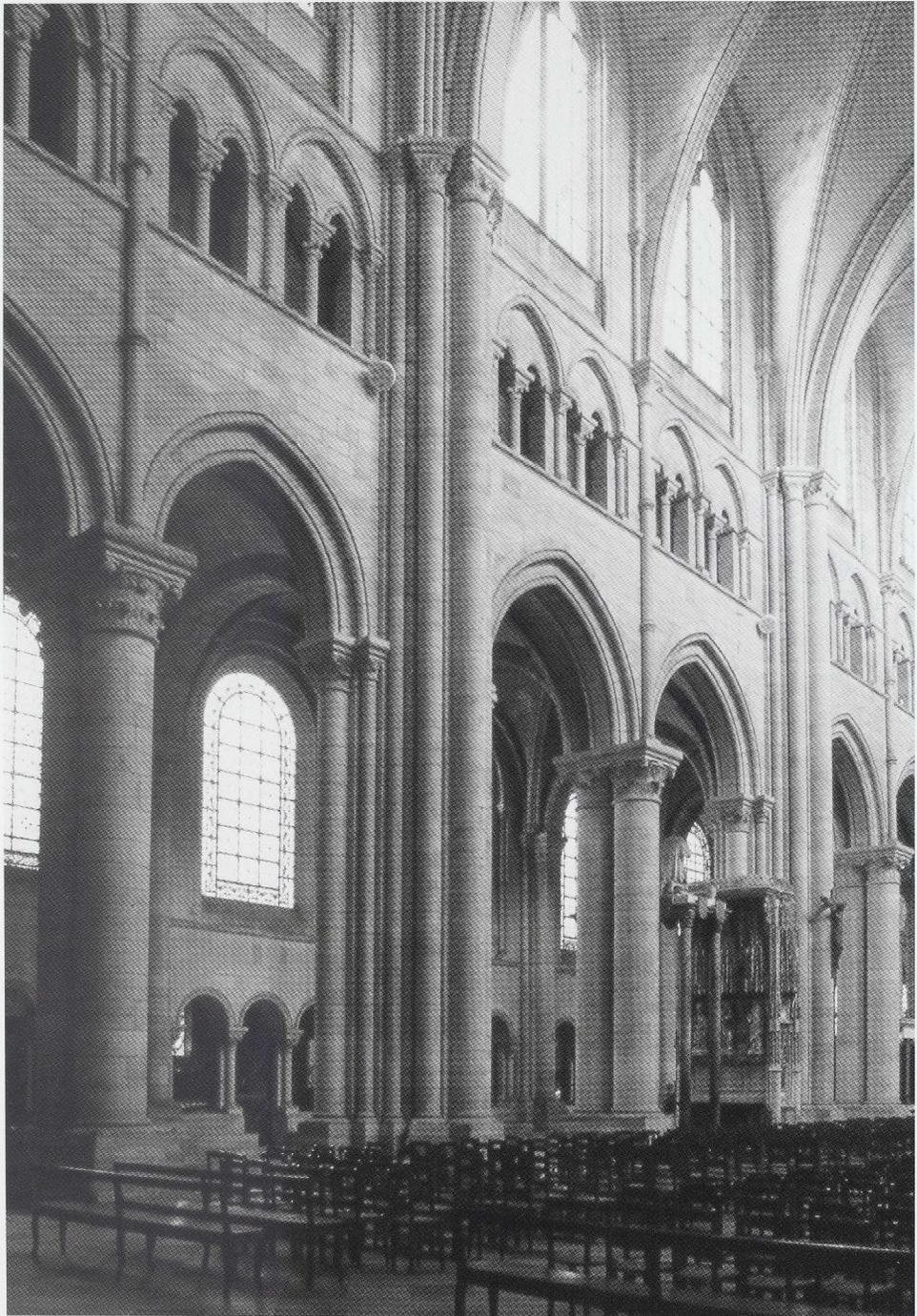


Abb. 1: Sens, Kathedrale, Langhaus, Gliederpfeiler



Abb. 2: Reims, Kathedrale, Langhaus, kantonierte Pfeiler



Abb. 3: Reims, Kathedrale, Inneres gegen Chor

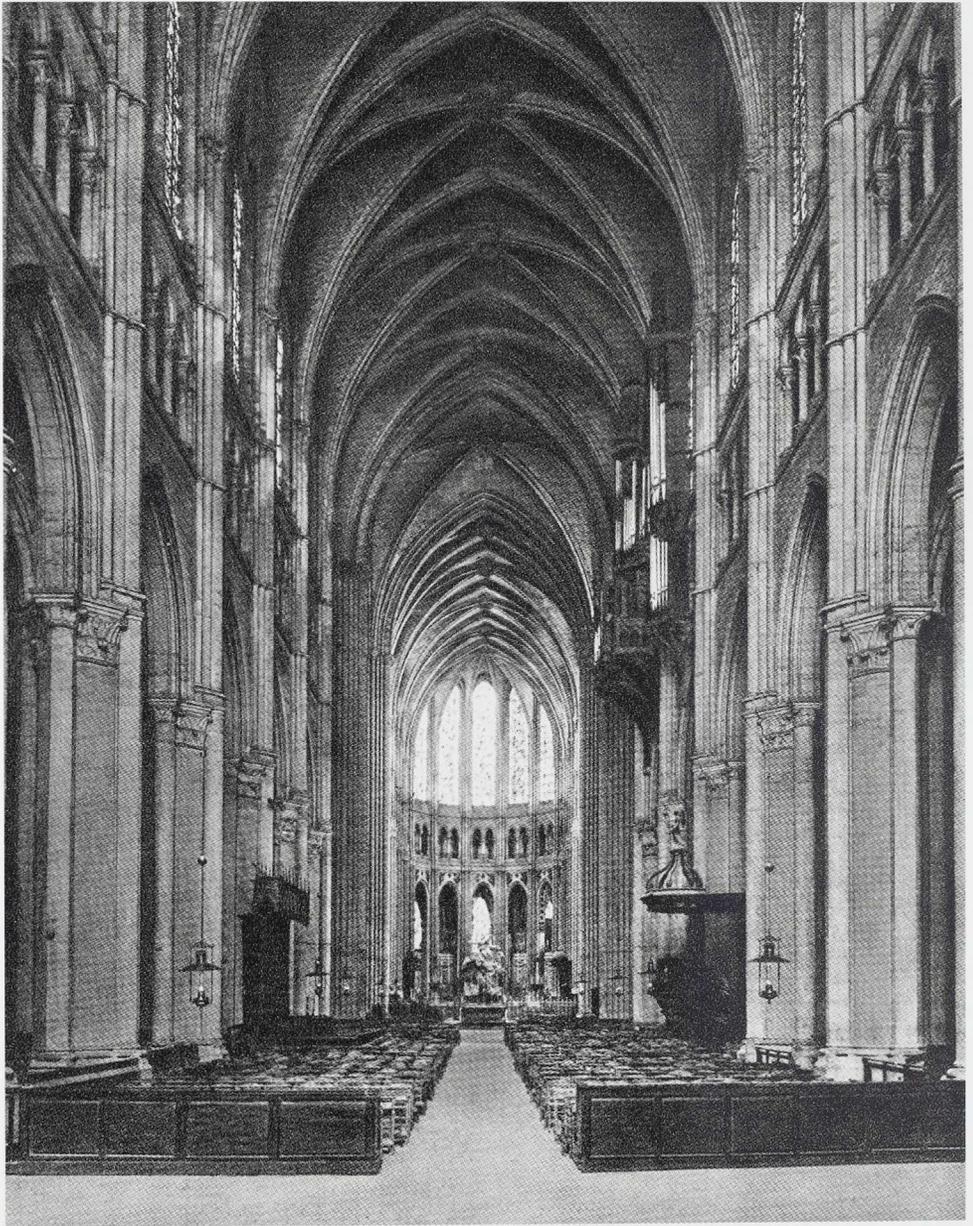


Abb. 4: Chartres, Kathedrale, Inneres gegen Chor

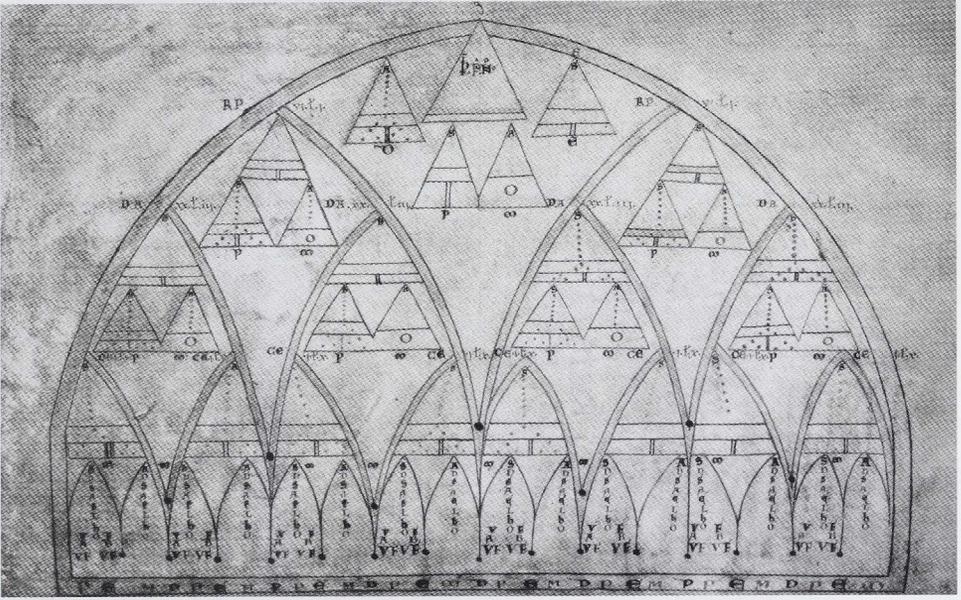


Abb. 5: Durham, Kathedralbibliothek, MS 47.B.II.35, fol. 36v

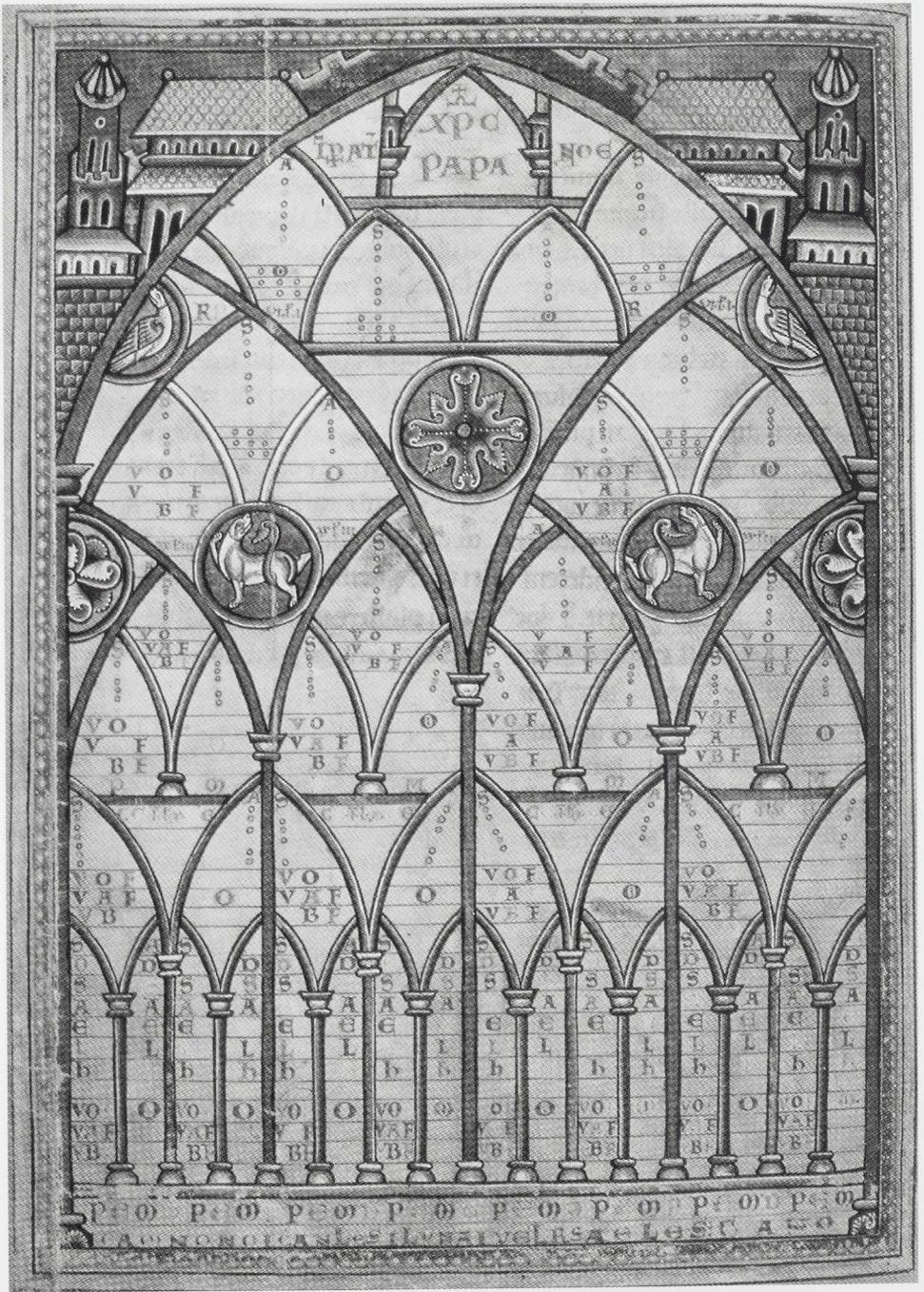


Abb. 6: Cambridge, University Library, MD Ff.1.27, fol. 18v



Abb. 7: Lincoln, Kathedrale, Hugo-Chor, Blendarkatur

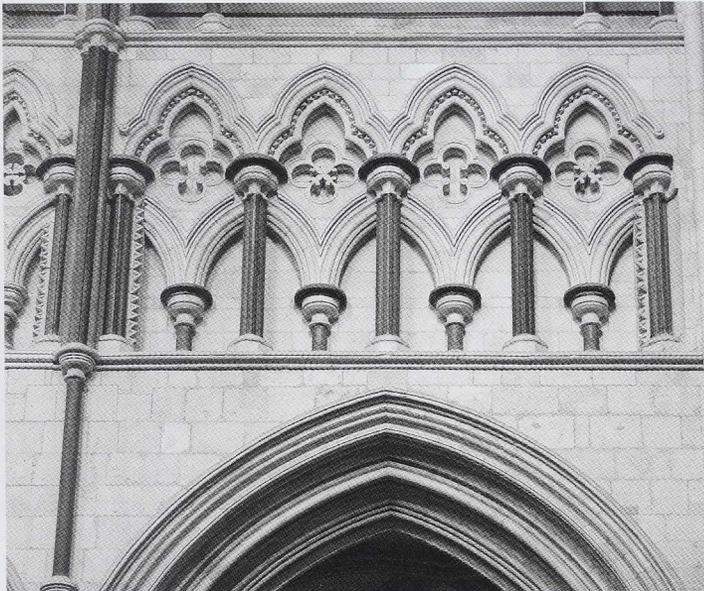


Abb. 8: Beverley, Kollegiatskirche, Querhaus, Blendtriforium

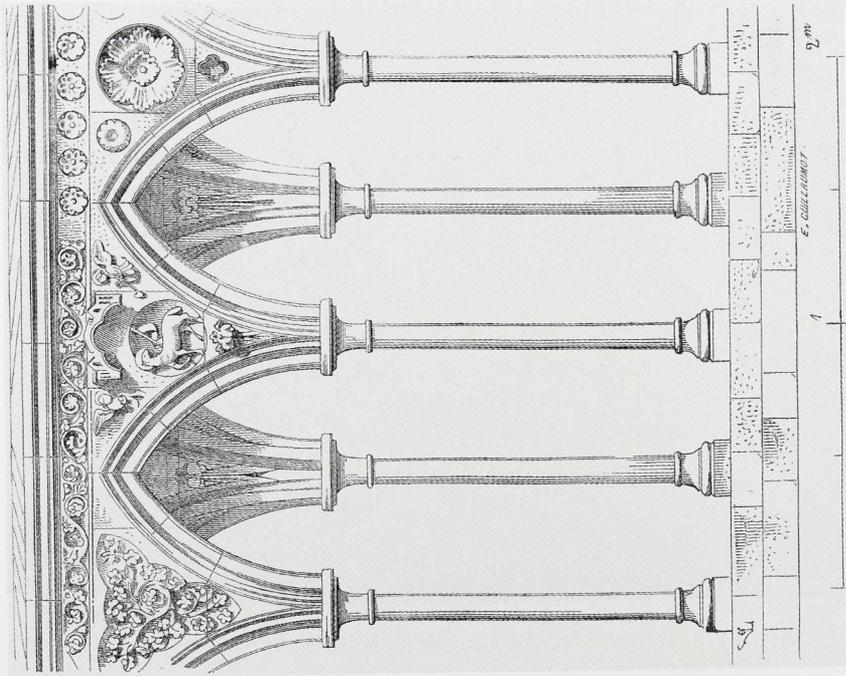


Abb. 9: Mont-Saint-Michel, Arkatur des Kreuzgangs, nach Viollet-le-Duc

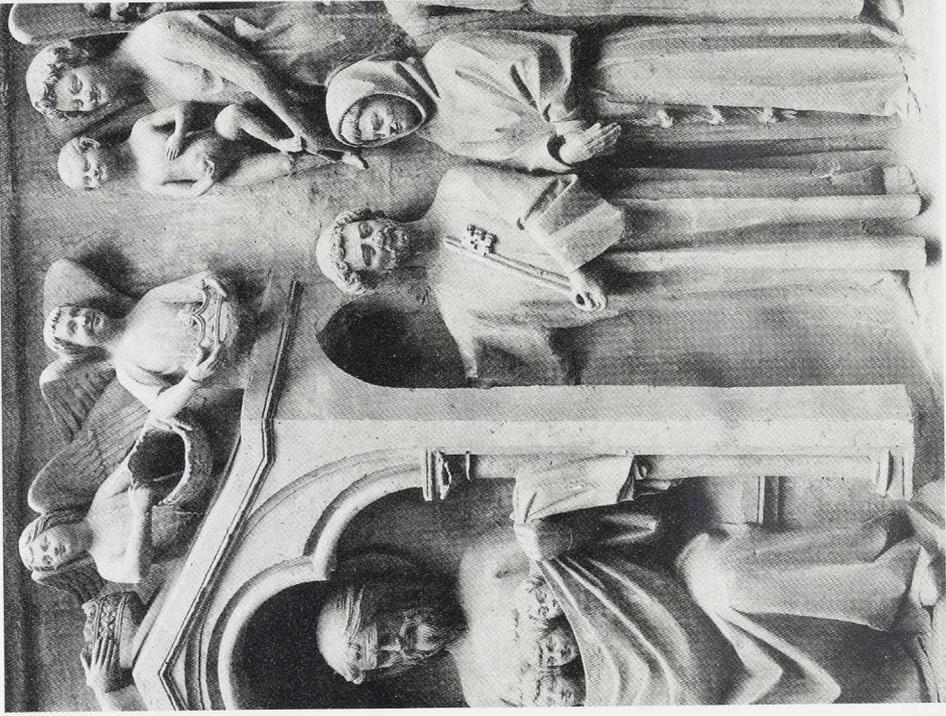


Abb. 10: Bourges, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon, Detail: Eintritt des hl. Franziskus in das Paradies

schem Einschlag, lehrte am Collège de Navarre in Paris, bevor er zusammen mit dem ihm nahestehenden Marsilius von Padua exkommuniziert wurde. Sein Lobgedicht auf die Stadt Paris enthält eine längere Beschreibung der Kathedrale Notre-Dame und der Sainte-Chapelle. Man liest diese Passagen mit großer Enttäuschung, erschöpfen sie sich doch in einer Auflistung einzelner Kennzeichen. Sie werden fast ausschließlich mit Topoi umschrieben, die aus der Rhetorik stammen. Der Autor zählt die Bauteile nacheinander ohne jedes Verständnis für die Gesamtstruktur auf. Indem er es völlig unterläßt, einen Bezug zwischen den *artes liberales* und der Architektur herzustellen, gibt er zu erkennen, daß die Baukunst für ihn keine intellektuelle Angelegenheit ist. Wäre der geistige Zusammenschluß zwischen den Scholastikern und den Architekten derart eng gewesen, wie es Panofsky voraussetzte, so müßte eigentlich ein Pariser Theologe wie Johannes de Janduno, der aufs engste mit dem Werk des Aristoteles vertraut war, die nicht zu bestreitende Affinität zwischen Philosophie und Architektur zur Sprache gebracht haben.

Trotzdem wäre es falsch, den Theologen des Hochmittelalters jedes Verständnis für Architektur abzusprechen. Dies gilt um so mehr, als sie mit dem Kreis der klerikalen Auftraggeber von Sakralbauten – von denen einige, etwa Pierre de Celle als Abt von Saint-Remi in Reims oder Bischof Maurice de Sully in Paris, selbst gelehrte Theologen waren⁴⁹⁾ – aufs engste verflochten waren. Daß sich im späten 12. Jahrhundert ein Benediktinermönch nicht nur in den praktischen Belangen des Bauwesens, sondern auch in dem auskannte, was wir heute als »Stilfragen« bezeichnen würden, belegt die berühmte Chronik der Wiedererrichtung der Kathedrale von Canterbury, die der Mönch Gervasius in den 1180er Jahren niedergeschrieben hat⁵⁰⁾. Wie sehr aber andererseits gerade die Kunstgeschichte die Schriften des Abtes Suger von Saint-Denis lange überinterpretierte, hat die jüngste Forschung seitens der Theologie- und Philosophiehistoriker dargelegt⁵¹⁾. Zweifellos war Suger ein hervorragender Abt, Politiker und Administrator. Aber wenn er theologische Gedankengänge entwickelt, bewegt er sich auf Gemeinplätzen. Im Bericht über seine Abteikirche arbeitet er fast ausschließlich mit liturgischen Topoi. So erklären sich Su-

49) Anne PRACHE, *Saint-Remi de Reims, l'oeuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique* (Bibliothèque de la Société française d'Archéologie 8), Paris/Genève 1978, S. 29ff.; Madeline Harrison CAVINESS, *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine*, Princeton 1990, S. 36ff.; BOERNER (wie Anm. 17), S. 70f.

50) Neuausgabe des Textes und Kommentar in SCHRÖDER (wie Anm. 37).

51) Christoph MARKSCHIES, *Gibt es eine »Theologie der gotischen Kathedrale«?* Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse), Heidelberg 1995; Andreas SPEER, *Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst*, in: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349)*, Ausstellungskatalog des Schnütgen-Museums Köln, hg. von Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN u. a., Köln 1998, S. 89–94; DERS., *Einleitung*, in: *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften*, hg. von Andreas SPEER/Günther BINDING u. a., Darmstadt 2000, S. 13–66, bes. S. 38ff.

gers »Lichtmystik« und sein anagogisches Denken restlos aus den Texten der Liturgie. Bezeichnenderweise fanden nur die Kunsthistoriker das Sugersche Gedankengebäude originell. Neben Suger bot die Schule der Regularkanoniker der Abtei St. Viktor in Paris eine wesentlich originellere theologische Grundlage. Ob sie aber etwas Wesentliches zur Entstehung der Gotik beigetragen hat, kann hier nicht beurteilt werden⁵².

Es sei im Zusammenhang mit Ordnungskonfigurationen aber auf eine englische Quelle aus derselben Zeit hingewiesen, in der die Chronik des Gervasius von Canterbury entstanden ist. Es handelt sich um ein in Architekturformen gekleidetes Diagramm. Wie die Chronik des Gervasius zeugt auch diese Quelle von großem Verständnis eines Klerikers für architektonische Kompositionen. Da sich in diesem Falle der Text explizit auf das Diagramm stützt, ist das Bild unter Aufsicht des Textverfassers hergestellt worden und entspricht völlig seinen Intentionen, wenn er es nicht sogar selber hergestellt hat. Wir sprechen von einer in der Kathedralbibliothek von Durham (47.B.II.35) liegenden, aus dem späten 12. Jahrhundert stammenden Sammelhandschrift, in der sich unter vielem anderen der *Liber de statu ecclesiae* des Gilbert (Bischof von Limerick 1106–1139) findet⁵³. Der Text⁵⁴) wird begleitet von einem Diagramm (fol. 36v), das die hierarchisch geordnete Struktur der mittelalterlichen Kirche darstellt und vom Autor als *imago generalis ecclesie* bezeichnet wird (Abb. 5). Eigentlich handelt es sich um ein Abbild der Struktur der gesamten mittelalterlichen Gesellschaft, die als *corpus mysticum Christi* mit der Kirche identisch ist. Gilberts Text bezieht sich mehrmals auf diese *depicta imago*, die folgendermaßen aufgebaut ist: An der Basis des Aufbaus, der aus lauter Spitzbögen besteht – Gilbert nennt sie *pyramides* – stehen abwechselnd Pfarreien und Klöster. Unter der Spitze jedes Bogens, der eine Pfarrei symbolisiert, steht der Pfarrer *s(acerdos)*, gefolgt von *d(iaconus)*, *s(ubdiaconus)*, *a(colytus)*, *e(xorcista)*, *l(ector)* und *b(ostiarus)*. Darunter erscheinen die Laien beiderlei Geschlechts *v(iri)* und *f(eminae)*, eingeteilt in *a(ratores)* und *b(ellatores)*. In den Bögen, die für eine Abtei stehen, steht an der Spitze der *a(bbas)*, gefolgt wiederum von den Inhabern der niedrigeren Würden. In den oberen Rängen wird die Zweiteilung der Gesellschaft weitergeführt, indem Bischof *e(piscopus)* und Graf *c(omes)* auf einer Ebene stehen, und darüber erscheinen Erzbischof *a(rchiepiscopus)* und Herzog *d(ux)* als gleichrangig. Zuoberst sind im mittleren Dreieck miteinander vereinigt Papst und Kaiser sowie Noe, dessen Arche als Typus der Kirche fungiert. Die beiden anderen Dreiecke an der Spitze des Gesamtbogens bezeichnen den Metropolitan *p(rimatus)* und den König *r(ex)*. Nicht nur die Übereinstimmung zwischen Text und Diagramm ist bemerkenswert, sondern die Tatsache, daß die festgefügte Hierarchie der mittelalterlichen Gesellschaftsord-

52) Dominique POIREL (Hg.), *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorienne*, Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris) 2000, Turnhout 2001.

53) R. A. B. MYNORS, *Durham Cathedral Manuscripts*, Oxford 1939, S. 41–42 und Taf. 32.

54) Migne, *Patrologia Latina* 159, Sp. 997–1004. Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* 4, 3. Aufl. Freiburg i. Br./Basel u. a. 1995, Sp. 648.

nung durch eine Zeichnung visuell höchst einprägsam vorgeführt wird. Idee und Anlage des Diagramms sind aber keineswegs eine Erfindung des Verfassers beziehungsweise Schreibers, denn dieser hat sich von der zeitgenössischen Architektur seiner Umwelt inspirieren lassen. Einander übergreifende beziehungsweise überkreuzende Bogenreihen sind eines der typischsten Merkmale der anglo-normannischen Spätromanik, und ihre Zahl ist Legion⁵⁵). Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Architekturverständnis von Klerikern im Hochmittelalter ist es nun von höchstem Interesse, die Kopie des Diagramms der Handschrift von Durham zu betrachten, die sich, wiederum begleitet vom Traktakt des Gilbert von Limerick, in einer Handschrift der Cambridge University Library (MS Ff.1.27, fol. 18v) befindet (Abb. 6)⁵⁶). Sofort erkennt man das gleiche Diagramm, aber es hat wichtige formale Änderungen erfahren. Während die Bögen im Manuskript von Durham in Form einer einfachen Strichzeichnung wiedergegeben sind, verleiht ihnen der Buchmaler in der farbigen Cambridger Version gleichsam architektonisches Fleisch und Blut, indem er die Bögen sich auf Säulchen mit Kapitellen aufstützen läßt und eine durch Licht und Schatten verursachte Profilierung andeutet. Der entscheidende Unterschied besteht aber darin, daß auf der Cambridger Darstellung die Komposition ineinanderverschachtelter Bogenstellungen verräumlicht wird, denn im Gegensatz zum Exemplar in Durham laufen sich die Bogenhälften dort, wo sie an die übergeordnete Einheit stoßen, nicht einfach tot, sondern sie erscheinen als hintereinander in verschiedenen Schichten aufgereichte Arkaden. Da die Bogenreihen untereinander synkopisch versetzt sind, ergeben sich symmetrisch angeordnete Überschneidungen, was zur Illusion einer räumlichen Tiefe führt. Hat der Buchmaler diese Anordnung selber erfunden oder ließ er sich nicht vielmehr vom Prinzip der synkopisch versetzten zweischaligen Bogenstellungen anleiten, die in der

55) Dazu jüngst Eric FERNIE, *The Architecture of Norman England*, Oxford 2000, S. 273–276, leider ohne entsprechende Abb.; für solche siehe z. B.: Geoffrey WEBB, *Architecture in Britain. The Middle Ages* (*Pelican History of Art*), Harmondsworth 1956, Taf. 33 A, 35 B, 42 A, 57, 58 A, 78 A, B, 79.

56) Diese Zeichnung wurde zuerst eingehend kommentiert und publiziert von Michael CAMILLE, *The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic manuscript illumination*, in: *Word and Image 1* (1985), S. 133–148. Camille scheint das Exemplar in Durham nicht gekannt zu haben, obwohl letzteres bereits von MYNORS (wie Anm. 53) auch in einer hervorragenden Abbildung publiziert worden ist. Jüngst hat sich Paul Binski eingehend mit der Cambridger Zeichnung beschäftigt und ihren herausragenden kunsthistorischen sowie geistesgeschichtlichen Stellenwert unterstrichen. Er datiert sie sehr früh in die Zeit um 1180 und hält sie dementsprechend für das Original, womit die Zeichnung in Durham zur vereinfachenden Kopie würde. Vom architekturgeschichtlichen Standpunkt aus spricht eigentlich nichts gegen die Frühdatierung des Cambridger Exemplars, dennoch sind Binskis Argumente dafür nicht absolut zwingend. Eine Datierung ins erste Viertel des 13. Jahrhunderts ist zumindest ebenso möglich. Ich gehe also weiterhin davon aus, daß der Buchmaler des Bildes in Cambridge das lediglich aus einer Strichzeichnung bestehende Diagramm in Durham zum Vorbild nahm, aber entschieden architektonisiert hat. Siehe Paul BINSKI, *Becket's Crown: Art and Imagination in Gothic England 1170–1300*, New Haven/London 2004, S. 57–61. Ich danke Paul Binski, daß er mir die entsprechenden Seiten als Druckfahnen vor dem Erscheinen seines Buches freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

frühen englischen Gotik (dem sogenannten *Early English*) relativ häufig vorkommen? Vermutlich war letzteres der Fall. Beispiele synkopisch versetzter Arkaden finden sich unter anderem in der Sockelzone des Hugo-Chors und des Ostquerhauses in der Kathedrale von Lincoln (ab 1192, Abb. 7)⁵⁷⁾, im Blendtriforium der Kollegiatskirche von Beverley (um 1230, Abb. 8)⁵⁸⁾ sowie im Kreuzgang auf dem Mont-Saint-Michel (1220er Jahre, Abb. 9)⁵⁹⁾. Die beiden zuletzt genannten Beispiele zeigen die tellerförmigen schmucklosen Kapitelle, die auch der Buchmaler der Cambridger Zeichnung vorführt und die sich als relativ häufig vorkommendes Merkmal des voll entwickelten *Early English* der Zeit nach 1200 erweisen⁶⁰⁾. Der Buchmaler wußte also genau Bescheid über die Gestaltungsweise der zeitgenössischen anglo-normannischen Architekten. An der eigentlichen Bildaussage änderte die verstärkte Architektonisierung der in Durham aufbewahrten Vorlage nichts: Die durch Buchstaben abgekürzte Wiedergabe der ständischen Ordnung der christlichen Welt findet sich in Cambridge genau so wieder wie in Durham. Keineswegs leitete der Maler die formale Gestalt seines Diagramms aus einem philosophischen Ordnungssystem ab (wie vielleicht Panofsky behauptet hätte, wäre ihm die Zeichnung bekannt gewesen), sondern er kleidete im Gegenteil die im Text beschriebene soziale Ordnungskonfiguration in ein architektonisches Gewand. Man wird aber vermuten dürfen, daß sich der Buchmaler, der im frühen 13. Jahrhundert die Cambridger Variante des Diagramms herstellte, deshalb so eng an real gebaute Motive der zeitgenössischen Baukunst angelehnt hat, weil er sich einer gewissen Analogie, die zwischen der streng hierarchisch aufgebauten Ordnung der ständischen Gesellschaft und der strukturellen Beschaffenheit von komplex gegliederten Bauwerken besteht, bewußt war. Es wäre gewiß von Interesse, die Buchmalerei der Gotik systematisch im Hinblick auf ähnlich gezeichnete Ordnungskonfigurationen mit stark architektonischem Einschlag zu untersuchen, aber für die Erklärung der gestalterischen Kräfte, welche die Architekten dieser Epoche animierten, würde dies wohl wenig bringen. Es waren eben nicht die Buchmaler, welche die Architekten beeinflussten, sondern umgekehrt erinnerten sich erstere manchmal an tatsächlich errichtete Bauwerke, wenn es darum ging, Ordnungsstrukturen zu verbildlichen.

Auf einem anderen Blatt steht die zunehmende Architektonisierung der Bildkünste, die sich für die Zeit seit ca. 1240 bis zum Ende der Gotik beobachten läßt. Darunter ist die

57) Nikolaus PEVSNER/Priscilla METCALF, *The Cathedrals of England, Midland, Eastern and Northern England*, Harmondsworth 1985, S. 201ff.

58) Nikolaus PEVSNER, *Yorkshire: York and the East Riding (The Buildings of England [43])*, Harmondsworth 1972, S. 169–173.

59) Paul GOUT, *Le Mont-Saint-Michel*, 2 Bde., Paris 1910, Bd. 2, S. 486–494; Weitere Beispiele von synkopisch versetzten Arkaden, die bereits in den 1180/90er Jahren entstanden sind, führt BINSKI (wie Anm. 56), S. 60 an.

60) Zum *Early English* allgemein siehe die ausgezeichnete Zusammenfassung von Ute ENGEL, *Englische Gotik I. Anfänge und Early English*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8 (2002), S. 73–86 (tellerförmige Kapitelle etwa in der Kathedrale von Salisbury [ebd. Abb. 6 und 7]).

Rahmung von Statuen, Bildern und Bildfolgen durch Arkaden oder baldachinähnliche Gebilde zu verstehen, die man in sämtlichen künstlerischen Medien der späteren Hoch- und der gesamten Spätgotik sehr häufig antrifft. Hier fungiert die Architektur tatsächlich in einem hohen Maße als »Ordnungskonfiguration« – ein bisher kaum untersuchtes Feld, das hier nur erwähnt werden kann. Der Grund für diese systematisch durchgeführte Architekturrahmung von Statuen, Reliefs, Retabeln, Glasmalereien, Tafel- und sogar Buchmalereien dürfte mit ziemlicher Sicherheit nicht ein rein formaler, sondern ein ikonologischer gewesen sein. In den meisten Fällen deuten die mit kirchlicher Großbaukunst assoziierten Architekturformen die transzendente Konnotation an, die mit der Darstellung der göttlichen Personen, der biblischen Szenen, der Heiligen und ihrer Legenden unweigerlich einhergeht. Alle diese Bilder stellen Etappen der universalen Heilsgeschichte dar, und deren finaler Sinn ist der Eintritt jedes Gläubigen in das himmlische Jerusalem. Mit welchen Formen hätte man dieses besser vor Augen führen können als mit den als »kirchisch«⁶¹⁾ empfundenen Rahmenarchitekturen der späteren Hochgotik?⁶²⁾ Wenn auf diese Weise Wimpergarkaden und dergleichen als *pars pro toto* eingesetzt wurden, so heißt das aber noch lange nicht, daß die gotische Kathedrale insgesamt, d. h. als strukturelles System, das himmlische Jerusalem verbildlicht, wie dies Sedlmayr behauptete. Während Sedlmayr »den [gotischen] Kirchenbau aus einem Gleichnis des Himmels in ein Abbild zu verwandeln«⁶³⁾ suchte, steht unserer Meinung nach die Chiffre »gotische Architektur« in den Bildkünsten der Hoch- und Spätgotik für den Himmel.

Doch kehren wir zu Emile Mâle zurück. Wenn die gotische Kathedrale, wie er glaubte, die religiösen, politischen und sozialen Ordnungsvorstellungen des Hochmittelalters gebündelt widerspiegelt, so tut sie dies seiner Meinung nach nicht in Form ihrer architektonischen Gestalt, sondern mit Hilfe ihres figürlichen Bildprogramms. Dies hat er mit Recht betont. Doch welchen Ordnungsprinzipien folgen die Bildeinheiten an den Fassaden und in den Glasfenstern gotischer Kathedralen? Für Emile Mâle war die Antwort einfach. Da er die Kathedrale mit dem Lehrgebäude der Scholastiker gleichsetzte – »pendant que les docteurs construisirent la cathédrale intellectuelle qui devait abriter toute la Chrétienté, s'élevaient nos cathédrales de pierre, qui furent comme l'image visible de l'autre«⁶⁴⁾ – suchte er nach der umfassendsten Enzyklopädie des Mittelalters und fand sie im *speculum mains* oder *opus universale* des Vinzenz von Beauvais⁶⁵⁾. Für seine Darstellung der Bild-

61) Ich verwende den im 17. und 18. Jahrhundert von Autoren häufig gebrauchten Begriff, die damit die damals häufig gemachte Assoziation von »Gotik« und »Kirchenbau« zur Sprache brachten. Vgl. Ludger J. SUTTHOFF, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche*, Münster 1990, S. 45ff.

62) Peter KURMANN, »Architektur in Architektur«: der gläserne Bauriß der Gotik, in: *Himmelslicht* (wie Anm. 51), S. 35–43, hier S. 42.

63) SEDLMAYR (wie Anm. 8), S. 169.

64) MÂLE, XIII^e s. (wie Anm. 2), S. 23.

65) Ebd., S. 23ff.

programme gotischer Kathedralen übernahm Mâle schlicht die Einteilung dieser mittelalterlichen Enzyklopädie⁶⁶⁾ und verteilte somit den Stoff auf vier Kapitel: *le miroir de la nature* (*speculum naturale*, Erschaffung der Welt und Naturphänomene), *le miroir de la science* (*speculum doctrinale*, Wissenschaften), *le miroir moral* (*speculum morale*: hier übergang Mâle elegant die Tatsache, daß dieser Text nicht auf Vinzenz von Beauvais zurückgeht⁶⁷⁾) und *le miroir historique* (*speculum historiale*, die gesamte, mit der christlichen Heilsgeschichte identische Universalgeschichte). Im Hinblick auf die an den Kathedralen verwirklichten Bildprogramme ist diese Einteilung mehr als künstlich, weil die Dekungsgleichheit von Ikonographie und Enzyklopädie nur im Kopf des Kunsthistorikers existierte. Ganz abgesehen von chronologischen Ungereimtheiten – das *speculum universale* ist kaum vor den späten 1250er Jahren fertig gewesen und war somit in einer Zeit aktuell, als die bildliche Ausstattung vieler der großen Kathedralen der Gotik weitgehend fertiggestellt war – ist der Gedanke abwegig, daß die Programmgestalter gleichsam mit einer Enzyklopädie in der Hand, sei es nun diejenige des Honorius Augustodunensis, des Vinzenz von Beauvais oder eine andere, den Bildhauern und Glasmalern ihre Anweisung gegeben haben. Wie gekünstelt die Gliederung des Stoffs bei Emile Mâle wirkt, zeigt sich zum Beispiel daran, daß er den Tetramorph, also die gemeinhin als Evangelistensymbole bezeichnete Wiedergabe der vier Wesen, im Kapitel *miroir de la nature* behandelt⁶⁸⁾ – weil es vordergründig um Tiere geht –, obwohl die sich auf die verschiedensten Sinnebenen erstreckenden exegetischen Auslegungen dieser ikonographischen Chiffre (von denen Mâle die wichtigsten durchaus anführt) das gesamte System der christlichen Heilsbotschaft betreffen. Der enzyklopädische Erklärungsansatz der Bildprogramme und dessen postulierte allgemeine Gültigkeit steht in seltsamem Widerspruch zu der von Mâle richtig beobachteten Tatsache, daß jede Kathedrale die Akzente wieder anders setzt⁶⁹⁾. Die Frage nach den Gründen für diese Verschiedenartigkeit übergeht Mâle. Hätte er sie gestellt, so hätte er eingesehen, daß das Postulat eines für alle großen Bildprogramme der Kathedralgotik gleichermaßen gültigen Ordnungssystems der Kritik nicht standzuhalten vermag.

Dennoch wurde die Themenwahl für die Bilderserien gotischer Kathedralen weder dem Belieben noch gar dem Zufall anheimgestellt. Es gab Themen, die an jeder Kathedrale dargestellt werden mußten, weil die pastoral-theologische Grundkonstante der ikonischen Botschaft überall darin bestand, das Kirchengebäude als visuell erfahrbare Identifikationsfigur der Ecclesia auf Erden und der Ecclesia triumphans im Himmel zu gestalten. Unverzichtbar waren deshalb das Jüngste Gericht, das eminent ekklesiologische Thema

66) Dazu siehe Reinhard DÜCHTING, Art. »Vinzenz von Beauvais«, in: Theologische Realenzyklopädie 35, Berlin/New York 2003, S. 106ff., hier S. 107; Monique PAULMIER-FOUCART/Marie-Christine DUCHENNE, Vincent de Beauvais et le Grand miroir du monde, Turnhout 2004.

67) PAULMIER-FOUCART/DUCHENNE (wie Anm. 66), S. 115–116.

68) MÂLE, XIII^e s. (wie Anm. 2), S. 35–37.

69) Ebd., S. 395f.

von Marien- und Marienkrönung, alttestamentliche Ereignisse und Figuren, die typologisch gedeutet werden konnten, die Kindheit Christi (Christi Passion erst ab ca. 1260⁷⁰), Heiligenviten sowie moralisierende Allegorien. In welcher Größenordnung, in welcher Variante, in welcher Anordnung jedoch die Bildthemen am und im Bauwerk angebracht wurden, hing jeweils von lokalen Konstellationen ab. Darunter sind zu verstehen die kirchengeschichtliche Tradition jeder Bischofskirche mit ihren spezifischen Heiligenkulten, ihre Stellung innerhalb der Kirchenprovinz und die damit verbundenen Prärogativen, der Versuch, die häufigen internen Streitigkeiten zwischen den Instanzen, insbesondere zwischen Bischof und Domkapitel, mit Hilfe visueller Medien zu neutralisieren, das Verhältnis zu lokalen Herrschaftsträgern und zum König und auf der materiellen Ebene, wie oben bereits angedeutet, Probleme der Finanzierung und der Materialbeschaffung sowie der Verfügbarkeit von teilweise hochspezialisierten, d. h. teuren Arbeitskräften. Die drei Bildmedien, die an den komplexen architektonischen Strukturen der gotischen Kathedralen (denen es bekanntlich an großen Flächen für die Wandmalerei ermangelt) eingesetzt werden konnten, um die Heilswirksamkeit der Kirche darzustellen, waren am Außenbau, vorzugsweise an den Portalen, die Bildhauerei, in den Innenräumen mit ihren riesigen Fensterflächen die Glasmalerei, und in den für den Reliquienkult reservierten Bereichen die Goldschmiedekunst, die sich am großartigsten in den großen Heiligenschreinen manifestierte. Von letzteren ist in den französischen Kathedralen fast gar nichts mehr erhalten geblieben, aber vergessen wir nicht, daß sie mit ihrer gleißenden Pracht und aufgrund ihrer magisch anmutenden Heilswirksamkeit viel stärker als alles andere die Hauptattraktion für die herbeiströmenden Gläubigen und Pilger gewesen sein müssen.

Daß die tatsächlich realisierten Bildprogramme nicht nur alle diese Gegebenheiten reflektieren, sondern wie häufig sie auch den im Laufe der zumeist langen Bauzeiten jeweils neu eintretenden Konstellationen angepaßt wurden, zeigt die Analyse von vielen großen Bauwerken der französischen Früh- und Hochgotik, die über eine Vielzahl von Portal- und Glasmalereizyklen verfügen. Bleiben wir vorerst im Bereich der Monumentalskulptur. Von den Portalprogrammen aller Kathedralen, welche bildhauerisch geschmückte Eingänge sowohl an der Westfassade als auch am Querhaus aufweisen, ist nur dasjenige von Amiens aus einem Guß. Der stilistisch größtenteils und ikonographisch vollkommen in sich geschlossenen Trias der Westportale – Jüngstes Gericht in der Mitte, Marienportal im Süden und Portal der Lokalheiligen im Norden – entsprechen am Querhaus zwei weitere Heiligenportale⁷¹. Die Einheitlichkeit der Konzeption erklärt sich aus der kurzen

70) Das früheste Beispiel findet sich an der Westfassade der Kathedrale von Reims.

71) Wolfgang MEDDING, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister*, Augsburg 1930; Willibald SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 142–148; Dieter KIMPEL/Robert SUCKALE, *Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36 (1973), S. 217–265.

Bauzeit (für die betreffenden Teile die Jahre 1220–1235)⁷²⁾ und aus der Tatsache, daß die Amienser Kathedrale ausnahmsweise nicht im Osten mit dem Chor, sondern mit den westlichen Teilen begonnen wurde, so daß die Portale zügig vollendet wurden, bevor man das Konzept ändern konnte. Betrachten wir aber Notre-Dame in Paris, so sind an dieser Kathedrale von insgesamt fünf Portalen deren drei, nämlich zwei an der Westfassade und eines am Querhaus⁷³⁾, Maria gewidmet. Diese Massierung war nicht von Anfang an geplant. Beim Bau der heutigen Westfassade ab ca. 1208⁷⁴⁾ wurde ein bereits vorhandenes Portal als rechtes Seitenportal wiederverwendet. Aus stilgeschichtlichen Gründen stammt es wohl aus der Zeit des Baubeginns der Kathedrale in den 1160er Jahren. Mit der feierlich thronenden Sitzmadonna im Tympanon, die den Typus der *sedes sapientiae* vertritt, schließt es noch ganz an die Tradition der Romanik an. Sehr wahrscheinlich gehört dieses Skulpturenensemble zu einem älteren, von der heutigen Gestalt abweichenden Projekt der Westfassade, als dessen einziger Teil es verwirklicht wurde, denn als man es schließlich an der heutigen Stelle versetzte, erwies es sich als zu klein und mußte durch hinzugearbeitete Teile vergrößert werden⁷⁵⁾. Inzwischen war aber infolge des in Senlis um 1170 geschaffenen Marienkrönungsportals diese ältere Form der *glorificatio Virginis* durch eine neue abgelöst worden⁷⁶⁾, so daß es sich die Pariser Marienkathedrale schuldig war, ihrerseits die neue Formulierung aufzugreifen. So entschloß man sich um 1208, auf der linken Seite des Hauptportals ein Marienkrönungsportal aufzustellen, das die neuesten Errungenschaften dieser Ikonographie nicht nur rezipierte, sondern verdichtete, indem es die Koimesis, den Tod Mariens, und ihre *assumptio*, die leibliche Erhebung, erstmals zu einer einzigen Szene verschmolz⁷⁷⁾. Daß mit dem neuen Marienkrönungsportal im nachhinein die mariologische Komponente des Gesamtprogramms verdoppelt wurde, nahm man in Kauf. Ebenso innovativ verhielten sich die Programmgestalter beim Entwerfen des Mittelportals, das unter dem Zeichen des Jüngsten Gerichts steht. Indem sie einerseits die szenischen Elemente des dramatischen Geschehens auf das Wesentliche beschränkten und andererseits die tra-

72) Stephen MURRAY, Notre-Dame Cathedral of Amiens, Cambridge 1996, S. 44ff.

73) Und zwar an dessen nördlicher Fassade, die dem Bereich der Kanoniker zugewandt war. Deshalb wurde hier im Tympanon die Theophiluslegende dargestellt, den Domherren als warnendes Beispiel eines schlechten Klerikers. Siehe SAUERLÄNDER (wie Anm. 71), S. 153f. und Dieter KIMPEL, Die Querhausarme von Notre-Dame in Paris und ihre Skulpturen, Bonn 1971.

74) BOERNER (wie Anm. 17), S. 51ff.

75) Jacques THIRION, Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, in: Cahiers de la Rotonde (Paris) 22 (1998), S. 5–43 (Datierung und Lösungsvorschlag für den ursprünglichen Bestimmungsort sind mit unserer Hypothese nicht übereinstimmend).

76) SAUERLÄNDER 1970 (wie Anm. 71), Taf. 42 und S. 90f.; zum Problem der verschiedenen Varianten des Bildtypus »Marienkrönung« siehe Bruno BOERNER, Überlegungen zur Ikonographie des Marienportals, in: Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik, hg. von Peter KURMANN/Martin ROHDE (Scrinium Friburgense 13), Freiburg (Schweiz) 2004, S. 179–202.

77) Willibald SAUERLÄNDER, Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 17 (1959), S. 1–56, hier S. 20ff.

ditionelle Allegorie der Tugenden und Laster auf dem Sockel einer völlig neuen Redaktion unterzogen – erstmals verkörpern statisch thronende Frauenpersonifikationen die Tugenden, während die Laster durch einzelne sündige Handlungen vertreten werden –, unterstrichen sie die Prävalenz der göttlichen Gnade im Heilswirken der Kirche. Damit übersetzten sie die neuen theologischen Auffassungen, die zur gleichen Zeit von den in der Pariser Kathedralschule tätigen Scholastikern vertreten wurden, unmittelbar in die Sprache der Bilder⁷⁸⁾.

Nicht nur in Paris, sondern auch in Chartres ist zu erkennen, wie flexibel die riesigen Figurenprogramme neuen Erfordernissen angepaßt wurden. Gerade die Portalzyklen in Chartres, die für Emile Mâle die kompletteste Summa einer in sich geschlossenen mittelalterlichen Enzyklopädie der Heilsgeschichte darstellten⁷⁹⁾, wurden in mehreren Etappen sukzessive erweitert. Gehen wir von der Frage aus, warum auf der Nordseite des Querhauses das Marienkrönungsportal auf der rechten Seite von einem Hiob-Salomo-Portal begleitet wird, dessen Hauptfiguren als Typen Christi zu verstehen sind, Hiob als Typus des leidenden Herrn, Salomo als Typus des Weltenrichters. Diese Thematik würde besser zum Gerichtsportal passen, welches das Zentrum der Südquerhausfassade einnimmt. Das gilt ebenfalls vom Zyklus der Klugen und Törichten Jungfrauen, die das linke Portal der Nordseite, das unter dem Zeichen der Kindheit Christi steht, einrahmen⁸⁰⁾. Es deutet vieles darauf hin, daß das Marienkrönungsportal ursprünglich im Zentrum der Südquerhausfassade hätte aufgestellt werden sollen. Dort wäre es eingerahmt worden von einem Gerichtsportal kleineren Ausmaßes als das heutige (für das die Klugen und Törichten Jungfrauen als einziger Teil ausgeführt wurden) und vom Kindheit-Christi-Portal, das heute auf der Nordseite steht. Mit diesem Programm hätte die der Stadt und der Burg des Grafen zugewandte südliche Schauseite der Kathedrale von Chartres genauestens das Vorbild der Westfassade von Notre-Dame in Laon wiederaufgegriffen, der großen Konkurrentin von Chartres hinsichtlich der Marienwallfahrt. In Chartres hätte wie in Laon die den Kanonikerhäusern gegenüberstehende nördliche Querhausfassade keine figürlichen Portale erhalten. Doch dann besann man sich anders. Unter dem Einfluß der Pariser Neu-redaktion des Gerichtsportals entschloß man sich, dieses eschatologische Thema zum Zentrum der Südquerhausfassade auszugestalten. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde das Hiob-Salomo-Portal als deren Seitenportal in Auftrag gegeben. Das zweite südliche Seitenportal hätte wohl ein Heiligenportal werden sollen. Doch mitten in der Arbeit wechselte man den Plan nochmals. Jetzt schuf man für die Südfassade gleich zwei neue Heiligenportale, eines für die Märtyrer, eines für die Bekenner und stellte das Hiob-Salomo-Portal an die Seite des Marienkrönungsportals der Nordquerhausfassade, obwohl es ikonographisch nicht dazu paßt. Das Kindheit-Christi-Portal fand seinen vorbestimmten Platz an der Seite des

78) BOERNER (wie Anm. 17).

79) MÂLE, XIII^e s. (wie Anm. 2), S. 395.

80) SAUERLÄNDER 1970 (wie Anm. 71) für Abbildungen und Kurzkommentar (Taf. 76ff. und S. 113ff.).

Marienkrönungsportals, wenn auch jetzt auf der Nordseite, aber bei seiner Aufmauerung schreckte man nicht davor zurück, die ursprünglich für das Jüngste Gericht bestimmten Klugen und Törichten Jungfrauen in der Archivolte anzubringen, obwohl sie dort ikonographisch keineswegs hineinpassen. Auch die Königsgalerie, die man nach Pariser Vorbild auf die Vorhalle der Südfassade stellte, ist eine nachträgliche Zufügung. Mit ihr demonstrierte das Domkapitel gegenüber dem Grafen, mit dem es sich ständig im Streit befand, daß es sich unter den Schutz des Königs stellte⁸¹). Das ist die Entstehungsgeschichte des Figurenzyklus am Chartreser Querhaus⁸²), der bisher als Inbegriff einer bis ins letzte Detail ausgeklügelten ikonographischen Ordnungskonfiguration galt.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Der Bau der Westfassade der Kathedrale von Reims, die das aufwendigste Figurenprogramm der gesamten Gotik zeigt, war ursprünglich nicht vorgesehen. Zwanzig Jahre lang – seit dem Baubeginn im Jahre 1211 bis zu den 1230er Jahren – hielt die Bauhütte an der Absicht fest, die im mittleren 12. Jahrhundert von Erzbischof Samson errichtete Westfassade der Vorgängerkathedrale in den gotischen Neubau zu integrieren⁸³), genau so, wie man in Chartres tatsächlich die Westfassade des 12. Jahrhunderts weiterbestehen ließ⁸⁴). Wie die Samson-Fassade ungefähr ausgesehen hat, verrät uns ihre Kopie an der Reimser Abteikirche Saint-Remi⁸⁵). Ursprünglich beschränkte sich also das Figurenprogramm der französischen Kathedrale auf die den ganzen Bau umstehenden Tabernakel mit Königen und Engeln sowie auf die Portale der nördlichen Querhausfront, die aber auf den Kreuzgang zuzugingen und folglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren⁸⁶). Dort wurden ein Gerichtsportal und ein Heiligenportal angebracht. Die Ikonographie des letzteren ist sichtbar auf die Bedürfnisse der Adressaten, d. h. der Kanoniker des Domkapitels, zugeschnitten, denn es verherrlicht die Anfänge der Reimser Kirchengeschichte⁸⁷). Als dann in den 1260er Jahren eine riesige Westfassade verwirklicht wurde⁸⁸), stellte man in deren Mitte ein Marienportal. Da das Jüngste Gericht bereits auf der Nordseite vorhanden war, schuf man auf der einen Seite der Westfassade einen Eingang, der als einziger der ganzen Gotik eine Abfolge von Szenen aus der Apokalypse vorführt und damit im Sinne der mittelalterlichen Exegese die geheime Offenbarung als

81) Wolfgang SCHÖLLER, Die französische Königskathedrale. Revision eines Topos, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn, hg. von Hans-Rudolf MEIER u. a., Berlin 1995, S. 213–226.

82) Martin BÜCHEL, Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres, Berlin 1995, passim, und davon in einigen abweichend KURMANN/KURMANN-SCHWARZ (wie Anm. 25), S. 217ff.

83) KURMANN 1987 (wie Anm. 29), S. 41ff.; Peter KURMANN/Alain VILLES, Reims. La cathédrale Notre-Dame, Paris 2001, S. 54.

84) KURMANN/KURMANN-SCHWARZ (wie Anm. 25), S. 39ff., 83–85.

85) PRACHE (wie Anm. 49), S. 52ff.; KURMANN 1987 (wie Anm. 29), S. 48f.

86) Pierre DESPORTES (Hg.), *Fasti Ecclesiae Gallicanae* 3, Diocèse de Reims, Turnhout 1998, S. 53–64.

87) William M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral. A Study in Mediaeval Iconography*, [New York] 1965.

88) Zur Datierung: RAVAUX (wie Anm. 29), S. 11ff. und KURMANN 1987 (wie Anm. 29), S. 22ff., S. 130ff.

Kampf der Kirche gegen das Böse interpretiert⁸⁹⁾, und auf der anderen Seite errichtete man ebenfalls ein ikonographisches Novum, nämlich ein Portal mit der Darstellung der Passion Christi⁹⁰⁾. Damit reagierten Erzbischof und Domkapitel auf die neuesten pastoral-theologischen Bestrebungen seitens der Bettelorden, die den Hauptakzent auf die Passion legten. Wie früh auch anderswo im Kreise derjenigen, die für die Kathedralen verantwortlich waren, die franziskanische Bewegung positiv bewertet und in die Bildprogramme integriert wurde, vermögen die Gerichtsportale von Amiens (um 1230) und von Bourges (um 1235) zu zeigen, in denen der hl. Franziskus von Petrus persönlich ins Paradies geleitet wird (Abb. 10)⁹¹⁾.

Wie wenig die Bildprogramme der Kathedralen aufgrund einer detailliert vorgegebenen Ordnungsvorstellung konzipiert waren, sondern vielmehr immer wieder ergänzt und erweitert wurden, ließe sich auch anhand der Glasmalerei erörtern. Claudine Lautier hat kürzlich in einer sorgfältig recherchierten Studie überzeugend dargelegt, daß das Programm des riesigen Glasmalereizyklus von Chartres nicht nur die Funktion der Kathedrale als Marienheiligtum betont, sondern vorzugsweise auf die Bedürfnisse des Reliquienkults der in dieser Kathedrale besonders verehrten Heiligen abgestimmt wurde⁹²⁾. Die wenigen großen Leitgedanken, an denen sich die Programmgestalter orientierten, waren immer ekklesiologisch fundiert, und deshalb ließen sie sich stets den lokalen Gegebenheiten anpassen. Zwei Beispiele großer Glasmalereizyklen seien zum Schluß noch angeführt. Das Achsfenster der Kathedrale von Reims enthält in der rechten Lanzette eine Kreuzigung über dem Bild des Erzbischofs Henri de Braine, der gegenüber seinem Domkapitel das alleinige Recht für sich beanspruchte, den Kirchenbann über Kathedrale und Stadt zu verhängen⁹³⁾. Der Kelch, in den das Blut des Erlösers fließt, ist ungewöhnlich groß wiedergegeben, wohl ein Hinweis auf den Anspruch des Erzbischofs, allein den Zugang zu den Sakramenten zu gewähren oder zu verschließen. Parallel zu Kreuzigung und Darstellung des Erzbischofs enthält die linke Lanzette über einem Architekturbild der *Eccle-*

89) Peter KURMANN, Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims, in: Yves CHRISTE (Hg.), *L'Apocalypse de Jean*, Genève 1979, S. 245–317; Für eine inhaltliche Neubewertung der mittelalterlichen Apokalyptisdarstellungen insgesamt siehe Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, Paris 1996.

90) Dieses Portal ist bisher in ikonographischer Hinsicht kaum analysiert worden, vgl. SAUERLÄNDER 1970 (wie Anm. 71), S. 158f.

91) Wilhelm SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens* (Insel-Taschenbuch 1316), Frankfurt a. M./Leipzig 1991, S. 132; BOERNER (wie Anm. 17), S. 214.

92) Claudine LAUTIER, Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images, in: *Bulletin monumental* 161 (2003), S. 3–96. Ein weiteres gutes Beispiel stellt diesbezüglich im Bereich der architektonischen Gestaltung ebenso wie im Hinblick auf das Bildprogramm der Glasmalereien die mit den größten Kathedralen konkurrierende Kollegiatskirche von Saint-Quentin dar, siehe Ellen M. SHORTELL, *Dismembering Saint Quentin: Gothic Architecture and the Display of Relics*, in: *Gesta* 36 (1997), S. 32–47.

93) DESPORTES (wie Anm. 26), S. 169–173; Peter KURMANN/Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Französische Bischöfe als Auftraggeber und Stifter von Glasmalereien. Das Kunstwerk als Geschichtsquelle*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), S. 429–450, hier S. 439f.

sia Remensis die thronende Madonna. Damit wird die wichtige Stellung des Erzbischofs und seiner Kathedrale innerhalb der Universalkirche angedeutet. Die Kirche, die als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen auftritt, wird im Bilde auf die Lokalkirche fokussiert, und es ist kein Zufall, daß diese Darstellung sich im Chorbau befindet, dem Bereich, der in Reims dem Erzbischof vorbehalten war. Eingerahmt wird dieses Achsfenster von der Reihe der Obergadenfenster, in denen die Suffragane des Reimser Erzbischofs figurieren, jeweils dargestellt sowohl in Form eines Architekturbildes als auch anhand einer Bischofsfigur. Über diesen Abbildern beziehungsweise Vertretern der Lokalkirchen erscheinen die Apostel, womit verdeutlicht wird, daß die Bischöfe deren Nachfolger sind. Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß das hier kurz skizzierte Programm der Reimser Hochchorfenster einerseits von Anfang an in dieser Form programmiert war, daß es aber andererseits um 1240 von Henri de Braine in bezug auf seine Person aktualisiert wurde. Er befand sich ja nicht nur im Streit mit den Bürgern seiner Stadt, sondern auch mit seinem Domkapitel und mußte sich deshalb in Szene setzen. Es fällt auf, daß nur die ihn darstellende Bischofsfigur inschriftlich mit seinem Namen versehen wurde, während alle anderen Bischöfe lediglich durch das mit dem Namen der Diözese versehene »Kirchenschaubild« als anonyme Amtsträger gekennzeichnet wurden⁹⁴).

Visuelle Kennzeichnung von liturgischen Räumen anhand der Glasmalerei läßt sich auch in der Kathedrale von Bourges, ebenfalls Sitz eines Erzbischofs, nachweisen. Da der Innenraum in Bourges dreizonig aufgebaut ist, konnte das Programm auf ebenso vielen Ebenen entwickelt werden. Zuerst befindet sich im Zentrum, d. h. im Achsfenster, die Universalkirche, dargestellt als stehende Maria, und zu ihrer Linken, wie in Reims, der Vertreter der Lokalkirche, hier jedoch in Gestalt des hl. Stephanus, des Patrons der Kathedrale. Nicht zufällig trägt er in den Händen wie ein Stifter das Modell einer Kirche. Die Propheten, angeführt von Johannes Baptista, flankieren dieses zentrale Achsfenster auf der Nordseite, die Reihe der Apostel, an ihrer Spitze Paulus, erscheint auf der Südseite. Unter dieser Serie der Obergadenfenster wird dieses ekklesiologische Thema in den Fenstern des inneren Chorumgangs noch einmal wiederholt, wenn auch anders akzentuiert. Die hier im Achsfenster vorhandene Gruppe der thronenden Maria mit dem Weltenrichter wird auf beiden Seiten von den aufgereihten Lokalheiligen flankiert. Zweifellos steht hier die Fürbitterfunktion im Vordergrund, für welche die Lokalkirche mit ihrer Liturgie und ihrer Sakramentenspendung die treibende Kraft darstellt. Zuunterst, im Erdgeschoß schließlich sind die Fenster des äußeren Chorumgangs mit narrativen Zyklen aus dem alten und dem neuen Testament, aber auch mit hagiographischen Bilderfolgen geschmückt. Diese kleinteiligen Bilder wenden sich direkt an die Gläubigen, die sowohl zur Liturgie als auch zur

94) Dazu zuletzt: Brigitte KURMANN-SCHWARZ/Patrick DEMOUY, Les vitraux du chevet de la cathédrale de Reims. Une donation de l'archevêque Henri de Braine, in: DESPORTES (wie Anm. 86), S. 45–52 sowie (bezüglich formengeschichtlicher Aspekte) KURMANN (wie Anm. 47), S. 35ff.

Verehrung der Heiligen in die Kathedrale kommen⁹⁵). Gerade die Kathedrale von Bourges vermag wie kaum eine andere zu zeigen, wie sehr die Gestalter der Bildprogramme ihre Botschaft auf die religiösen und gesellschaftlichen Bedürfnisse im lokalen Umkreis ausrichteten. Laurence Brugger konnte anhand einer gründlichen Kenntnis der einschlägigen Texte die beträchtliche Anzahl ikonographischer Merkwürdigkeiten innerhalb des Genesiszyklus, der in den Zwickeln der Blendarkatur der Westportale von Bourges angebracht wurde, auf die rege theologische Disputation zurückführen, die im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts in Frankreich zwischen Christen und Juden geführt wurde⁹⁶). So lassen sich gewisse, von den christlichen Bildtraditionen völlig abweichende ikonographische Spezifika dieses Figurenzyklus direkt auf Textvorlagen der rabbinischen Literatur (Midrasch, Hag-gada) zurückführen. Mit dem Einbringen jüdischer Vorstellungen in eine »christliche« Bilderfolge richtete sich die Kirche von Bourges direkt an die Juden, die sie natürlich zu bekehren versuchte. Tatsächlich war die jüdische Gemeinschaft in Bourges besonders groß, und sie spielte in dieser – gemessen an den großen Wirtschaftszentren Nordfrankreichs – ökonomisch zurückgebliebenen Stadt eine besonders wichtige wirtschaftliche Rolle. Hinzu kommt, daß mit der Person des Guillaume de Bourges, der es zu der Zeit, in der die Westportale der Kathedrale entstanden, als konvertierter Jude bis zum Erzdiakon des Domkapitels gebracht hatte, vor Ort eine treibende Kraft vorhanden war, welche die Juden sozusagen mit ihren eigenen geistigen Waffen ihrer Irrtümer zu überführen versuchte. Wie Laurence Brugger zu Recht hervorhebt, wäre diese Strategie ab der um 1240 einsetzenden Intoleranz seitens der christlichen Seite, die zum Verbot und zur Verbrennung des Talmud in Frankreich führte, nicht mehr möglich gewesen⁹⁷).

Beispiele von Bilderzyklen, welche die universale Heilsgeschichte auf den Blickwinkel der Lokalkirche ausrichten, ließen sich im Bereich der gotischen Kathedralen fast beliebig vermehren. Wie sehr sich die »Bildregisseure« einer sich stetig wandelnden Welt anzupassen wußten, zeigt die sofortige Umsetzung der von der Pariser Schule entwickelten neuen Pastoraltheologie in die Sprache der Bilder, wie sie am Gerichtsportal von Notre-Dame zu sehen ist⁹⁸). Ebenso wurde in Amiens unmittelbar nach der Heiligsprechung des hl. Franz dafür gesorgt, daß dessen Einzug in das Paradies am dortigen Gerichtsportal dargestellt wurde⁹⁹).

95) Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Leuchtende Bilder als Orientierungspunkte in der sakralen Topographie. Zur Funktion der Glasmalereien im Kirchenraum, in: Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Tagung der Interdisziplinären Projektgruppe Mediävistik und Frühe Neuzeit der Universität Zürich 2003 (im Druck). Allgemein zum Programm der Glasmalereien in Bourges: Jean-Yves RIBAUT, Un Chef-d'Oeuvre Gothique. La cathédrale de Bourges, Arcueil 1995, S. 100–103.

96) Laurence BRUGGER, La façade de Saint-Etienne de Bourges. *Le Midrasch* comme fondement du message chrétien (Civilisation Médiévale 9), Poitiers 2000.

97) Ebd., S. 237ff.; Jacques LE GOFF, Saint Louis, Paris 1996, S. 793–814.

98) BOERNER (wie Anm. 17).

99) Wie Anm. 91.

Wir kommen zum Schluß, daß es ein aus philosophisch-theologischen Traktaten oder aus enzyklopädischen Vorgaben entwickeltes Ordnungsprinzip für die Gestaltung der Bildzyklen an gotischen Kathedralen ebenso wenig gegeben hat wie eine direkte Beeinflussung der architektonischen Gestaltungskonzepte durch scholastische Denkmuster. Ihre jeweilige Eigenart verdanken alle Kathedralen mitsamt ihren Bilderzyklen einerseits bestimmten historischen Voraussetzungen und den sich danach richtenden Wünschen der Auftraggeber, andererseits aber auch der technischen und künstlerischen Kompetenz der Architekten und Handwerker, die diese Glanzleistungen der mittelalterlichen Kultur realisierten.

Nachtrag zu Anm. 34 und 35:

Leider konnte folgende wichtige Arbeit erst nach der Drucklegung zur Kenntnis genommen werden: Klaus NIEHR, Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert, in: Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne, hg. von Otto Gerhard OEXLE u. a., Bd. 1 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 23), Göttingen 2004, S. 163–221.