



# Heiligkeit und Höllenfeuer: Zum programmatischen Zusammenhang des Weltgerichts- und des Lokalheiligenportals an der Nordquerhausfassade der Kathedrale von Reims

Lukas Huppertz

## Die ambivalente Hierarchie der Figurenportale

In einer frühen Phase des Neubaus der Kathedrale von Reims entschlossen sich die Bauherren – entgegen den ursprünglichen Planungen –, am Nordquerhaus eine monumentale Portalfassade zu installieren (Abb. 1).<sup>1</sup> Die daraus resultierenden architektonischen

- 
- 1 Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims siehe zuletzt Alain Villes, »La construction d'un chef-d'œuvre gothique«, in: Thierry Jordan (Hg.), *Reims. La grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2010, S. 50–71. Der Autor fasst hier die Ergebnisse seiner umfangreichen Studie zum Thema zusammen (Alain Villes, *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours 2009). Die umfassendste Diskussion der Textquellen bietet nach wie vor Jean-Pierre Ravaux, »Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle«, in: *Bulletin monumental* 137, 1979, S. 7–68, hier: S. 8–15. Vgl. zu diesem Thema auch Ingo Fleisch, »Die Baugeschichte der Kathedrale von Reims im Spiegel der Quellen«, in: *Der Naumburger Meister, Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Ausst.-Kat. Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, 2 Bde., Petersberg 2011, Bd. 1, S. 333–340. Zur Baugeschichte und Ikonographie des Nordquerhauses im Speziellen siehe zuletzt Jennifer M. Feltman (Hg.), *The North Transept of Reims Cathedral. Design, Construction, and Visual Programs*, London / New York 2016. Der genaue Zeitpunkt der Einfügung dieser Portale ist umstritten. Während Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 Bde., Paris 1854–1868, Bd. 2, 1855, S. 322, noch von der Mitte des 13. Jahrhunderts ausging, tendierte die spätere Forschung zu früheren Datierungen. Charles Branner, »The North Transept and the First West Facades of Reims Cathedral«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24, H. 3/4, 1961, S. 220–241, hier: 236 f., nennt die frühen 1230er Jahre. Ravaux 1979, S. 35, datiert die Portale in die zweite Hälfte der 1220er Jahre. Wie Ravaux' Berufung auf Theresa G. Frisch, »The Twelve Choir Statues of the Cathedral at Reims«, in: *The Art Bulletin* 42, 1960, S. 1–24, deutlich macht, ist diese Frage eng

Besonderheiten sind mehrfach beschrieben und unterschiedlich gedeutet worden.<sup>2</sup> So wurden nur das mittlere und linke Portal als vollwertige Figurenportale mit Skulpturen in Gewänden und Archivolten ausgeführt. Aufgrund der beengten Situation zwischen den Strebepfeilern stehen zudem am linken Portal die figurenbesetzten Gewände senkrecht zur Fassade, anstatt sich, wie üblich, trichterförmig zu öffnen. Ungewöhnlicherweise ist dies aber auch schon der einzige strukturelle Unterschied zum Nachbarportal. An den vorhergehenden Dreiportalanlagen (Laon, Paris, Chartres) treten die seitlichen Eingänge durch bescheidenere Abmessungen und eine geringere Anzahl an Archivolten und Gewandfiguren, oft auch durch den Verzicht auf eigene Trumeaufiguren, deutlich gegenüber dem Mittelportal zurück.<sup>3</sup> Die beiden großen Reimser Figurenportale zeigen dagegen in den genannten Punkten keine nennenswerten Unterschiede.

Diese Aufwertung eines vermeintlichen Nebenportals hängt offenbar mit dem Thema des Skulpturenschmucks zusammen: In Reims flankiert die Darstellung des jüngsten Gerichts die Feier der Lokalheiligen am Mittelportal.<sup>4</sup> Am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres, wo diese thematische Verbindung das erste Mal im großen Stil verwirklicht wurde, verhält es sich genau andersherum.<sup>5</sup> Auch in Paris und Amiens

---

verbunden mit der zeitlichen Einordnung der Portalskulptur. Die Annahmen zum Zeitpunkt der Fertigstellung der spätesten Exemplare schwanken noch in den neuesten Beiträgen zwischen 1225 (Jean Wirth, *La sculpture de la cathédrale de Reims et sa place dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genf 2017, S. 70 und S. 194) und 1240 (Iliana Kasarska, »The Last Judgement Portal of Reims Cathedral. An Archaeological Study of its Construction«, in: Feltman 2016, S. 85–114, insb. S. 95–110). Willibald Sauerländer, *Die gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 164 f., spricht von einer Fertigstellung um 1230. Unsere im Zuge des laufenden Dissertationsprojekts zu den großen Figurenportalen am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims durchgeführte Analyse der stilistischen Zusammenhänge in der Anfangsphase des Neubauprojekts unterstützt die von Wirth vertretene Frühdatierung. Ein entscheidender externer Datierungsanhalt ist die Fertigstellung des Bamberger Fürstenportals um 1225, dessen Skulpturenschmuck die Kenntnis der Bauplastik der Reimser Nordquerhausportale voraussetzt (vgl. Wirth 2017, S. 70 und Anm. 6).

- 2 Vgl. den Forschungsüberblick bei Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 85. William Hinkle, »Kunze's Theory of an Earlier Project for the West Portals of the Cathedral of Reims«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 34, no. 3 (1975), S. 208–14, hat plausibel gemacht, dass sowohl das Weltgerichts- als auch das Lokalheiligenportal für ihren derzeitigen Ort angefertigt worden sind. Zur Widerlegung der von Kasarska 2016 (Anm. 1), vorgeschlagenen Spätdatierung einiger Teile des Gerichtsportals siehe unten, Anm. 57.
- 3 Vgl. Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 68, 77 ff., und 144 ff., sowie S. 108–111, 111–125 und 132–138.
- 4 Die einzige ausführliche ikonographische Untersuchung, die auch den inhaltlichen Zusammenhang der Portale eingehender erläutert, bietet Bruno Boerner, »La sculpture. Les portails de la façade nord«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 160–173. Einen Überblick über die Ikonographie der Portale bringt Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 161–163. Für die Untersuchungen zu den einzelnen Portalen siehe unten, Anm. 8 und 9.
- 5 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 106 ff. sowie S. 114–116 und S. 38, wo der Autor auf die Unterordnung der Heiligenportale unter die Gerichtsthematik hinweist. Ausführlich zu diesem Zusammenhang: Jennifer M. Feltman, »Charlemagne's Sin, the Last Judgement, and the New Theology of Penance at Chartres«, in: *Studies in Iconography* 35, 2014, S. 121–164.



1 Reims, Kathedrale, Nordquerhausportale, um 1225 fertiggestellt

steht das Weltgericht im Zentrum des Portalprogramms.<sup>6</sup> Wie Bruno Boerner gezeigt hat, führt die Disposition der Reimser Portalthemen den Betrachtenden vor Augen, dass der Weg zur ewigen Seligkeit nur im Schutz der Kirche und durch Geleit und Fürbitte ihrer lebenden und verstorbenen, lokalen und universalen Vertreter zu erreichen ist.<sup>7</sup> William Hinkle hat eingehend dargelegt, dass die überraschende Betonung der

---

6 In Amiens ist das linke Portal den lokalen Heiligen gewidmet, unter Führung des Heiligen Firminus am Trumeau: Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 37 sowie Taf. 161 und 168. Das Portalprogramm der Kathedrale des Reimser Suffraganbistums Laon war in einzelnen Aspekten vorbildlich für die Reimser Nordquerhausportale: Ebd., S. 162; Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165 (daneben wäre die Rückwendung des hinteren Verdammten im Höllenzug zum Flammenengel zu nennen). Hier war das Gerichtsportal dem zentral dargestellten Marientriumph untergeordnet. Dieser Vorrang lässt sich theologisch natürlich leichter begründen als die Priorität der Lokalheiligen.

7 Boerner 2010 (Anm. 4), 170–173. Ich gehe davon aus, dass die Portale – tagsüber – tatsächlich auch für Laien beiderlei Geschlechts zugänglich waren. Die von Patrick Demouy zitierten mittelalterlichen Quellen machen deutlich, dass der Kreuzgang im engeren Sinne zumindest ein Durchgangsbereich zwischen den Läden und öffentlichen Einrichtungen im nördlich gelegenen »Cour du Chapitre« und dem östlich an das Chorghaupt angrenzenden »Grand Cloître« war – wahrscheinlich hatten sich die

Lokalheiligen in dieser Konstellation konkrete politische Hintergründe hat und insbesondere durch den Streit um das Krönungsprivileg zu erklären ist.<sup>8</sup> Nur in Ansätzen sind allerdings die visuellen Strategien untersucht worden, mit denen in Reims der Zusammenhang zwischen Heiligkeit und Weltgericht verdeutlicht wird.<sup>9</sup> So mag die Deutung banal erscheinen, dass die am Gewände des Mittelportals auftretenden Heiligen sich durch ihr Martyrium oder die Bekehrung und Taufe des fränkischen Heerführers Chlodwig als würdige Nachfolger der am Gerichtsportal platzierten Apostel empfohlen haben. Ebenso selbstverständlich wirkt die Feststellung, dass der am Trumeau dargestellte Papst Calixtus als Stellvertreter Christi aufzufassen ist (Abb. 2).<sup>10</sup> Ungewöhnlich ist allerdings, wie diese Nachfolge im Einzelnen inszeniert wird.

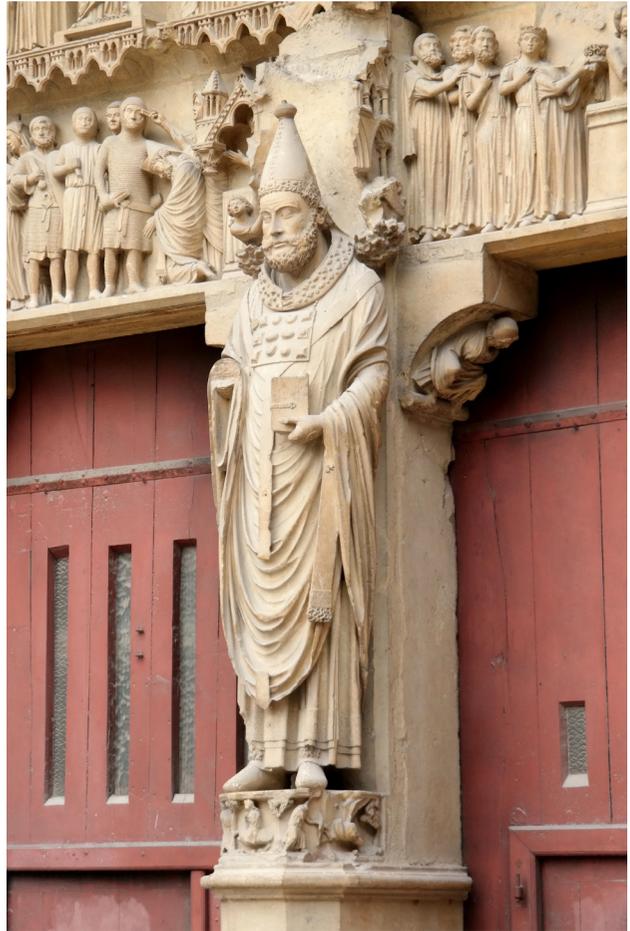
---

Verkaufsstände aber sogar bis in den Kreuzgang selbst ausgebreitet, bevor der Geist der Gegenreformation dieser »Verflechtung des Spirituellen mit dem Geschäftlichen« im 18. Jahrhundert ein Ende bereite: Patrick Demouy, »Une cité dans la cité. Le cloître de Notre-Dame de Reims au Moyen Age«, in: *La vie en Champagne* 410, 1990, 93–112; Ders., »Le chapitre cathédral«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 363–376, hier: S. 368. Vgl. auch Cerfs Aussage, dass die nordöstlich der Kathedrale lebende Stadtbevölkerung (»le peuple«) die Kirche durch einen in der südöstlichen Ecke des Kreuzgangs gelegenen Durchgang vom »Grand Cloître« aus erreichte: Charles Cerf, *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, 2 Bde., Reims 1861, Bd. 1, *Histoire*, S. 202. Der von Barbara Abou-El-Hadj, »The Urban Setting for Late Medieval Church Building. Reims and its Cathedral between 1210 and 1240«, in: *Art History* XI/1, 1988, S. 17–41, hier S. 28, und Lindsey Hansen, »Sculpture, Ritual, and Episcopal Identity in the Saints Portal at Reims Cathedral«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 141–160, hier: S. 147, vertretenen Annahme, dass die Bewohner der Stadt die Portale nur bei seltenen Gelegenheiten zu Gesicht bekamen, scheint eine Rückprojektion der modernen Trennung zwischen Heiligem und Profanem zu Grunde zu liegen.

- 8 William Hinkle, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral. A Study in Mediaeval Iconography*, New York 1965, Kapitel IV: »St. Remi and the Conflict over the Coronation«.
- 9 Diese Forschungslücke hängt maßgeblich mit der verbreiteten Annahme zusammen, dass die Nordportale von Anfang an nicht für eine gemeinsame Sichtbarkeit bestimmt gewesen seien (siehe unten Anm. 56). Barbara Abou-El-Hadj, »Dissent. Satan, Job, Gregory IX«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 161–174, knüpft an eine Reihe älterer Aufsätze an (vgl. ebd., Anm. 3), in denen sie einzelne Aspekte in der Ikonographie der Nordportale mit den politischen Spannungen der Entstehungszeit in Verbindung bringt. Neben Hinkle 1965 (Anm. 8) sind folgende Aufsätze zu nennen, die ihre Analyse auf eines der Portale fokussieren: Lindsey Hansen, »Sculpture, Ritual, and Episcopal Identity in the Saints Portal at Reims Cathedral«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 141–160; Gili Shalom, »Reliving the Past in the Present. Martyrdom, Baptism, Coronation, and Participation in the Portal of the Saints at Reims«, in: *Convivium* 4/2, 2017, S. 96–113; Jennifer M. Feltman, »Royal and Clerical Iconography and the Chronology of the Last Judgement Portal«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 115–140.
- 10 Hans Reinhardt, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris 1963, S. 140 f. Minutiös begründet und damit endgültig durchgesetzt wird diese Identifikation durch Hinkle 1965 (Anm. 8), Kapitel II.

### »Über Drache und Löwe wirst du schreiten« – der Weg des Heils

Einer alten ikonographischen Konvention folgend, hat man Christus auch am Trumeau des Reimser Gerichtsportals »über Löwe und Drache« dargestellt. In Anspielung auf den 90. Psalm der Vulgata wird Christus dadurch als Überwinder von Tod und Teufel inszeniert.<sup>11</sup> Während die Christusfigur in Amiens und Chartres, in wörtlicher Umsetzung des Psalmtextes, tatsächlich auf Haupt und Schultern der besiegten Untiere steht, hock(t)en jene in Reims vor den Füßen des Erlösers (Abb. 3).<sup>12</sup> Zudem sind die Psalmtiere noch kleinformatiger dargestellt als bei den genannten Vergleichsbeispielen. Diese Anordnung erleichtert einerseits die kontrapostische Inszenierung der Reimser Trumeaufigur, deren Körperhaltung – je nach Beobachtungsposition – zwischen einem angedeuteten Schreiten und einer säulenhaften Standfestigkeit changiert.<sup>13</sup> Andererseits vermitteln die



2 Reims, Kathedrale, Nordquerhaus, Lokalheiligenportal, hl. Calixtus am Trumeau

- 
- 11 Vers 13: »Super aspidem et basiliscum ambulabis (et) conculcabis leonem et draconem« (Über Aspide und Basilisk wirst du schreiten, (und) du wirst Löwe und Drache niedertreten). Nach moderner Zählweise handelt es sich um den 91. Psalm. Vgl. Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Leipzig 1991, S. 43–54.
- 12 Aufgrund der begrenzten Zahl an Abbildungen, die diesem Aufsatz beigelegt werden können, verweise ich fallweise auf Sauerländer 1970 (Anm. 1), hier: Taf. 109 und 163, sowie auf die Online-Bilddatenbank »Bildindex der Kunst und Architektur« des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (<https://www.bildindex.de/>, im Folgenden abgekürzt: BI), hier: Nr. 38.575 und Nr. 32.142. Der Löwe ist schon lange verloren gegangen: Schlink 1991 (Anm. 11), S. 29, nennt – leider ohne Quellenangabe – das 18. Jahrhundert. Nur eine Bruchfläche markiert den ehemaligen Standort.
- 13 Für andere Perspektiven auf den »Beau Dieu« (vor der Teilerstörung im Ersten Weltkrieg, siehe unten Anm. 37) vgl. Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 237 und BI, Nr. 184.796.



3 Reims, Kathedrale, Nordquerhaus, Gerichtsportal, Christus am Trumeau

Tiere durch ihre liminale Position zwischen der Trumeaufigur und dem unterhalb angebrachten Relieffries (Abb. 4). Im Vergleich zum »Beau Dieu« in Amiens wirken die Symboltiere verschwindend klein – das Geschehen am Sockelrelief unmittelbar unter ihnen überschatten sie dagegen mit einer ominösen Präsenz.<sup>14</sup> Diese Wirkung wird maßgeblich begünstigt durch das Vorkragen der Skulpturen und das unvermittelte Aufeinandertreffen von Trumeaufigur und Sockel.<sup>15</sup>

- 14 Schlink 1991 (Anm. 11), S. 29, der die »Beau Dieu«-Statue zum Dreh- und Angelpunkt seiner Untersuchung des Amienser Gerichtsportals nimmt, übersieht bei dem Vergleich mit dem Reimser Trumeau-Christus diese doppelte Bezogenheit der Figuren von Löwe und Drache, die er »als bloße Attribute vor den Füßen des Psalm-Christus angebracht« empfindet. »Der mächtige, statuarische Stand des Salvators war dem Reimser Bildhauer wichtiger als die Regieanweisung des Psalmverses.«
- 15 Bei einer Präsentation dieses Aspekts meines Dissertationsprojekts in einem Workshop des DFK Paris im Herbst 2015 äußerten Christian Heck und Jean Wirth Zweifel, ob die sehr unvermittelte Fügung zwischen Sockel und Trumeaufigur wirklich ursprünglich intendiert sei, oder nicht eher im Sinne einer improvisierten Notlösung im Zuge der komplizierten Planungsgeschichte des Portals zu verstehen sei. Allerdings ist dieser Übergang am Trumeau des benachbarten Lokalheiligenportals mindestens genau so abrupt (Abb. 2–5). Zudem kommen ähnlich harte Schnitte auch an anderen Werken im Umkreis der Reimser Skulptur vor, so z.B. bei den beiden Soldatenheiligen auf den Außenpositionen im Gewände des Märtyrerportals am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres: Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 116–117, im Text S. 117 einem unbekanntem Pariser Bildhauer der 1230er Jahre zugeschrieben. In den mit dem Notnamen des »Naumburger Meisters« verbundenen Werken wird aus dem auf die Untersicht berechneten dramatischen Auskragen der Figuren über ihren Sockel oder die Rahmenleiste geradezu ein eigenes Prinzip, wie die Apostelgruppe aus dem Tympanon von Metz, der Zug der Verdammten vom Westlettner des Mainzer Doms und der »Bassenheimer Reiter« zeigen: Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, respektive Abb. 42 und Kat. Nr. V.34, VI.4 und VI.6).



- 4 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Trumeausockel, Relief mit der Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers, von links nach rechts: 1. der Tuchhändler beim Zuschneiden von Stoff, 2. der Betrüger wird angezeigt, 3. der mit dem Abmessen einer Tuchbahn beschäftigte Händler wird verhaftet

An diesem Sockel wird, auf fünf Seiten eines polygonalen Blocks, die Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers erzählt, der mit falschem Maß misst, angezeigt und verhaftet wird, um sich schließlich, in einer finalen Wendung der Ereignisse, vor einem Marienbild kniefällig als reuiger Sünder zu zeigen.<sup>16</sup> Kaum zufällig überragen Löwe und

<sup>16</sup> Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 242. Die ersten vier Einzelszenen en détail: BI, Nr. 30.227, 30.228, 30.229, 30.230. In der Neueren Forschung zeichnet sich ein Konsens darüber ab, die auf einer frühneuzeitlichen lokalen Überlieferung beruhende Deutung der Trumeausockeldarstellungen als Geschichte eines betrügerischen Tuchhändlers zu akzeptieren (Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 163; Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165, Wirth 2017 (Anm. 1), S. 50. Eine genauere Identifikation der Einzelszenen versuchen Richard Hamann-MacLean und Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, 8 Bde., Teil II. Die Skulpturen, Band 4: Textband, aus dem Nachlass herausgegeben von Peter Cornelius Claussen und Martina Sünder-Gass, Stuttgart 2008, S. 58, und Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. II.20 (Lukas Huppertz).



- 5 Reims, Kathedrale, Lokalheiligenportal, Trumeausockel, von links nach rechts: 1. die Mantelteilung des Heiligen Martin. 2. ein Einsiedler (?), 3. Samson besiegt den Löwen

Drache die zentrale Szene, in welcher der Händler verhaftet wird.<sup>17</sup> Die Bedeutung dieser Inszenierung liegt auf der Hand: Vor Christus bleibt keine Missetat verborgen – doch der Sieger über Sünde und Tod ist bereit, dem reuigen Sünder zu verzeihen, wenn dieser sich mit der gebotenen Zerknirschung (*contritio*) der Vermittlung durch die Gottesmutter Maria anempfiehlt, die hier als Verkörperung der Kirche in ihrer lokalen (Notre-Dame de Reims) und universalen Gestalt (*ecclesia*) erscheint.

<sup>17</sup> Bei den beiden Männern in Kapuzenmänteln dürfte es sich entweder um weltliche Gerichtsbeamte oder um feierlich »uniformierte« Bürger handeln – möglicherweise um weitere Vertreter der Reimser Tuchhändlerschaft. Das fünfte Bildfeld zeigt, dass zu dem Mantel mit geschlitzten Ärmeln (Vgl. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, »Garde-Corps«, in: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance, 6 Bde., Paris 1858-1870, Bd. 3, 1872, S. 401-412) noch eine flache Kopfbedeckung gehört. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Grabplatten (z.B. derjenigen des Architekten Hugue de Libergier aus der Kirche St. Nicaise, heute im Nordquerhaus der Kathedrale ausgestellt), den Legendenfenstern der Kathedrale von Chartres, and anderen Tympana (z.B. Amiens Süd) legt nahe, dass diese Kombination auf eine akademische Bildung und / oder auf eine administrative, möglicherweise juristische Funktion verweist (Zu Hugue de Libergier vgl. Christoph Brachmann, »Der Architekt des 13. Jahrhunderts. Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth«, in: Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), Bd. 1, S. 74-79, hier: S. 77). Noch wichtiger für die Identifikation der Figuren sind ihre Handlungen: Der hintere der Männer im zweiten Bildfeld wird von seinem Nachbarn zur Linken mit einem Zeigegestus auf ein in Lese- und Erzählrichtung liegendes Geschehen hingewiesen. Daraufhin nimmt sein Vordermann (evtl. handelt es sich um dieselbe Person in einem folgenden Handlungsmoment) den Tuchhändler fest, indem er ihm die Hände auf die Schulter legt (zur einschlägigen Bedeutung dieser Geste vgl. die Darstellung der Gefangennahme Christi am mittleren Hauptportal von St. Gilles du Gard, BI Nr. 34.143a).

Ein Echo dieser Symbolik findet sich auf dem Sockelrelief zu Füßen des Calixtus. Dort sind vier Szenen dargestellt, die offenbar als Tugendexempla auf die Qualitäten des Heiligen hinweisen sollen (Abb. 5).<sup>18</sup> Ganz links wird die Mantelteilung des Heiligen Martin gezeigt. Es folgt eine einzelne, nach rechts schreitende Figur, die wohl am ehesten als Einsiedler zu deuten ist.<sup>19</sup> Frontal findet sich Samsons Löwenkampf. Den Abschluss macht die in großer Breite geschilderte Konfrontation eines Ritters mit einem Drachen. Die ungewöhnlich kleinformatige Gestaltung der Psalmtiere am Trumeausockel des Gerichtsportals hat den Nebeneffekt, die gedankliche Verbindung zu den Szenen am Mittelportal zu erleichtern. Während die teuflischen Untiere die Taten des Tuchhändlers ominös überschatten, verweist ihre Überwindung zu Füßen des Calixtus auf die Glaubensstärke des Heiligen.

Die Funktion dieser visuellen Anspielungen erschöpft sich jedoch nicht in dem Verweis auf die Teilhabe des Papstes an Christi Sieg über Tod und Teufel. Denn die Szenenfolge am Trumeausockel des Mittelportals wirkt im Ganzen wie eine kommentierende Glosse zur Tuchhändler erzählung. Die Mantelteilung des Heiligen Martin an der linken Seite des Reliefblocks antwortet der Ausgangsszene jener profanen Erzählung, die den Tuchhändler beim Zuschneiden eines Stücks Stoff zeigt. Seine kommerziellen, ja sogar betrügerischen Interessen stehen im scharfen Gegensatz zur Mildtätigkeit des Reiterheiligen. Darüber hinaus mag der Kontrast zwischen dem halbnackten Bettler und den nach höfischer Mode gekleideten Kunden des Tuchhändlers zum Nachdenken über die moralische Problematik eines luxuriösen Lebensstils anregen. Der inhaltliche Zusammenhang der nächsten, auf der linken Schrägfläche des Blocks angeordneten Szenen, entzieht sich einer genauen Deutung. Immerhin lässt sich feststellen, dass die Figuren durch ihre Bewegungsrichtung in beiden Fällen zur Darstellung auf der Frontfläche überleiten. Beim Anblick von Samsons Kampf mit dem Löwen mag man an die Festnahme des Tuchhändlers denken, die sich am entsprechenden Ort und damit (ehemals) genau unterhalb des Löwen abspielte. Die erneute Herausforderung des Bösen in Gestalt des Drachenkampfes kann als redundant erscheinen, einzig dazu da, den Bezug zu den Psalmtieren zu stiften. Doch auch in der Geschichte des Betrügers erfordert der Sieg über die Sünde eine doppelte Anstrengung: Der äußerlichen Unterwerfung durch die weltliche Justiz folgt die innere Umkehr, die in dem reuevollen Kniefall vor dem Marienaltar zum Ausdruck kommt. Erst diese seelische Überwindung ermöglicht die Rückkehr in die Heilsgemeinschaft der Kirche und die Aussicht auf Erlösung.

Es fällt auf, dass der Adressat (oder die Adressatin) dieses Exempels einmal im Halbkreis um den Trumeausockel geführt wird. Dabei entfernt man sich von der Portalschwelle, um

18 BI, Nr. 34.488 (Mantelteilung), Nr. 34.489 (Einsiedler und Löwenkampf) und Nr. 34.490 (Drachenkampf). Laut Victor Tourneur, *Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims* [1864], 2. Aufl., Reims 1868, S. 35, symbolisieren die Sockelszenen *fortitudo* und *caritas* als die Haupttugenden der am Trumeau dargestellten Figur.

19 Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 26 erkennt »un religieux couvert d'un capuchon, et adressant à Dieu sa prière.«

ihr dann wieder entgegen zu schreiten, bis man schließlich angesichts des auf dem Relief dargestellten Marienaltars mit dem Impuls entlassen wird, nun selbst den Raum »Unserer Lieben Frau« zu betreten.<sup>20</sup> Der appellative Charakter dieser verräumlichten Bilderzählung wird dabei durch deren offenes Ende verstärkt. Die zeitgenössischen Predigtexempel finden regelmäßig eine eindeutige Auflösung: In der Bestrafung oder Rettung des Sünders wird das Urteil des Jüngsten Gerichts vorweggenommen. Kennzeichnend ist dabei das Eingreifen himmlischer oder infernalischer Mächte in das irdische Geschehen.<sup>21</sup> Auch in der alten Legende des Presbyters Theophilus, der seine Seele dem Teufel verschreibt, kommt es nach der inneren Umkehr und der kniefälligen Bitte vor einem Marienbild zu einem leibhaftigen Auftritt der Gottesmutter, die den Sünder aus der teuflischen Verstrickung befreit, indem sie dem Teufel die Urkunde mit dem verhängnisvollen Pakt entreißt. Unter den vielfachen Darstellungen heben wir das gegen 1230 entstandene Tympanon des Nordquerhausportals der Kathedrale von Paris hervor, das wie sein Reimser Pendant den Zugang zum Stiftsbezirk der Domherren gewährte.<sup>22</sup> Die Handlung der Reimser Tuchhändler erzählung bleibt dagegen im Rahmen irdischer Alltagserfahrungen.<sup>23</sup> Das Relief

20 Der mit einem mariologischen und christologischen Relief-Zyklus geschmückte Kapitellfries an den Westportalen der Kathedrale von Chartres bietet mehrere Vergleichsbeispiele für diese narrative Semantisierung der Schwelle (Grundlegend zur Ikonographie des Frieses Adelheid Heimann, »The Capital Frieze and Pilasters of the Portal Royal, Chartres«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 73–10. Am nächsten verwandt erscheint – oberhalb des rechten Türpfostens am linken Seitenportal – die Darstellung der thronenden Muttergottes, der sich die anbetenden Könige aus derselben Richtung nähern wie die Besucher der Kirche. Überhaupt scheint der Chartreser Fries Pate gestanden zu haben für die Art, in der in Reims die Räumlichkeit des Reliefrägers für die Bilderzählung fruchtbar gemacht wird. Das betrifft auch die visuelle Parallelisierung bestimmter Szenen an verwandten Stellen der Portaltopographie zum Zweck der Verdeutlichung eines inhaltlichen Zusammenhangs. So wird die eben genannte Szene an der entsprechenden Stelle des Mittelportals durch eine fast identisch arrangierte Wiedergabe der Darbringung in Tempel verdoppelt. Selbst die weiter unten (S. 84 ff.) analysierte Umstellung der narrativen Ordnung zugunsten der räumlichen Verschaltung von Bildträger und Bildaussage findet sich an diesem Fries, namentlich in der erzwungenen Gegenüberstellung der Geburt Christi und des letzten Abendmahls an den Stirnseiten der Strebepfeiler; vgl. Heimann 1968, S. 79, 80 f. und Abb. 1.

21 Einige spezifisch auf den Zusammenhang von Sünde und Ökonomie bezogene Beispiele bringt Jacques Le Goff, *Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter*, Stuttgart 1988 [frz. Original Paris 1987], S. 15–18; 58 ff.; 71; 74 f.; 79–89, 110 ff.; S. 123.

22 BI, Nr. 33.660. Zur Theophilus-Ikonographie des hohen Mittelalters vgl. Michael Watt Cothren, »The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century«, in: *Speculum* 59, 1984, S. 308–341.

23 Es gibt allerdings auch unter den Predigtexempeln Beispiele für ein derartiges immanentes Erzählen. Vgl. Le Goff 1988 (Anm. 21), S. 70 und 124. Bezeichnend für die Vorstellungswelt des 13. Jahrhunderts ist die ebd., S. 155 ff., referierte Geschichte eines reuigen Wucherers. Detailliert werden zunächst die irdischen, vermögensrechtlichen Vorkehrungen beschrieben, die zur Seelenrettung des moribunden Sünders eingeleitet werden. Daran schließt sich ein miraculöser Bericht über den theologischen Disput an, den Teufel und Engel an der Bahre des Verstorbenen führen. Die Engel tragen schließlich unter Verweis auf die unergründliche Barmherzigkeit Gottes den Sieg davon.

zeigt den Weg zur Erlösung, überlässt es aber den Betrachtenden selbst, diesen sowohl in der Fiktion als auch real bis zum Ende zu beschreiten. Der ambivalente Charakter dieser offenen Erzählweise kommt darin zum Ausdruck, das sowohl der Typus des geldgierigen Händlers als auch eine Doppelgängerin seiner modebewussten Kundinnen eine hervorgehobene Rolle im Höllenzug auf dem rechten Türsturz des Gerichtsportals spielen: Ein Mann im Kapuzenmantel mit geschlitzten Ärmeln und einem Geldsack um den Hals und eine Frau mit Schapel, Gebende und Tasselmantel wenden sich als Nachhut in einem vergeblichen Appell zu dem Flammenengel um.<sup>24</sup> Sie richten sich damit gleichzeitig an die Gläubigen, in einer eindringlichen Ermahnung, den rechten Zeitpunkt zur Umkehr nicht zu verpassen.

Vor dem Hintergrund dieser Seh- und Geherfahrung werden auch die Szenen zu Füßen des Calixtus als Stationen einer inneren Reise lesbar: Von der Mantelteilung – die sich nach der Überlieferung vor dem Stadttor von Amiens zugetragen haben soll – geht der Weg mit dem Einsiedler in die Waldeinsamkeit und mit Samson in die Wüste, dem *locus classicus* des spirituellen Kampfes.<sup>25</sup> Während hier tatsächlich die Tötung des Untiers gezeigt wird, muss der Sieg über den Drachen erst noch errungen werden. Dieser Anklang an den offenen Ausgang der Tuchhändler erzählung wird durch ein weiteres Detail unterstrichen, das von der Wüste wieder zurückführt in die Kulturlandschaft: Die anderen Tugendexempla werden zu beiden Seiten von botanisch unbestimmbaren Baum-Abbräviaturen eingefasst – nur rechts neben dem Drachen, also dort, wo sich in der Parallelszene am Gerichtportal das Marienbild befindet, wächst stattdessen ein Weinstock, der üppige Trauben trägt.<sup>26</sup> Nach Aussage des Johannesevangeliums hat Jesus selbst dieses Bild als Symbol der Einheit von Christus und seiner Kirche etabliert.<sup>27</sup> Insgesamt erscheint der Parcours der Sockelszenen also als Abfolge jener Tugenden und Anstrengungen, die zur Teilhabe an Christus führen.

24 Detailaufnahme des Höllenzugs: BI, Nr. 1.105.193. Zur Ikonographie der Geldgier im 12. Jahrhundert siehe Lester K. Little, „Pride Goes before Avarice. Social Change and the Vices in Latin Christendom“, in: *The American Historical Review* 76/1, 1971, S. 16–49, S. 37 ff. und Abb. 3 und 5–8. Gegenüber diesen drastischen Darstellungen bewahrt die Figur des Avarus auf den Tympana des 13. Jahrhunderts eine gewisse »bürgerliche« Contenance. Die modisch gekleidete Frau und der Mann mit Geldsack werden auch am Chartreser Gerichtportal unter den Verdammten eigens hervorgehoben. Dort werden sie (neben einer nackten Frau mit lang herabhängendem Haar und einer Nonne) an den Anfangspunkten der rechten Archivolten jeweils einzeln von Teufeln präsentiert: Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 113. Die beiden mittleren dieser Teufel tragen die Physiognomie eines Drachen und eines Löwen.

25 Man denke an Johannes den Täufer und die dreifache Versuchung Christi durch den Teufel.

26 BI, Nr. 34.490.

27 Joh 15, 5: »Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen.«

## Die Ordnung der Tympana

Die visuelle Verklammerung der Portalprogramme bleibt nicht auf die Türpfosten beschränkt. Das Bild der thronenden Muttergottes verbindet sogar alle drei Nordportale. Es begegnet im Tympanon des Marienportals und, gleichsam en miniature, auf dem Sockelrelief des Gerichtsportals.<sup>28</sup> Auch die Darstellung des Heiligen Remigius auf dem Schoß seiner Mutter im Tympanon des Mittelportals folgt dem klassischen Bildformular (Abb. 6).<sup>29</sup> Die Ausrichtung der Hauptfiguren gleicht derjenigen in der letzten Szene des Tuchhändlerreliefs. Die hier angezeigte Christusnachfolge des Remigius manifestiert sich im Folgenden in der Angleichung seiner Wundertaten an diejenigen des Nazareners. In der Ordnung der Reliefdarstellungen reicht diese aufsteigende Linie von der Blindenheilung im Säuglingsalter (I.2) über eine Dämonenaustreibung (IX.2) bis zu der Auferweckung einer jungen Frau (IX.3) und einem Weinwunder, welches das erste öffentliche Wirken Jesu auf der Hochzeit zu Kana evoziert (VII).<sup>30</sup> Unterhalb und zusammen mit der Darstellung des thronenden Christus in der Tympanonspitze stiftet die Anordnung der letztgenannten beiden Wunder eine sinnreiche Verbindung zu dem auch an der entsprechenden Stelle des Weltgerichtsportals ins Bild gesetzten Zusammenhang zwischen Auferstehung, Eucharistie und der Wiederkunft Christi (Abb. 6 und 7).<sup>31</sup> Jener erscheint hier, wie zuletzt Bruno Boerner prägnant analysiert hat, nämlich gerade nicht als *Judex*, sondern als seine Wundmale weisender Erlöser.<sup>32</sup>

Die Überlagerung der Bilder erhält dadurch eine zusätzliche Ebene, dass die wunderbaren Umstände der Geburt des Remigius an die Geburt Johannes des Täufers erinnern.<sup>33</sup> Diese Engführung verweist auf das politisch zentrale Wunder des Remigius, das auf dem rechten Türsturz gezeigt wird: Bei der Taufe und Königskrönung des Frankenherzogs Chlodwig bringt eine Taube das fehlende Salböl vom Himmel. Wie Jennifer M. Feltman gezeigt hat, dürfte die politische Bedeutung dieses Taufakts wohl auch dazu geführt haben, dass die Deesis in der Spitze des Weltgerichtstympanons neben Christus und Maria nicht den Lieblingsjünger zeigt, wie es um diese Zeit eigentlich zu erwarten wäre,

28 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 56–57, und 242. Hamann-MacLean 2008 (Anm. 16), S. 58, erklärt die ungewöhnliche Sitzposition des Christusknaben auf dem *rechten* Knie Mariens damit, dass beide Darstellungen womöglich einen charakteristischen Zug des verlorenen zentralen Kultbildes der Kathedrale übernehmen.

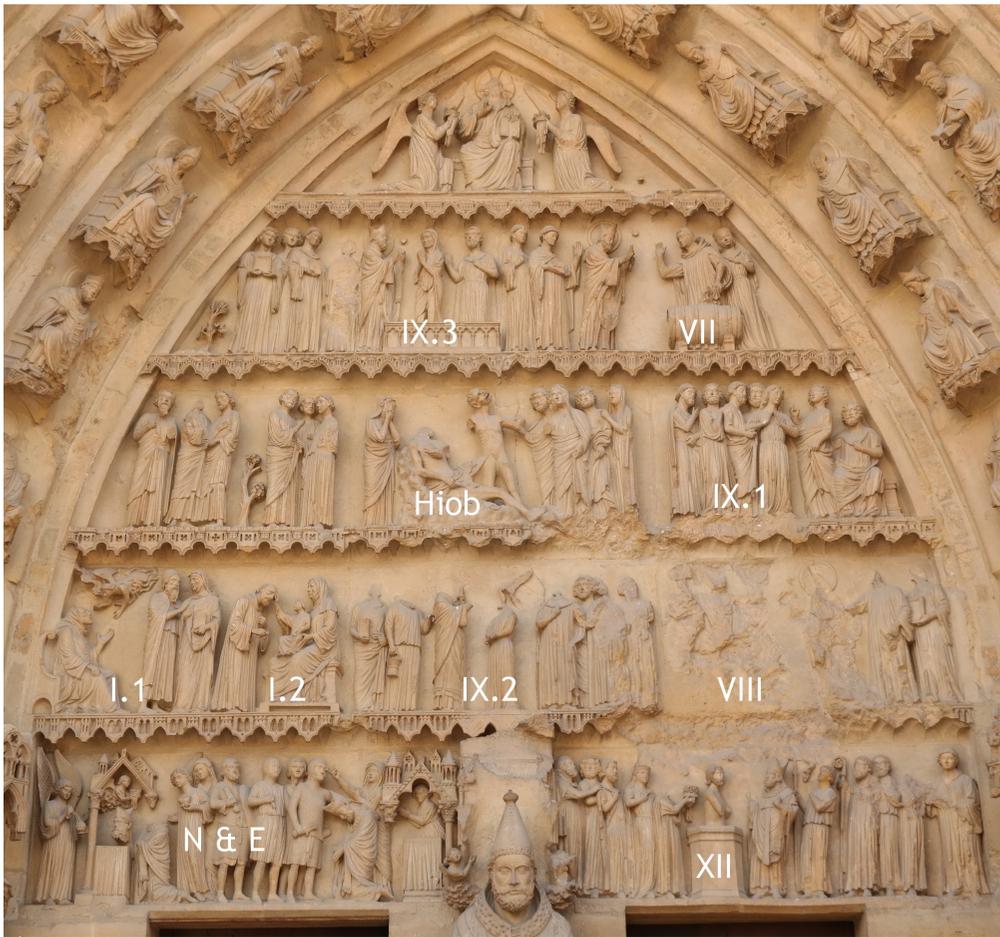
29 Boerner 2010 (Anm. 4), S. 170. Die Szene findet sich im unteren Register des Tympanons über dem linken Türsturz. Vgl. BI, Nr. 34.522. In der Identifikation der Szenen im Tympanons des Lokalheiligenportals folge ich Hinkle 1965 (Anm. 8), Kapitel VII.

30 Ebd., S. 48 f.

31 BI, Nr. 184.542 und 30.246. Die visuelle und inhaltliche Verknüpfung der Auferweckung mit den Auferstehungsszenen ist bereits von Hinkle 1965 (Anm. 9), S. 49, beschrieben worden.

32 Boerner 2010 (Anm. 5), S. 165.

33 Ebd., S. 170 f.



- 6 Reims, Kathedrale, Lokalheiligenportal, Türstürze und Tympanon, von unten nach oben und links nach rechts (römisch das Kapitel, arabisch die Szenenfolge innerhalb eines Kapitels in der Remigiusvita Hinkmars von Reims): N & E Martyrium von Nikasius und Eutropia, XII Taufe Chlodwigs, I.1 Verkündigung der Geburt des Remigius an und durch den Einsiedler Montanus, I.2 Heilung des erblindeten Montanus durch Remigius, IX.2 Exorzismus des Mädchens von Toulouse, VIII Vertreibung der Feuedämonen (zerstört), Hiob auf dem Dunghaufen, links davon seine Freunde, IX.1 vergeblicher Exorzismus des Mädchens von Toulouse durch den hl. Benedikt, IX.3 Auferweckung des nach IX.2 verstorbenen Mädchens, VII Weinwunder



7 Reims, Kathedrale, Gerichtsportal, Türstürze und Tympanon

sondern den Täufer.<sup>34</sup> Die Reliefdarstellungen Christi in den Tympanonspitzen wurden einstmals durch eine heute weitgehend zerstörte, aber in einem Aquarell des 19. Jahrhunderts überlieferte Malerei im Tympanon des kleineren, rechten Portals ergänzt, die Christus zwischen zwei knienden Engeln mit Leuchtern präsentiert.<sup>35</sup> Hier zeigt sich

<sup>34</sup> Feltman 2016 (Anm. 10), S. 124 ff. Jean Wirth vermutet in diesem Rekurs auf eine byzantinische Ikonografie darüber hinaus eine bewusste Rückkehr *ad fontes*: Wirth 2017 (Anm. 1), S. 51.

<sup>35</sup> Feltman 2016 (Anm. 1), Farbt. 10. Eine historische Fotografie des Tympanons findet sich in Henri Jadart, Louis Demaison (Hg.), *Album de la Cathédrale de Reims. Recueil de 300 planches en phototypie*,

deutlich das Bemühen, auch dieses Portal in das übergreifende Beziehungsgeflecht einzubinden.<sup>36</sup>

Eine weitere derartige Analogiebeziehung zwischen parallelen Stellen der Portaltopographie ist nur noch anhand von Fotografien und der historischen Überlieferung nachzuvollziehen: Auf der jeweils rechten Hälfte des untersten Tympanonregisters war, bis zu der Zerstörung durch die in ihrem Schamempfinden gestörten Kanoniker im 18. Jahrhundert (auf Seiten des Gerichtsportals) und durch eine deutsche Mörsergranate im ersten Weltkrieg (auf Seiten des Lokalheiligenportals), die Darstellung einiger durch obszöne Dämonen gequälter nackter Verdammter der Schilderung einer Wundertat des Remigius gegenübergestellt.<sup>37</sup> Letztere zeigte, wie der Heilige durch die Vertreibung mehrerer Feuerteufel einen Stadtbrand beendet.<sup>38</sup> Gerade diese Querverbindung führt zur maßgeblichen Quelle der im Einzelnen so eingängigen und in der Gesamtstruktur so komplexen Verknüpfung von Remigiusvita und Weltgerichtsthematik. Bei der Bestimmung einer Textgrundlage für die im Tympanon des Lokalheiligenportals gezeigten Taten des Heiligen Remigius hat sich die Forschung bisher unentschieden gezeigt: Mal wurde auf die wohl um 878 verfasste *Vita Remigii* des Reimsers Bischofs und Historikers Hinkmar verwiesen, mal auf die kürzere Redaktion dieses Textes in Flodoards *Historia Remensis Ecclesiae*, mal auf beide.<sup>39</sup> Nun verdankt sich aber der deutlich geringere Umfang von Flodoards Remigiusvita vor allem seinem Verzicht auf sämtliche der zum Teil sehr umfangreichen exegetischen Exkurse, in denen Hinkmar das Wirken des Remigius moralisch auslegt und in die Heilsgeschichte einordnet. Das Leitmotiv dieser Exegese besteht in der im Bildprogramm der Nordquerhausportale zu beobachtenden Verknüpfung von Hagiographie und Gerichtsthematik. Die Konzeptreue des Programms wählten aus den

---

*représentant environ 500 sujets de la Cathédrale de Reims, étudiée dans son ensemble et ses détails*, Reims 1898-1902, Taf. 184.

- 36 Literaturhinweise zu diesem als »Marienportal«, »Porte romane«, »Porte du cloître« oder »Porta pretiosa« bezeichneten Portal finden sich in der Einleitung von Feltman 2016 (Anm. 1), Anm. 9.
- 37 Zur Zerstörung der Höllenszene Wirth 2017 (Anm. 1), S. 50 und Anm. 52. Die Zerstörung der Szene mit der Vertreibung der Feurdämonen wird lakonisch vermerkt bei Sauerländer 1970 (Anm. 1), S. 162. Zum deutschen Artilleriebeschuss im Ersten Weltkrieg vgl. Yann Harlaut, »La Cathédrale aux outrages 1914-1918«, in: Reims 2010 (Anm. 1), S. 96-109, und Thomas W. Gaetgens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018. Eine minutiöse Schilderung der Schäden in ihrer zeitlichen Abfolge bietet Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, Paris 1919.
- 38 Details: BL, Nr. 184.558 und 184.538. Hinkle 1965 (Anm. 8), S. 49.
- 39 Hinkmar von Reims, *Vita Remigii episcopi Remensis auctore Hincmaro*, hg. von Bruno Krusch (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. 3 Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici et antiquiorum aliquot, Teil 1) Hannover 1896, S. 239-349; Flodoard von Reims, *Historia Remensis Ecclesiae*, hg. von Martina Stratmann (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores in folio, Bd. 36), Hannover 1998. Hinkle zitiert überwiegend Hinkmar, verweist allerdings punktuell auch auf Pseudo-Fortunatus: Hinkle 1965 (Anm. 8), Kap. VIII sowie S. 44 und Anm. 230. Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 31-37 und Boerner 2010 (Anm. 4), S. 166 (»une des sources primordiales du programme sculpté du portail qui nous sert de guide principal pour l'interprétation«) sehen Flodoard als hauptsächliche Quelle der Darstellungen. Wirth 2017 (Anm. 1), S. 59, nutzt beide Texte.

33 Kapiteln dieser Vita ausgerechnet diejenigen zur Darstellung im Tympanon aus (Kapitel VII: Weinwunder, VIII: Vertreibung der Feurdämonen; IX: Das Mädchen von Toulouse), deren Auslegung bereits im Inhaltsverzeichnis auf den Themenkomplex von Sünde, Reue und jüngstem Gericht bezogen wird. So erklärt sich der tiefere Sinn der visuellen Verknüpfung der Feurdämonen mit den Höllenqualen durch den Ankündigungstext zu Kapitel VIII:

Wie er [Remigius] die durch einen Teufel in Brand gesteckte Stadt Reims vom Feuer befreite, so wie wir, wenn wir gläubig darum bitten, würdig werden, durch seine Verdienste und Gebete vor den Flammen der Laster und vor dem ewigen Feuer gerettet zu werden.<sup>40</sup>

Der hier angedeutete Zusammenhang zwischen Moralthologie (die Flammen der Laster) und Eschatologie (Rettung vor dem Ewigen Feuer) kehrt noch vielfach wieder. Die Inhaltsangabe zu Kapitel VII thematisiert zunächst die Hoffnung auf die Teilhabe an der paradiesischen Gottesschau durch die Interzession des Heiligen:

Wie er [Remigius] auf dem Gut *Celtum* aus wenig Flüssigkeit in einem Fass von nicht geringer Größe den Wein zum Überlaufen brachte, so wie auch wir, wenn wir gläubig darum bitten, durch seine Gebete würdig werden, dass uns die reichliche Gnade Gottes erfüllt, auf dass er in uns den Quell des Lebens errichte und wir in seinem Licht das Licht sehen.<sup>41</sup>

Im Text wird diese Exegese allerdings um einen Hinweis auf die Notwendigkeit der Reue und Beichte ergänzt: Durch diese müsse der Sünder das in seiner Seele angesammelte »Gift unserer Verfehlungen, die wir genossen haben, so wie wir uns am Wein besaufen, [...] ausspeien«, um dem ersehnten Quell des Lebens eine würdige Stätte zu bereiten.<sup>42</sup> Die ausführlichste Deutung widmet das Inhaltsverzeichnis dem Exorzismus und der Auferweckung des Mädchens von Toulouse:

Wie er ein Mädchen, das von Kindheit an von einem bösen Geist besessen war, zuerst von dem Dämon befreite und dann das Mädchen vom Tode erweckte; und wie er, der Schwachheit des Fleisches entkleidet und in

---

40 »8. Qualiter civitatem Remorum conflagratam per demomem ab incendio liberavit, et nos, si fideliter petierimus, eius meritis et orationibus a viciorum [sic] flammis et ab igne perpetuo liberari valebimus«. Hinkmar 1896 (Anm. 38), S. 255.

41 »7. Qualiter de parvo liquore in villa Celto vinum redundare fecit ex vasculo non modice quantitatis, et nos per orationes eius, si fideliter petierimus, repleri habundante gratia dei valebimus, ut fiat in nobis fons vitae, ac in eius lumine videamus lumen« (ebd., S. 255). *Celtum* ist das heutige Sault-les-Rethel: ebd., S. 273, Anm. 3.

42 Ebd., S. 274 f.

Gemeinschaft der Engelschöre, durch seine Verdienste und Bitten sein Volk und jeden, der gläubig darum bittet, jeglicher drohenden Gefahr entreißen kann, und jeden, der sich, in welcher Todsünde auch immer, vom Schlechten zum Guten bekehrt hat, vom Tode auferwecken kann – wie er aber auch den von dem künftigen ewigen Tod befreien kann, der, bisher im Gefängnis des vergänglichen Fleisches steckend, das Leben im Tod zu erneuern würdig war; dass wir uns, mit gebührender Erschütterung, die Stunde vor Augen führen sollten, in der wir diesen Körper verlassen; und dass es ihnen [den oben genannten Gruppen] nützlich ist, ein Begräbnis in der Nähe des Körpers dieses Heiligen zu fordern.<sup>43</sup>

In dieser Zusammenfassung tritt die Absicht, Remigius als Universalheiligen ›für alle Fälle‹ zu etablieren, stark in den Vordergrund. In der Differenzierung zwischen diesseitigem und jenseitigem Tod klingt aber bereits eine Unterscheidung an, die dann im Text eingehend entfaltet wird. Die doppelte Rettung des Mädchens von Toulouse, zunächst von der Besessenheit und dann vom Tode, bezeichnet demnach eine doppelte Rettungsbedürftigkeit des Menschen: Die durch Reue, Beichte und Buße erfolgende Errettung aus dem seelischen Tod in der Sünde wird als »erste Auferstehung« bezeichnet. Sie ist die Voraussetzung dafür, am Ende der Tage nach der zweiten, körperlichen Auferstehung ins Ewige Leben einzugehen.<sup>44</sup>

Dass das Auferweckungswunder aus seinem narrativen Kontext in der Vita ausgekoppelt und in der Tympanonspitze in die Nähe des Weinwunders und der Christuserscheinung gerückt wird, dürfte also, neben den oben genannten Implikationen dieser Gruppierung, auch dem Wunsch geschuldet sein, diese doppelte Rettungsbedürftigkeit des Menschen in der Struktur des Bildsystems zu spiegeln. Während unten der Akzent auf der vorläufigen Errettung der Seele durch Buße und Beichte liegt, verweist die Tympanonspitze (mit einem Seitenblick auf das Nachbarportal) auf die endgültige Rettung am Jüngsten Tag, erkauft durch das Blutopfer Christi, das sich in der Eucharistie immer wieder neu vollzieht. In jedem Fall wird Remigius als derjenige empfohlen, dessen Interzession die göttliche Gnade erlangen kann. Hier dürfte übrigens auch der spezifische Sinn der oben allgemein als Bildformel der Christusnachfolge erklärten Parallelisierung der beiden auf dem Schoß ihrer Mutter thronenden Knaben liegen: So wie sich

43 »9. Qualiter puellam ab infantia maligni spiritus obsidione captivam [...] prius ad demone liberavit et postea mortuam suscitavit; et quia potest fragilitate carnis exutus et choris angelicus sociatus plebem suam et quemlibet cum fide petentem de casu cuiuslibet periculi imminentis meritis et precibus suis eripere et quemcunque a malis ad bona conversum de cuiuscumque peccati morte resuscitare, sed et de future morte perpetuum libererare, qui adhuc in ergastulo corruptibilis carnis positus vitam mortue [sic] valuit restaurare, cum necessariis commotionibus, ut habeamus seduli ante mentis oculos horam exitus nostri de corpore; et quibus proficit, quod sepulturam secus corpus ipsius sancti expostulant« (ebd., S. 255).

44 Ebd., S. 286.

der Tuchhändler der Interzession durch die Reimser Kirchenpatronin anvertraut, so sollen sich die Betrachtenden des Lokalheiligenportals der Vermittlung des Remigius anvertrauen, um durch dessen Fürsprache (und eigene Bußfertigkeit und gute Werke) die nur vermittelte Anschauung Gottes auf Erden dereinst einzutauschen gegen die unvermittelte *visio dei*.<sup>45</sup>

## Blindheit und Gottesschau

An mehreren Stellen lenkt das Bildprogramm der Portale das Augenmerk dezidiert auf die moralischen und eschatologischen Implikationen von Blindheit und Einsicht. So ähnelt am Lokalheiligenportal die Handbewegung, mit der der Knabe Remigius dem blinden Einsiedler das Augenlicht zurückgibt, jener Geste im Bildfeld darunter, mit der die Heilige Eutropia den Mörder ihres Bruders Nicasius blendet.<sup>46</sup> Am Gerichtsportal wird das Problem der Sichtbarkeit des Göttlichen in der räumlichen Struktur der Portalskulptur selbst thematisiert. Der Wundmale-Christus in der Spitze des Tympanons befindet sich durch die Nordausrichtung der Portale und seine Position unter dem Giebel der Archivolten-Spitztonne in einem ständigen Dämmerlicht (Abb. 6).<sup>47</sup> Jacqueline Jung hat analysiert, wie die ähnlich eingeschränkte Sichtbarkeit der Christusfigur an der Spitze des Straßburger Engelspfeilers für die Formulierung einer theologischen Aussage über die Natur Gottes fruchtbar gemacht wurde.<sup>48</sup> Zwei Indizien weisen darauf hin, dass man in Reims in vergleichbarer Weise eine schwierige Rezeptionssituation bewusst in die rhetorische Struktur der Darstellung einbezogen hat. Zum einen wiederholt sich im Übereinander der kleinformatigen Auferstehungsszenen und des (auch im Vergleich zu seinen Assistenzfiguren) auffallend großen Weltenrichters die Situation am Trumeau, wo die kleinteilige Welt der menschlichen Verstrickungen der monumentalen Christusfigur untergeordnet wurde. Der schwindelerregende Effekt dieses vertikalen Formatsprungs wird im Falle der Auferstehenden noch dadurch pointiert, dass sich einige von ihnen in

45 Zu dieser Deutung der Kniefallszene vgl. Boerner 2010 (Anm. 4), S. 165. Zu Remigius als Interzessor siehe Hinkmar 1896 (Anm. 38), S. 286: »Petamus igitur corde contrito et humiliato cum lacrimis, bonis operi suffragantibus, per huius patroni nostri nos suscitari a morte animae in presenti vita, ut vivamus in Christo, et ut resurgentes corpore in fine seculi aeternaliter vivamus cum Christo [...]«

46 Boerner 2010 (Anm. 5), S. 170, bringt diese Gegenüberstellung in Verbindung mit Hiob 1, 21.

47 Die Abb. Nr. 7 ist in diesem Sinne irreführend, da hier die deutliche Erkennbarkeit der dunkelsten Bereiche des Portals durch die Überbelichtung der besser ausgeleuchteten Partien erkaufte wurde. Aber selbst unter diesen Bedingungen sind die Helligkeitsunterschiede deutlich zu erkennen.

48 Jacqueline Jung, *Eloquent Bodies. Movement, Expression, and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven / London 2020, S. 117–120. Jung behandelt auch das Problem der modernen Beleuchtung mit künstlichem Licht (S. 117) und die irreführende Wirkung der objektivierenden Aufnahmen aus einer »wissenschaftlichen« Perspektive, die in den kunsthistorischen Standardwerken zum Einsatz kommen: S. 96–101, so auch bei Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 136–140.

waghalsigen Balanceakten gerade so weit aus dem Reliefraum hinauslehnen, dass sie nach Möglichkeit einen Blick auf den über ihren Köpfen erscheinenden Weltenrichter erhaschen, ohne dabei abzustürzen.<sup>49</sup> Was den Engeln auf ihren Logenplätzen in den inneren Archivolten rund um das Tympanon des Pariser Gerichtsportals bereits gegeben ist – die unmittelbare Gottesschau »von Angesicht zu Angesicht« – wird auf diese Weise im Aufblicken zu und zusammen mit den Reimser Auferstehenden als schmerzhaftes Sehnsucht körperlich erfahrbar.<sup>50</sup> Das numinose Halbdunkel rund um den Weltenrichter wird zudem dadurch thematisiert, dass sich die obersten beiden Vertreter der lesenden Kleriker in der mittleren Archivoltenreihe portalauswärts wenden, um genügend Licht für ihre Lektüre zu erhalten.<sup>51</sup>

Der Figureschmuck der Reimser Nordportale bildet ein gemeinsames Bildsystem im Sinne Wolfgang Kemp's, also ein Konglomerat von Bildern, deren argumentativer Zusammenhang maßgeblich durch die strategische Anordnung bestimmter Themen und Bildregister gestiftet wird und in dem diese Strukturierung des Materials selbst zum Thema wird.<sup>52</sup> Manche dieser Verknüpfungen (etwa die strukturelle Ähnlichkeit zwischen den großen Portalen und die Position der Christusdarstellungen in der Tympanonspitze) fallen bereits bei einer Gesamtansicht ins Auge. Im Wesentlichen erfolgt die Erschließung der Zusammenhänge aber durch das sukzessive Abschreiten der Bildräume der einzelnen Portale. Wir haben es also, im Unterschied zu den von Kemp analysierten Beispielen, mit einem räumlichen Bildsystem zu tun. In Anknüpfung an eine Begriffsprägung von Jacqueline Jung ließe sich sagen, dass sich der dynamische Bildraum der Reimser Skulptur in der ambulanten Betrachtung als »slowscape« entfaltet.<sup>53</sup> Jung's Beschreibung der Seherfahrung der Portalskulptur am Straßburger Südquerhaus lässt sich auf die Situation in Reims übertragen: »Like images that compose a montage

49 Ebd., Taf. 238 und 239, sowie BI, Nr. 184.559 und 184.560.

50 Sauerländer 1970 (Anm. 1), Taf. 147. Jung 2020 (Anm. 48), S. 69, beschreibt einen ähnlichen Effekt anhand der Figur der Maria Magdalena in der Darstellung des Marientods im linken Tympanon des Straßburger Südquerhausportals.

51 Vgl. auch BI, Nr. 1.547.905 und 1.547.931.

52 Wolfgang Kemp: »Mittelalterliche Bildsysteme«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, S. 121–134.

53 Jung führt diesen Begriff in ihrer Diskussion der Portalskulptur des Straßburger Südquerhauses ein: Jung 2020 (Anm. 48), S. 59. Zur räumlichen Dynamik von Skulptur vgl. auch dies., »The Kinetics of Gothic Sculpture. Movement and Apprehension in the South Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon«, in: David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Moving Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013, S. 132–73. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Richard Hamann-MacLean den Anreiz zur beweglichen Betrachtung als ein architektonisches Grundprinzip der Kathedrale von Reims bezeichnet hat: »Der Bau als Bewegungsraum, die Dialektik von Körper und Raum, beides in mehrfacher Beziehung, ist das Strukturelement dieser Komposition«. Richard Hamann-MacLean, »Die Kathedrale von Reims. Bildwelt und Stilbildung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, S. 21–54, hier: S. 26 [erneut abgedruckt in: *Stilwandel und Persönlichkeit*, hg. von Peter Cornelius Claussen, Stuttgart 1988, S. 351–384].

sequence in film, forging meanings through poetic pictorial juxtapositions, so the alignment of sculpted images around the transept portals rewarded viewers who directed their attention from one element to the next by presenting them with an array of likenesses and antitheses that would cast the figures in an ever-new light«. <sup>54</sup> Gegenüber der relativ kompakten Rezeptionssituation am Straßburger Südquerhaus spielt in Reims beim Nachvollzug der visuellen Zusammenhänge die Erinnerung an eigene und innerbildliche Bewegungen, Ausrichtungen und Muster eine noch größere Rolle. Im Zuge dieser »peripatetischen Betrachtung« erweist sich das Gerichtsportal nicht nur in theologischer, sondern auch in konzeptioneller Hinsicht als Zentrum des Skulpturenprogramms. <sup>55</sup> Hier konzentriert sich das dichteste Geflecht bildräumlicher Beziehungen. Die Bildwerke des Lokalheiligen- (und in geringerem Ausmaß auch das des Marienportals) sind im Hinblick auf Weltgericht und Erlösung angeordnet. Dieser Befund spricht gegen die These, dass wesentliche Teile des Gerichtsportals nachträglich ergänzt worden seien. <sup>56</sup> Dies gilt insbesondere für den »Beau Dieu«. <sup>57</sup> Wie schon Ulrike Heinrichs festgestellt

54 Jung 2020 (Anm. 48), S. 75.

55 Zur »peripatetischen Betrachtung« vgl. das einführende Kapitel der Herausgeber in David Ganz und Stefan Neuner 2013 (Anm. 53), S. 9-58.

56 Diese Theorie ist zuletzt vertreten worden durch Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 105-110. Die Annahme in Jennifer M. Feltman, »Dating Reuse: the Statue Columns of the Last Judgment Portal of Reims Cathedral«, in: Francesca Capano, Massimo Visone (Hg.): *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, 2 Bde., Neapel 2020, Bd. 1, *Memorie, storie, immagini. Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei*, S. 1403-1410, dass die Apostelfiguren im rechten Gewände erst in der frühen Neuzeit an ihrem derzeitigen Standort installiert worden seien, übersieht die bereits bei Wirth 2017 (Anm. 1), S. 62, Anm. 71, referierte Aussage von Charles Cerf über die Erneuerung der Sockel im Jahr 1827: Cerf 1861 (Anm. 7), Bd. 2, S. 40, Anm. 2. Im Anschluss an ältere Autoren – vgl. den Literaturbericht bei Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 85 –, gestützt auf die die bauarchäologischen Untersuchungen von Walter Berry, »The North Portals of Reims Cathedral. The Archaeological Evidence Below Ground«, in: Feltman 2016 (Anm. 1), S. 15-38, und aufgrund eigener Beobachtungen gehen Kasarska und allgemeiner der Sammelband Feltman 2016 (Anm. 1) davon aus, dass die Nordportale unmittelbar nach ihrer Errichtung ihrer gemeinsamen Sichtbarkeit beraubt worden seien. Dabei werden folgenden Faktoren genannt: Die Einbeziehung in den Westflügel des Kreuzgangs (zum Fall des Marienportals Nancy Wu, »Retracing the Original Transept of Reims Cathedral«, ebd., S. 39-64, hier: S. 47, Berry 2016, S. 22-25 und Demouy 2010 (Anm. 7), S. 365 f.), die Einhausung unter hölzerne Vordächer und der Neubau des südlichen Kreuzgangportikus: hierzu Ravoux 1979 (Anm. 1), S. 33. Wie zuvor bereits von Ravoux (ebd.) wird im Sammelband – namentlich von Nancy Wu (S. 49), Jennifer Feltman (S. 139) und Lindsey Hansen (S. 144 f.) – daraus derselbe Schluss gezogen, wie von Hinkle 1965 (Anm. 9), S. 6: »[T]he lower part of this façade [...] was never intended to be seen as a unified design.« Weder die These einer umgehenden Verbauung der Portale noch die daraus folgende Annahme ihrer mangelnden programmatischen Kohärenz ergeben sich zwingend aus den vorgebrachten bauarchäologischen Indizien. Die oben erwähnten Bemühungen um eine ästhetische Harmonisierung der drei Portale sprechen eher gegen diese These. Selbst eine räumliche Trennung der Portale dürfte die beschriebene, sukzessive Rezeption der visuellen Zusammenhänge zwischen Lokalheiligen- und Gerichtsportal kaum wesentlich eingeschränkt haben.

57 Die zuletzt von Kasarska 2016 (Anm. 1), S. 97 und 105 f. vertretene Spätdatierung des »Beau Dieu« ist aufgrund stilkritischer Erwägungen bereits durch Wirth 2017 (Anm. 1), S. 71, entkräftet worden.

hat, liegt seine überragende körperliche Präsenz vielmehr in dem Bestreben begründet, ihn als Hauptfigur des gesamten Nordportalprogramms zu etablieren.<sup>58</sup>

---

58 Ulrike Heinrichs, »Die Skulpturenzyklen der hochgotischen Kathedrale von Reims und ihre Ausstrahlung im deutschsprachigen Raum«, in: Kat. Naumburg 2011 (Anm. 1), S. 359–381, hier: S. 374.