



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Eva-Maria-Antithese.

Am Beispiel der „Trumeau-Madonna“ der Kathedrale von Amiens

Verfasserin

Lynn Elisabeth Claude

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ. Doz. Dr. Barbara Schedl

Ich danke meinen Eltern, die mich in allen Belangen unterstützt haben und meinen
FreundInnen, die mir in der ganzen Zeit zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis:

1. EINLEITUNG	3
2. THESEN/ HYPOTHESE	5
3. METHODE UND AUFBAU DER ARBEIT.....	7
4. FORSCHUNGSLAGE	9
5. BEGRIFFSDEFINITION	15
5.1 DER TRUMEAU	15
5.2 ANTITHESE UND PARALLELEN VON EVA UND MARIA.....	16
6. QUELLENLAGE	17
6.1 SCHRIFTQUELLEN/ PRIMÄRQUELLEN.....	17
6.1.1 Die Bibel, das Alte Testament	17
6.1.2 Die Bibel, das Neue Testament	18
6.1.3 Protoevangelium des Jakobus.....	21
6.1.4 Kurze Angabe zur weiteren Primärliteratur:	22
6.2 MATERIELLE QUELLEN	23
6.2.1 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Amiens.....	23
6.2.2 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Reims.....	36
6.2.3 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Paris	37
6.2.4 Trumeau-Madonna der Kathedrale S. María Tarragona	39
7. MITTELALTERLICHES NUTZUNGSKONZEPT DER KATHEDRALE VON AMIENS	40
8. DIE TRUMEAU-MADONNA UND DAS GENESIS-RELIEF DER KATHEDRALE VON AMIENS.....	44
8.1. IKONOGRAPHIE.....	44
8. 2 STIL UND DATIERUNG.....	55
8. 3 BILDWIRKUNG UND ADRESSATINNEN.....	57
8.3.1 AuftraggeberInnen, Finanzierung und RezipientInnen.....	57
8.3.2 Die Bibel und ihr Wirkungskreis:.....	58
8.3.3 Funktionen und Nutzen von Bildern im Sakralraum	60
8. 3. 4 Die Dekodierung des Bildprogrammes	62
8. 3.5 Blickrichtung.....	64
8. 4 DER THEOLOGISCHE DISKURS ÜBER DIE FRAU IM MITTELALTER	65
8. 4.1 Eva als Bild der weltlichen Frau.....	67
8. 4.2 Maria als Bild der Jungfrau.....	72
EXKURS: DAS PORTAL DER VIERGE DORÉE	75
9. DIE VERKÜNDIGUNGS-MADONNA UND DER SÜNDENFALL	76
10. ZUSAMMENFASSUNG	79
11. BIBLIOGRAPHIE.....	82
12. BILDANHANG.....	93
12.1. ABBILDUNGEN.....	93
12.1.1 Amiens.....	93
12.1.2 Reims.....	109

12.1.3 Tarragona.....	111
12.1.4 Paris.....	113
12.1.5 Laon.....	115
12.1.6 Straßburg.....	116
12.1.7 Verschiedenes.....	117
12.2 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	120
13. ANHANG	122
13. 1 ZEITTAFEL	122
13. 2 AKADEMISCHER LEBENSLAUF	123
13. 3 ABSTRACT	124

1. Einleitung

Die Kathedrale Notre-Dame von Amiens (Abb. 1) liegt im Herzen Nord-West Frankreichs. Sie ist der Ausgangspunkt von dem das kunsthistorische Phänomen der Trumeau-Madonna in der vorliegenden Arbeit besprochen und sodann in den sozialgeschichtlichen Kontext eingebettet werden soll. Unterhalb dieser Trumeau-Madonna in Amiens befindet sich, ähnlich der Trumeau-Madonna an der Kathedrale in Reims, ein Genesis-Relief worin die Eva als Hauptprotagonistin agiert. So stehen sich in diesen Werken Eva, die Mutter alles Lebenden aus dem Alten Testament, und Maria, die Muttergottes aus dem Neuen Testament, gegenüber. Anhand dieser bildlichen Gegenüberstellung soll die Thematik der Eva-Maria-Antithese erläutert werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt der vorliegenden Untersuchung ist die Wahrnehmung der Trumeau-Madonna mit Genesis-Relief seitens der RezipientInnen des Mittelalters.

Die Kathedrale von Amiens hat 800 Jahre überdauert, ohne größeren Schaden zu nehmen, und zeigt sich uns dadurch heute noch in ihrem ursprünglichen Konzept.¹ Dies kann von fast keiner anderen Kathedrale in Frankreich behauptet werden.

Das Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts war Schauplatz für viele Umwälzungen im politischen, gesellschaftlichen, theologischen und künstlerischen Bereich. Durch das Geschlecht der Kapetinger konnte Frankreich seine Vormachtstellung neben dem Heiligen Römischen Reich ausbauen. Während der Herrschaft König Philipps II. (1165- 1223) wurde das Ansehen der Französischen Krone gestärkt und die Monarchie gefestigt.² Durch die politische Stabilität kam es zu wirtschaftlichem Wachstum und in der Folge aufgrund von Handelsbeziehungen zu einem Ausbau der Städte.

Einhergehend mit diesem Phänomen ist das gleichzeitige Aufkommen der Kaufleute.

Auf der anderen Seite standen die organisierten Kreuzzüge nach Jerusalem sowie jene nach Südfrankreich, also die Bekämpfung der Katharer auf eigenem Boden.³ Des Weiteren hatte Frankreich immer wieder Konflikte mit der Englischen Krone.

¹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 2.

² Vgl. Ehlers, Geschichte Frankreichs im Mittelalter. S. 122-124.

³ Vgl. Ehlers, Geschichte Frankreichs im Mittelalter. S. 142-146.

Erst Papst Innozenz III. (1160/1- 1216) konnte durch Sanktionen kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und England fast gänzlich unterbinden.⁴

Die Gründung der Universität in Paris 1205 war eine weitere äußerst wichtige Station des französischen Mittelalters.⁵ Zuvor gab es ab Ende des 11. Jahrhunderts vereinzelte Schulen – für Gelehrte in den Bereichen Theologie und Kirchenrecht galt insbesondere die Île de la Cité mit der Kathedralschule Notre-Dame de Paris als Anlaufpunkt.⁶

Auch in der Theologie selbst kam es zu großen Veränderungen: Mit der Scholastik, der neuen Theologie des 12. Jahrhunderts, trat ein differenziertes Denken ein. Sie entstand aus dem Verlangen nach Wissen und zeigte sich als textbezogene „Diskussionskultur“.⁷ Die wichtigsten Vertreter der Scholastik des 13. Jahrhunderts waren der Franziskaner Bonaventura (1221-1274) und der Dominikaner Thomas von Aquin (1225-1274), die mit ihren zahlreichen Werken das Mittelalter und ihre Zeit mitgeprägt haben.⁸

⁴ Vgl. Frenz, Papst Innozenz III. S.18.

⁵ Vgl. Ehlers, Geschichte Frankreichs im Mittelalter. S. 142-146.

⁶ Vgl. Rüegg, Geschichte der Universität. S. 61.

⁷ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 44.

⁸ Vgl. Frank, Kirchengeschichte des Mittelalters. S. 130-137.

2. Thesen/ Hypothese

Ziel dieser Arbeit ist es, die gesellschaftliche Stellung der Frau im französischen Mittelalter des 13. Jahrhunderts mit Hilfe des Phänomens der Trumeau-Madonna zu erarbeiten. Die Portale einiger gotischer Kathedralen wie z.B. die Kathedrale Notre-Dame in Amiens, die Kathedrale Notre-Dame in Paris oder die Kathedrale Notre-Dame in Reims besitzen nicht nur eine Trumeau-Madonna, sondern unter ihr befinden sich auch Relieffelder, auf Augenhöhe der BetrachterInnen, mit Genesisszenen. Eva, die Sünderin, wird hier direkt der Muttergottes gegenübergestellt – diese Komposition kann demnach als Verbildlichung der Eva-Maria-Antithese gelesen werden.

Eine These der Untersuchung ist, dass die AdressatInnen mit der Eva-Maria-Antithese durchaus vertraut waren und sie auch verstanden haben. Nur so können die LaiInnen auch als HauptrezipientInnen des Skulpturenschmucks gelten.

Mit dem eben beschriebenen Darstellungsprinzip werden zwei konträre mittelalterliche Frauenbilder transportiert: Einerseits das Leitbild der frommen, gehorchenden Frau am Beispiel der Heiligen Maria, und andererseits Eva, als Urbild der Sünde.

Die antithetischen Skulpturenprogramme, so meine zweite These, stellen ein Ebenbild dessen dar, was die mittelalterliche Gesellschaft der Frau entgegenbringt. Aus Sicht der Kleriker galt es, die Bevölkerung der Städte im christlichen Glauben zu unterweisen. Dies geschah nicht nur in der Kirche bei der Predigt, sondern auch mit Hilfe der ausformulierten Bilder in Form von Skulpturenprogrammen, die sich besonders an den Westfassaden der Kathedralen befinden.

Die Wirkungsgeschichte ist ein zentraler Aspekt, der in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll: Was transportiert die Darstellung? Wer sind die AdressatInnen dieser Kompositionen und wie werden sie von den BetrachterInnen aufgenommen? Wie wirken sie sich auf deren Wahrnehmung und Vorstellungen aus? Woher kam das Verständnis der RezipientInnen für die Bildprogramme?

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Analyse des Typus der Eva-Maria-Antithese, sowohl in den Schriftquellen als auch in den Bildquellen. Durch die Betrachtung der Trumeau-Madonna wird ein weiterer Blickwinkel in die Diskussion zur Antithese miteinbezogen: Gibt es eine eigene Darstellungstradition? Welche Vorgaben des/der AuftraggeberIn muss der Künstler beachten und welche Funktion besitzt so eine Darstellung?

Inwieweit ist die Darstellung lesbar für das mittelalterliche Publikum, oder bis zu welchem Grade möchte der/die AuftraggeberIn, dass alle RezipientInnen das Gezeigte in den Portalen verstehen? Hier geht es um die Frage, in welchem Umfang der Vorstellungstypus von der Theologie abhängig ist.

Eine weitere These ist, dass die Anbringung dieser komplexen Kompositionen auf den Außenportalen die Stellung der Frau im mittelalterlichen Alltag beeinflusste. Denn die Frau im 13. Jahrhundert in Amiens konnte sich den Darstellungen nicht entziehen, da der Kathedralplatz Zentrum ihres Alltagslebens war und die Kathedrale darüberhinaus als Versammlungsraum und öffentlicher Kommunikationsort diente. Der hier relevante Aspekt für diese Arbeit, ist die Verbindung zwischen der mittelalterlichen Gesellschaft und der Eva-Maria-Antithese. Das Rollenbild der Frau ist durch die biblische Deutung sehr abgesteckt. Der Blick auf die Schultheologie des Mittelalters fällt auf das philosophisch-theologische Modell der Tradition und Gegentradition, worin das „Weibliche“ dämonisiert und das „Männliche“ ihm als vernünftig gegenübergestellt wird.⁹ Dieses Denken in Gegensätzen führt durchaus zur Hierarchienbildung – der Mann als das Eine und die Frau als das Andere.¹⁰

Können über die Darstellung der Trumeau-Madonna mit Genesis-Relief Rückschlüsse auf das Alltagsleben und die Lebenspraxen der Frau gezogen werden? Hieraus resultieren folgende Fragen, denen in der Arbeit ebenfalls nachgegangen wird: Verändert sich die Stellung der Frau da der Muttergottes im 12. und 13. Jahrhundert eine neue, bis dato nicht gekannte, Verehrung zuteil wird? Warum gibt es die Geringschätzung der Frau in den theoretischen Diskursen? Weshalb kommt es teilweise zu einer regelrechten Aussparung der Geschichte der Frau?

⁹ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 17.

¹⁰ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 26.

3. Methode und Aufbau der Arbeit

An die Thematik dieser Arbeit wird interdisziplinär, mit einem kunsthistorischen Schwerpunkt, herangegangen.

In einer ersten Phase wird den LeserInnen das Thema nähergebracht. Dies erfolgt mit Hilfe der geschichtlichen Ausgangslage, der Begriffsdefinitionen und mit der Beschreibung der verschiedenen; relevanten Quellen.

Mit dem Forschungsstand sollen die bisherigen Diskussionen in den verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen kurz vorgestellt werden, um diese dann in diese Arbeit mit einzubeziehen.

Die Basis für den Hauptteil der Arbeit bildet eine kunsthistorische Herangehensweise die auf die Analyse der bildlichen Programme abzielt. Dadurch können Bildmotive dekodiert, gedeutet und benannt werden. Durch die Stilanalyse der materiellen Primärquellen werden die Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten der einzelnen Westfassaden und der Trumeau-Madonnen erarbeitet. Zu diesem Abschnitt gehört ebenso, die kunsthistorische Analyse zu den Schriftquellen in Bezug zu setzen.

In einem weiteren Schritt geht es um den sozialgeschichtlichen Hintergrund und um die Einordnung in einen politischen und religiösen Kontext. Hierfür wird verschiedenes Textmaterial, wie z.B. die *Summa Theologica* von Thomas von Aquin und die *Sentenzenkommentare* von Bonaventura aus dem Mittelalter herangezogen. Die Kunstobjekte sind geschichtlich-gesellschaftlich bedingt. Es wird angenommen, dass es eine Notwendigkeit gab, ein bestimmtes Werk auf eine bestimmte Weise darzustellen um damit, beispielsweise Reaktionen auf soziale Konflikte seitens der AuftraggeberInnen oder KünstlerInnen, zu verbildlichen.¹¹

Ein wesentliches Augenmerk liegt auf der Sichtweise der ZeitgenossInnen, denn auf diese mussten die Wahrnehmungsinstanzen abgestimmt werden. Die theologische Konzeption, die sich in Portalprogrammen niederschlägt, ist auf einen vielseitigen RezipientInnenkreis ausgelegt. Hieraus resultiert die Absicht, die visuelle Kommunikation zwischen Werk und BetrachterIn aufzuzeigen.

¹¹ Vgl. Brassat/Kohl, Methoden-Reader Kunstgeschichte. S. 98.

Dies geschieht mit Hilfe des rezeptionsästhetischen Ansatzes und dem mittelalterlichen Nutzungskonzepts des Kathedralbaus.¹²

Hierbei werden die Rahmenbedingungen der Rezeption von Kunstwerken ermittelt und untersucht, in welcher Form eine betrachterInnenseitige Aufnahme der vom Werk transportierten Details oder Inhalte erfolgt.

¹² Vgl. Brassat/Kohl, Methoden-Reader Kunstgeschichte. S. 107.

4. Forschungslage

Zu Beginn gilt es, einen Überblick über die grundsätzlichen monographischen Werke der behandelten Kathedralen zu schaffen. Durand¹³ muss diesbezüglich als zentraler Autor genannt werden, da alle weiteren Werke zur Kathedrale von Amiens sich Großteils auf ihn berufen. Die Kathedrale von Amiens ist eine jener französischen Kathedralen, die mit einer fast vollständig aufgearbeiteten Geschichte glänzen kann. Zu verdanken ist dies dem Kunsthistoriker George Durand¹⁴. Mit seinen, um die Jahrhundertwende erschienenen, Monographien zeigt er den LeserInnen ein fast komplettes Bild der Kathedrale Notre-Dame von Amiens. Besonders hervorzuheben sind die genauen Beschreibungen der Westfassade und die angefertigten Grundrisse und Aufrisse, welche die weitere wissenschaftliche Bearbeitung der Kathedrale erheblich vereinfachen. Sehr ausführlich sind die ikonographischen Beschreibungen der Skulpturen an der Westfassade, in denen Durand die Verbindungen zwischen allen einzelnen Elementen darlegt. Für die Bildprogramme und Ikonographie kann ebenfalls Durand herangezogen werden.

Neueren Datums sind die Werke von Murray¹⁵. Der Kunsthistoriker und Archäologe hat eine komplette Bauanalyse des heutigen Bestandes mit Berücksichtigung unterschiedlicher Medien aufgezeigt. Einen äußerst umfangreichen Überblick der Kathedrale von Reims gibt Demouy¹⁶, der die geschichtlichen und kunsthistorischen Aspekte vereint und aufarbeitet. Für die Bearbeitung der Kathedrale Notre-Dame von Paris habe ich hauptsächlich Sammelbände und Überblickswerke zu Rate gezogen. Dies gilt auch für die Kathedrale von Tarragona. Hier ist zusätzlich das sehr überschaubare Werk von Vicens¹⁷ zu nennen.

Neben Durand sind aber auch die Werke von Medding, Mâle und Sauerländer zu erwähnen, die sich in ihren Untersuchungen gleichermaßen auf die ikonographische Aufarbeitung spezialisieren.

¹³ Durand, Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. 1901.

¹⁴ Durand, Description abrégée de la cathédrale d'Amiens. 1926.

¹⁵ Murray, Cathedral of Amiens. 2004.

¹⁶ Demouy, Reims - die Kathedrale. 2001.

¹⁷ Vicens, Kathedrale von Tarragona. 1970.

Medding¹⁸ bemüht sich um eine ikonographische Ausarbeitung der Westfassade und ihrer Skulpturen. Darüberhinaus gelten seine Untersuchungen der Meisterfrage und der Stilunterschiede, basierend unter anderem auf Vergleiche mit den Prachtbauten Notre-Dame von Paris und Notre-Dame von Reims. Hierbei ist interessant dass er einem Meister, dem „Meister des Marienportals“, einen Großteil des Portals zuschreibt und diese Hand auch in Chartres und Paris lokalisiert. Er verschafft den LeserInnen einen Einblick ins Bauhüttenwesen des Mittelalters.¹⁹ Wichtig für die vorliegende Arbeit, ist auch seine ausführliche Darlegung des Erhaltungszustandes und der Restaurierung der Portale.

Breiter ist das Werk von Mâle²⁰, der die Ikonographie in der Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich allgemein bearbeitet. Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Autoren zeigt er nicht nur die Ikonographie auf, sondern bezieht sozialgeschichtliche Aspekte mit ein. Schon in seiner Einleitung betitelt er die Kathedrale als „Bibel der Armen“ und verweist so auf die didaktische Motivation der Skulpturenprogramme im Mittelalter.²¹ Auch die Ikonologie hält in diese Studie Einzug, er lässt die politischen und religiösen Umstände mit einfließen und unterstreicht diese mit mittelalterlichen Texten.

Der Kunsthistoriker Sauerländer²² gibt einen Überblick über die gotischen Skulpturen Frankreichs. Sein Band weist ein überwältigendes Bildmaterial auf, welches Max Hirmer zu verdanken ist. Entscheidend ist der Einführungstext, da dieser dem/der LeserIn ein fundiertes Wissen über die Geschichte der gotischen Skulpturen bietet. Gut verständlich erklärt der Autor die Erneuerungen der gotischen Portale und die dazugehörigen Definitionen. Äußerst interessant sind auch die ikonographischen Untersuchungen der Portale, in denen er dezidiert auf die Marienthematik eingeht. Des Weiteren ist das Werk ausgestattet mit Grundrissen und Aufrissen der verschiedenen Kathedralen, welche direkt von der Geschichte des jeweiligen Objekts begleitet werden.

¹⁸ Medding, Amiens und ihre Meister. 1930.

¹⁹ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 123.

²⁰ Mâle, L'art religieux du XIIIe. 1948.

²¹ Vgl. Mâle, L'art religieux du XIIIe. S.VII.

²² Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. 1970.

Besonders wichtig für diese Arbeit ist die Analyse des Typus der Eva-Maria-Antithese. Die hierbei herangezogene Literatur von Esche²³, Von Erffa²⁴ und Leisch-Kiesl²⁵ – ausgenommen die ausführliche Untersuchung von Guldan²⁶ – stellt in ihrer Bearbeitung zumeist nur eine einseitige Sicht auf das Thema dar, beziehungsweise streifen dieses nur kurz. Trotzdem sind sie unerlässlich für diese Arbeit.

Da der Sündenfall im Heilsgeschehen die Präfiguration zur Erlösung ist, spielt diese Darstellung für die mittelalterlichen Gläubigen eine große Rolle. Einen Überblick zur Ikonographie und Ikonologie von Adam und Eva, von der Antike bis in die 1950er Jahre, liefert Esche²⁷. Des Weiteren werden die LeserInnen mit verschiedenen Perioden, Modi und Traditionen der Sündenfalldarstellung bekannt gemacht. Außerdem verweist Esche darauf, dass dieses Thema für KünstlerInnen des Mittelalters das Einzige ist, bei dem die Aktdarstellung verlangt wurde.²⁸ Die Autorin geht außerdem auf die Eva-Maria-Antithese ein und bringt die Bildschöpfung mit der Evangelia des Heiligen Bernward in Verbindung.²⁹

Während Esche die Antithese der beiden großen Muttergestalten des Neuen und Alten Testaments nur peripher streift, wird sie bei Guldan³⁰ in seiner publizierten Dissertation zum Hauptinhalt. Anschaulich führt der Autor aus, wie die Thematik in der Bildmotivik Einzug hält und wie sie in Verbindung zum theologischen Diskurs, der schon einige Jahrhunderte früher einsetzte, steht. Der Trumeau-Madonna in Frankreich ist bei Guldan ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin arbeitet er die Anfänge der Eva-Maria-Antithese im Trumeau, die Schädigungen in der Revolution, sowie die späteren Restaurierungen ab.³¹ Er ist es auch, der die Madonna am Trumeau mit Genesisrelief in Tarragona, mit den Skulpturen in Reims und Amiens in Verbindung bringt und damit die Wirkungsgeschichte außerhalb Frankreichs miteinbezieht. Ein weiterer Punkt, der vom Verfasser angesprochen wird und einen relevanten Aspekt für die Untersuchungen dieser Arbeit darstellt, ist jener der „Maria als Schlangentreterin.“

²³ Esche, Adam und Eva. 1957.

²⁴ Von Erffa, Ikonologie der Genesis. 1989.

²⁵ Monika Leisch-Kiesl, Eva als Andere. 1992.

²⁶ Guldan, Eva und Maria. 1966.

²⁷ Esche, Adam und Eva. 1957.

²⁸ Vgl. Esche, Adam und Eva. S.21.

²⁹ Vgl. Esche, Adam und Eva. S.21.

³⁰ Guldan, Eva und Maria. 1966.

³¹ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 124-128.

Auch als Fundus für Texte aus dem theologischen Diskurs ist das Werk von Guldan unersetzlich für diese Arbeit.

Bei der ikonologischen Untersuchung der Genesisdarstellungen bietet sich neben Esche auch Von Erffa³² an. Dieser hat nicht nur den Sündenfall untersucht, sondern in zwei Bänden das ganze Erste Buch Mose bearbeitet. Dem Autor geht es um eine typologische Erschließung des Alten Testaments, die erneut die Heilslehre miteinbezieht und den Neuen mit dem Alten Bund anschaulich verbindet. In jedem Kapitel wird zunächst die biblische Geschichte kurz skizziert und die Abbildung mit ihren verschiedenen Modi erläutert. Des Weiteren versieht der Verfasser jedes Thema mit seinen Quellen, seiner Literatur und ikonographischem Schrifttum. Auch der Eva-Maria-Typologie widmet er ein Kapitel. Für die vorliegende Arbeit bleiben jedoch die ikonologischen Untersuchungen und das Aufweisen der verschiedenen Darstellungstraditionen, der einzelnen Genesisszenen und ihrer ProtagonistInnen im Zentrum der Bearbeitung.

Das Werk von Leisch-Kiesl³³ ist eine Aufbereitung des theologischen Diskurses über die Frauen, vom Frühchristentum bis zum Mittelalter, mit besonderem Fokus auf Eva. Ein wesentlicher Aspekt kommt hierbei den schreibenden Frauen zu. Diese, bis dato sehr wenig betrachteten; Aussagen bekommen hier Wichtigkeit und werden nicht nur zum Vergleich hinzugezogen. Zum Schluss gibt Leisch-Kiesel auch noch einen kleinen geschichtlichen Überblick über die Darstellungstradition der Eva. Besonders interessant sind die gesellschaftlichen Hierarchienbildungen, die die Autorin mit Hilfe der theologischen Texte aufschlüsselt und nach genderspezifischen Aspekten analysiert.

Als zentral erweisen sich die sozialhistorischen Aspekte, die bei den folgenden Werken verschiedenartig bearbeitet werden. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Funktionsanalyse der Kathedralen und ihrer Portale sowie ihrer Wahrnehmung seitens der RezipientInnen im Mittelalter.

Als relevant ist zudem der Sammelband von Busch und Schmoock³⁴ zu nennen, der die Funktionsbestimmung der Kathedrale und ihrer Fassade in den Mittelpunkt stellt.

³² Von Erffa, Ikonologie der Genesis. 1989.

³³ Monika Leisch-Kiesl, Eva als Andere. 1992.

³⁴ Busch, Schmoock, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. 1987.

Ein Beitrag beschäftigt sich mit der religiösen Funktion der Kunst im Kontext der gotischen Kathedralen. In diesem Zusammenhang sind weitere Autoren dieses Bandes anzuführen, welche diese Funktionen der gotischen Kathedralen bearbeitet haben, nämlich Kimpel/Suckale.³⁵ Sehr anschaulich haben beide das Treiben in den Kathedralen, und um diese herum, mit Anekdoten und den geistlichen Theaterspielen erklärt. Auch die wirtschaftlichen und politischen Umbrüche in Frankreich, die überhaupt erst die Grundlagen für die großen Bauten bildeten, werden beleuchtet. Kimpel/Suckale erarbeiten die gesellschaftlichen Funktionen der Kathedrale und zeigen auf, was der mittelalterliche Mensch mit der gotischen Kathedrale assoziierte. Zu nennen sind unter anderem Aspekte wie die Kathedrale als Statussymbol und der Führungsanspruch der einzelnen Konkurrenzstädte.³⁶ Die didaktischen Funktionen der Portale wiederum hat Sauerländer³⁷ in seinem Beitrag erarbeitet, er verweist zudem auf deren religiöse Aufgaben in Prozessionen.

Bei Fragen zur Beschreibung gotischer Kunstwerke mit Fokus auf die AdressatInnen kann das Werk von Camille³⁸ herangezogen werden. Die visuelle Kommunikation zwischen BetrachterIn und Kunstwerk ist ein Hauptaspekt seiner Arbeit und wird bei Camille sehr ausführlich behandelt. Er setzt ein „periodisches Auge“ für die gotische Kunst voraus, das Rücksicht darauf nimmt, dass diese in ihrer bildlichen Sprache für die mittelalterlichen BetrachterInnen formuliert sind.³⁹ Die Darstellungen lassen bei den BetrachterInnen verschiedene Emotionen wie etwa Reue, aufkommen, oder sollen sich als Memorisierungshilfe eignen. Dies zeigt wiederum die didaktischen Zwecke der Skulpturen in den Westfassaden der Kathedralen.

Während die Bildwirkung ein zentrales Thema bei Camille ist, konzentriert sich Boerner⁴⁰ in seiner Habilitationsschrift auf die Skulpturen und ihre kommunikative Funktion. Einerseits zeigt sich hier die didaktische Funktion, der Memorisierung und des Trainings des Gedächtnisses, wie andererseits den emotionalen Charakter, der die BetrachterInnen zu Buße antreiben sollte. Boerner fokussiert allerdings in seiner Funktionsanalyse hauptsächlich auf den deutschsprachigen Raum.

³⁵ Kimpel/Suckale, Die gotische Kathedrale. In: Busch/ Schmooch, Kunst. S. 11-30.

³⁶ Vgl. Kimpel/Suckale, Wie entsteht eine gotische Kathedrale. In Busch/ Schmooch, Kunst. S. 36.

³⁷ Sauerländer, die gotische Kathedralfassade. In: Busch/ Schmooch, Kunst. S. 54-80.

³⁸ Camille, Die Kunst der Gotik. 1996.

³⁹ Vgl. Camille, Die Kunst der Gotik. S. 15.

⁴⁰ Bruno Boerner, Bildwirkungen. 2008.

Arnold Angenendt⁴¹ gibt den LeserInnen einen breiten Einblick in die Verschiedenartigkeit der Sozial- und Religionsgeschichte des Mittelalters. Für die eigenen Forschungszwecke sind einige Kapitel dieses Buches relevant, so zeichnet der Autor ein sehr genaues Bild der Liturgie und Kultur, die in den Alltag der mittelalterlichen Gesellschaft einwirken. Auch die Messe, die in der Liturgie einen Stamplatz hat, wird hier eingearbeitet und kommt in weiterer Folge bei der Entschlüsselung der Portalprogramme zum Tragen.

Bei der vorliegenden Arbeit ist die Fokussierung auf die Trumeau-Madonna mit Genesis-Relief im 13. Jahrhundert in Frankreich entscheidend, denn durch dieses Werk kann eine Vielzahl von gesellschaftlichen, theologischen und sozialhistorischen Aspekten aufgezeigt werden. Die Verbindung der dargelegten inhaltlichen Schwerpunkte soll ein besseres und übersichtliches Gesamtbild zeichnen, wobei vor allem das Aufzeigen des RezipientInnenkreises von hoher Relevanz ist.

⁴¹ Angenendt, Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 2009.

5. Begriffsdefinition

5.1 Der Trumeau

Da die gotischen Portale im Laufe der Entstehungszeit immer mehr in die Länge gezogen wurden, mussten die Türstützbalken durch einen Pfeiler verstärkt werden. Zu erkennen ist dies bereits bei einzelnen romanischen Portalen in Burgund.⁴² Der betreffende Pfosten, meist ein Pfeiler, heißt Trumeau dies ist die französische Bezeichnung für „Mittelpfosten“.

Der Trumeau wird bereits seit seiner erstmaligen Verwendung mit Schmuck versehen. Die früheren Beispiele zeigen zunächst nur ornamentalen Dekor; später wird dem Trumeau eine Figur vorgelagert, die zentral angeordnet die Komposition des Bildprogrammes bestimmt und HauptprotagonistInnen der Heilsgeschichte darstellt. Diese zeigt in der Regel Christus, Madonna oder den/ die Heilige, die der Kirche als PatronIn vorsteht.⁴³ Die erste Trumeau-Figur die bis heute erhalten ist, befindet sich in Chartres. Am mittleren Nordportal zeigt sich die Hl. Anna, die um 1205 entstanden ist.⁴⁴

Durch eine Zisterzienserhandschrift ist überliefert, dass bereits in Moutier-Saint-Jean Ende des 12. Jahrhundert eine Muttergottes am Trumeau vorhanden war. Leider ist sie nicht mehr erhalten.⁴⁵

Von der Kathedrale Notre-Dame in Paris, die um 1210 entstanden ist, ging womöglich der Typus der Türpfeilermadonna in strenger frontaler Haltung aus. Dieser Typus ist vorherrschend für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und zeigt sich unter anderem auch an den Trumeau-Pfeilern der Kathedralen in Chartres, Reims und Amiens.⁴⁶

⁴² Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 11.

⁴³ Vgl. Hartmann, Kunstlexikon. S. 1563.

⁴⁴ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 32.

⁴⁵ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 32.

⁴⁶ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 33.

5.2 Antithese und Parallelen von Eva und Maria

Die Antithese ist eine Gegenbehauptung, die einen Gegenpart oder eine Opposition einer Typologie beschreibt. Die Antithese wird erstmal bei der paulinischen Adam-Christus-Parallele genannt.⁴⁷ Wie Adam die Präfiguration für Christus ist, ist Eva eine Vorausdeutung auf Maria. Die Jungfräulichkeit ist die Basis der Eva-Maria- und der Adam-Christus- Antithese.⁴⁸ Eva verbildlicht hier die Geschlechtersymbolik und steht für alle Frauen, während Maria die weibliche Vorbildfunktion einnimmt.⁴⁹ Im Schrifttum gibt es diese Opposition von Eva und Maria schon ab dem 2. Jahrhundert.⁵⁰ In der Scholastik des 12. Jahrhunderts bekommt die Eva-Maria-Antithese unter Anselm von Canterbury einen Ehrenplatz im Lehrgebäude der Kirche, welches mit einer immer stärker werdenden Marienfrömmigkeit in Zusammenhang steht.⁵¹ Der Kult um Maria kommt aus der Ostkirche und wurde vom Westen übernommen und umgeformt.⁵² Dass die Eva-Maria-Antithese sich im westlichen Mittelalter so etabliert hat, ist durch den Heilsgedanken zu erklären.⁵³ So ist Eva das Gegenbild der Maria, da Eva die Sünde und Maria das Heil über die Menschheit brachte. Die Eva- Maria-Antithese zeigt vereinfacht ausgedrückt jene Frauen, durch die das Böse und das Gute in die Welt kamen. Maria ist die neue Eva, sie tilgt die Sünde der alten Eva und durch sie wird Gottes Heilsplan erfüllt.

Die Eva-Maria-Antithese in der Kunst ist zu dem Zweck geschaffen, die BetrachterInnen an ihre Sündenhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit zu erinnern. Die Darstellung erhält somit einen didaktischen Sinn.⁵⁴

⁴⁷ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 211.

⁴⁸ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 45.

⁴⁹ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 46.

⁵⁰ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 26-27.

⁵¹ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 55.

⁵² Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 32.

⁵³ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 55.

⁵⁴ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 214.

6. Quellenlage

6.1 Schriftquellen/ Primärquellen

6.1.1 Die Bibel, das Alte Testament

Die Bibel ist die Hauptschriftquelle der vorliegenden Arbeit, da die Hauptprotagonistinnen meiner Arbeit ihre erste Erwähnung in der Heiligen Schrift haben. Die Bibel ist die Urquelle des Christentums, ihrem Gedankengut unterliegt ein Großteil der westlichen Gesellschaft des Mittelalters und über dieses hinaus. Die Niederschrift der Genesis, eines der fünf Bücher Mose, kann zwischen dem 10. und 6. Jahrhundert v. Chr. angesetzt werden. Hier finden sich im Erzählstil und in der Ausführung wesentliche Unterschiede. Genesis 2 und 3 können den Jahwisten zugeschrieben und dadurch zeitlich auf rund 900 v. Chr festgelegt werden.⁵⁵ Genesis 1 wird zu den jüngeren Schriften, den sogenannten Priesterschriften, gezählt, die um 550 v. Chr. im Babylonischen Exil niedergeschrieben worden waren.⁵⁶

Eva hat ihren Platz in der Urgeschichte – relevant ist hier die Erzählung von der Schöpfung und vom Fall der Menschen. Genauer sind es die Passagen der Genesis 1.26 - 3.24.

Erschaffung der Welt: Gen 1,1-2,4 a

„1,27 Gott schuf also den Menschen als sein Abbild, als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie. [...]“

Das Paradies: Gen 2,4 b - 25

„2,22 Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu. Und der Mensch sprach: Das endlich ist Bein von meinem Bein/ und Fleisch von meinem Fleisch./ Frau soll sie heißen; denn vom Manne ist sie genommen. [...]“

⁵⁵ Vgl. Schotroff/ Wachter, Kompendium. S. 2.

⁵⁶ Vgl. Schotroff/ Wachter, Kompendium. S. 9.

Der Fall des Menschen: Gen 3,1-24

„Die Schlange war schlauer als alle Tiere des Feldes, die Gott der Herr, gemacht hatte. Sie sagte zu der Frau: Hat Gott wirklich gesagt: Ihr dürft von keinem Baum des Garten essen?

Die Frau entgegnete der Schlange: Von den Früchten der Bäume im Garten dürfen wir essen; Nur von den Früchten des Baumes, der in der Mitte des Gartens steht, hat Gott gesagt: Davon dürft ihr nicht essen, und daran dürft ihr nicht rühren, sonst werdet ihr sterben. Darauf sagte die Schlange zur Frau: Nein ihr werdet nicht sterben. Gott weiß vielmehr: Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse. Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, Dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß [...]

Adam antwortete: Die Frau, die du mir beigestellt hast, sie hat mir von dem Baum gegeben, und so habe ich gegessen. Gott, der Herr, sprach zu der Frau: Was hast du getan? Die Frau antwortete: Die Schlange hat mich verführt, und so habe ich gegessen. Da sprach Gott, der Herr, zur Schlange: Weil du das getan hast, bist du verflucht/ unter allem Vieh und allen Tieren des Feldes. / Auf dem Bauch sollst du kriechen/ und Staub fressen alle Tage deines Lebens. Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau, /zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs./ Er tritt dich am Kopf,/ und du triffst ihn an der Ferse. Zur Frau sprach er: viel Mühsal bereite ich dir, sooft du schwanger wirst./Unter schmerzen gebierst du Kinder./ Du hast Verlangen nach deinem Mann;/ er aber wird über dich herrschen. [...]

Adam nannte seine Frau Eva (Leben), denn sie wurde die Mutter aller Lebendigen. [...]"

6.1.2 Die Bibel, das Neue Testament

Während im Markus- und Johannesevangelium Maria keinen Platz findet, schneidet das Matthäusevangelium zumindest die Geschichte der Geburt Jesu an. Bei Lukas hingegen erhalten die Verkündigung, der Besuch bei Elisabeth (Heimsuchung) und die Geburt einen ausgedehnten Rahmen. Beide Evangelien sind zwischen 80 und 90 nach Chr. entstanden, das Matthäusevangelium in Syrien und das Lukasevangelium in Kleinasien und Griechenland.⁵⁷

⁵⁷ Vgl. Interdiözesanen Katechetischen Fonds, Bibel, S. 15-16.

Matthäus Evangelium (um 80 n. Chr. in Syrien verfasst)

Die Geburt Jesu: Mt 1,18-25

„Mit der Geburt Jesu Christi war es so: Maria seine Mutter, war mit Josef verlobt; noch bevor sie zusammengekommen waren, zeigte sich dass sie ein Kind erwartete – durch das Wirken des Heiligen Geistes. Joseph, ihr Mann, der gerecht war und sie nicht bloßstellen wollte, beschloss, sich in aller Stille von ihr zu trennen. Während er noch darüber nachdachte, erschien ihm ein Engel des Herrn im Traum und sagte: Josef, Sohn Davids, fürchte dich nicht, Maria als deine Frau zu dir zu nehmen; denn das Kind, das sie erwartet ist vom Heiligen Geist. Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen. Dies alles ist geschehen, damit sich erfüllt, was der Herr den Propheten gesagt hatte: *Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, / einen Sohn wird sie gebären, / und man wird ihm den Namen Immanuel geben, / dass heißt übersetzt : Gott ist mit uns.*

Als Joseph erwachte, tat er, was der Engel des Herrn ihm befohlen hatte, und nahm seine Frau zu sich. Er erkannte sie aber nicht, bis sie ihren Sohn gebar. Und er gab ihm den Namen Jesus.“

Lukas Evangelium (um 80-90 n. Chr. in Kleinasien oder Griechenland verfasst)

Lukas berichtet ebenso von den drei Lebensabschnitten der Maria, beginnend bei der Empfängnis und der Kindheit, über Distanz zum Wirken Jesu und bis hin zum Weg zur Urgemeinde. Hierbei handelt es sich nicht um eine Marienbiographie, sondern um die spätere Basis zum Mariologischen Denken.⁵⁸ Auch ist die jungfräuliche Empfängnis Jesu bei Lukas eine notwendige Voraussetzung für die Erlösertätigkeit.⁵⁹

Verheißung der Geburt: Lk 1,26-38

„Im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt in Galiläa namens Nazaret zu einer Jungfrau gesandt. Sie war mit einem Mann namens Josef verlobt, der aus dem Haus David stammte. Der Name der Jungfrau war Maria. Der Engel trat bei ihr ein und sagte: Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir. Sie erschrak über die Anrede und überlegte, was dieser Gruß zu bedeuten habe. Da sagte der Engel: Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben. Er wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden. Gott, der Herr, wird ihm den Thron David geben. Er wird über das Haus Jakob in Ewigkeit herrschen, und seine Herrschaft wird kein Ende haben. Maria sagte zu dem Engel: Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne? Der Engel antwortete ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten. Deshalb wird auch das Kind heilig und Sohn Gottes genannt werden. Auch Elisabeth, deine Verwandte, hat noch in ihrem Alter einen Sohn empfangen; obwohl sie als unfruchtbar galt, ist sie jetzt schon im sechsten Monat. Denn für Gott ist nichts unmöglich. Da sagte Maria: Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es sagst hast. Danach verließ sie der Engel.“

⁵⁸ Vgl. Becker, Maria. S. 144-147.

⁵⁹ Vgl. Jost/ Kubera, Wie Theologen Frauen sehen. S. 40.

Der Besuch bei Elisabeth: Lk 1,39- 58

„[...] Als Elisabet den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabet vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt? In dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib. Selig ist die, die geglaubt hat, dass sich erfüllt, was der Herr ihr gesagt hat. [...]“

Die Geburt Jesu: Lk 2,1 -20

„[...] Als sie dort waren, kam für Maria die Zeit ihrer Niederkunft, und sie gebar ihren Sohn, den Erstgeborenen. [...]“

Paulinische Briefe:

Auch die Paulusbriefe sollten als Primärquelle genannt werden, denn sie enthalten Anweisungen zum Leben in den christlichen Gemeinden, die besonders bei den Werken von Augustinus und auch bei Thomas von Aquin Anklang finden.

Über das Verhalten der Frau im Gottesdienst Kor 11,2 – 16

„[...] Ihr sollt aber wissen, dass Christus das Haupt des Mannes ist, der Mann das Haupt der Frau ist und Gott das Haupt Christi. [...] Der Mann darf sein Haupt nicht verhüllen, weil er Abbild und Abglanz Gottes ist; die Frau ist der Abglanz des Mannes: Denn der Mann stammt nicht von der Frau, sondern die Frau vom Mann. Der Mann wurde nicht für die Frau geschaffen, sondern die Frau für den Mann. [...]“

Männer und Frauen I Tim 2,8-15

„[...] auch sollen die Frauen sich anständig, bescheiden und zurückhaltend kleiden; nicht Haartracht, Gold und Perlen oder kostbare Kleider seien ihr Schmuck, sondern gute Werke; so gehört es sich für Frauen, die Gottesfürchtig sein wollen. Eine Frau sich still und in aller Unterordnung belehren lassen. Daß eine Frau lehrt, erlaube ich nicht, auch nicht, daß sie über ihren Mann herrscht; sie soll sich still verhalten. Denn zu erst wurde Adam erschaffen, danach Eva. Und nicht Adam wurde verführt, sondern die Frau ließ sich verführen und übertrat das Gebot. Sie wird aber durch gerettet werden, daß sie Kinder zur Welt bringt, wenn sie in Glaube, Liebe und Heiligkeit ein besonnenes Leben führt.“

6.1.3 Protoevangelium des Jakobus

Das Protoevangelium des Jakobus, auch Erstevangelium genannt, gehört zu den Apokryphen Schriften und ist um 150 nach Chr. außerhalb von Palästina, wahrscheinlich in Ägypten, entstanden.⁶⁰ Der Erzähler fokussiert nicht so stark das Leben Jesus wie die kanonischen Evangelien. Jesus ist zwar immer noch die Hauptperson, jedoch werden hier auch weitere ProtagonistInnen miteinbezogen und besonders Maria bekommt eine zentrale Rolle zugeteilt. Ihre Eltern und ihre Kindheit werden erstmals beschrieben.⁶¹ Im 6. Jahrhundert nach Chr. erfährt die Schrift durch das „Decretum Gelasianum“ eine Ablehnung und wird nicht in den christlichen Kanon aufgenommen.⁶²

Das kinderlose Paar Joachim und Anna finden im Protoevangelium des Jakobus erstmalige Erwähnung und Benennung. Anna wird durch göttliche Intervention schwanger, sie gebärt eine Tochter die sie Gott dem Herrn darbringt.⁶³ Mit drei Jahren kommt Maria in den Tempel wird dort bis zu ihrem 12. Lebensjahr erzogen, dann stellt sich den Priestern die Frage was sie mit dem Mädchen tun sollen, denn sie darf das Heiligtum des Herrn nicht verunreinigen. Zacharias ließ Witwer des Volkes Israel zusammen rufen, unter ihnen auch Josef, wie der Engel es ihm befohlen hatte. Wegen der Erscheinung einer Taube wird Josef als Mann für Maria ausgewählt.⁶⁴

„Joseph erwiderte: „Ich habe schon Söhne und bin ein alter Mann, sie aber ist eine junge Frau.“⁶⁵ [...]“

Hier gibt der Verfasser die Antwort auf die Frage, wo die Brüder Jesu herkommen, wenn Maria jungfräulich ist: Sie stammen aus der ersten Ehe Josefs. Indirekt wird hier also dargelegt, dass Maria die ewige Jungfräulichkeit praktizierte. Weder Matthäus noch Lukas sprechen hingegen von einer immerwährenden Jungfräulichkeit der Maria.

„Siehe, da stand der Engel vor ihr und sagte: „Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast die Gnade gefunden von dem Herrscher des Alls. Du wirst empfangen aus seinem Wort.“⁶⁶

⁶⁰ Vgl. Plisch, Was nicht in der Bibel steht. S. 44.

⁶¹ Vgl. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S. 75.

⁶² Vgl. Becker, Maria. S. 256.

⁶³ Vgl. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S. 78-82.

⁶⁴ Vgl. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S. 82-85.

⁶⁵ Zit. nach. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S.86.

⁶⁶ Zit. nach. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S.88.

Der Verkündigungstext basiert auf dem Lukasevangelium.

„Denn wie Adam in der Stunde der Anbetung abwesend war, als die Schlange kam Eva allein fand, sie verführte und unrein machte, so geschah es auch mir.“⁶⁷

Maria ist als reine Jungfrau das Gegenbild zur verführten Eva.⁶⁸

„Als sie [Josef und die Hebamme] zur Stelle kamen, wo die Höhle war, bedeckte eine dunkle Wolke die Höhle. Die Hebamme sprach: „Erhoben ist meine Seele, heute, da meine Augen Wunderbares geschaut haben, heute da Israel das Heil geboren ist.“

„In diesem Moment verzog sich die Wolke von der Höhle, und es zeigte ein großes Licht in der Höhle, so dass es für die Augen nicht zu ertragen war. Kurz darauf verlor sich dieses Licht, und das Neugeborene war zu sehen. Es kam und nahm die Brust von seiner Mutter Maria.“⁶⁹

Maria gebär ohne Schmerzen; somit sind sie und ihr Kind frei von der Erbsünde.

6.1.4 Kurze Angabe zur weiteren Primärliteratur:

Neben dem Alten und Neuen Testament werden unter anderem einige Schriften von Augustinus für diese Arbeit herangezogen. Relevant sind hierbei die beiden Schriften „*De bono coniugali – Das Gute der Ehe*“ und „*De sancta virginitate – die heilige Jungfräulichkeit*“ von 401 n. Chr. Beide Traktate thematisieren die ideale Lebensführung für Frauen, aber auch für Männer. In den Kommentaren und Auslegungen der Genesis zeigt sich die Wesensbestimmung der Frau nach Augustinus.⁷⁰

Die *Summa Theologica*, verfasst von 1267 bis 1273⁷¹, von Thomas von Aquin und die *Sentenzenkommentare* von Bonaventura, um 1250⁷², sind im Umfeld der Pariser Universität entstanden. Sie enthalten ein komplementäres Bild der Frau im Mittelalter. Im Allgemeinen ist bei Thomas von Aquin ein sehr negatives Bild der Frau gezeichnet worden, bei Bonaventura zeigt sich eher eine Aufwertung der Frau. Ihre Schriften basieren auf älteren Texten, wie z. B. die Schriften von Augustinus oder die Briefen von Paulus...

⁶⁷ Zit. nach. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S. 91.

⁶⁸ Vgl. Becker, Maria. S. 270.

⁶⁹ Zit. nach. Ceming/ Werlitz, Die Verbotenen Evangelien. S. 94.

⁷⁰ Vgl. Ladner, Frauenkörper in Theologie und Philosophie. S. 37-51.

⁷¹ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S.136-143.

⁷² Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S.127-135.

6.2 Materielle Quellen

Im Zentrum der Untersuchung steht die Trumeau-Madonna der Kathedrale in Amiens und drei Vergleichsbeispiele: die Kathedrale Notre-Dame in Reims, die Kathedrale Notre-Dame in Paris und die Kathedrale Santa María von Tarragona, die alle ursprünglich im 13. Jahrhundert erbaut wurden. Besonderer Fokus wird auf die Beschreibung der Westfassaden gelegt, da sich hier die Trumeau-Madonnen der Kathedralen in Amiens, Reims, Paris und Tarragona befinden.

6.2.1 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Amiens

Baugeschichte

1206 erhielt die Kathedrale von Amiens eine äußerst begehrte Reliquie aus Konstantinopel. Der Kreuzfahrer und Kanoniker Walon de Sarton brachte von seiner Reise einen Teil des Schädels Johannes des Täufers mit und übergab sie dem Kapitel.⁷³ Dies war eine wichtige Voraussetzung für den später beginnenden Neubau der Kathedrale, da diese Reliquie viel Geld und Ruhm brachte.⁷⁴

Der romanische Vorgängerbau der heutigen Kathedrale von Amiens fiel 1218 einem Brand zum Opfer. Der Neubau wurde 1220 begonnen und geht auf den Erzbischof Evrard de Fouilloy (1145- 1222) zurück.⁷⁵ Der Neubau sollte prachtvoller und vor allem größer ausfallen als der Vorgängerbau und somit der Besonderheit des Königlichen Bistums gerecht werden.⁷⁶ Das Krankenhaus und die Nachbarkirche mussten daher weichen, um genug Platz für die neue Kathedrale mit riesigem Ausmaß zu bieten.⁷⁷ Üblicherweise wurde im Mittelalter mit dem Bau des Chors begonnen, doch in Amiens begann man zu allererst mit dem Hauptschiff. Ziel war es, die alte Kirche Saint-Firmin solange wie möglich zu erhalten, damit die Liturgie aufrecht gehalten werden konnte.⁷⁸

⁷³ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 2.

⁷⁴ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 2.

⁷⁵ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. 1930. S. 17.

⁷⁶ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 28-29.

⁷⁷ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 3.

⁷⁸ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 3.

Unter dem Bischof Geoffroy d' Eu wurde 1236 die Westfassade einschließlich des Rosengeschosses fertiggestellt.⁷⁹ Chorumgang und Kapellen folgten kurze Zeit später und wurden 1247 vollendet.⁸⁰

Durch Geldmangel kam es immer wieder zu Verzögerungen am Bau⁸¹ – 1258 wurde außerdem im Kirchenarchiv ein Brand gelegt. Erst im Jahr 1269 wurden der Chor und die Vierung vollendet.⁸² Entwerfender Baumeister war Robert de Luzarches, der uns heute durch zwei Inschriften bekannt ist. Die erste befindet sich am Südquerhausportal der Vierge Dorée. Diese ist nur in Fragmenten erhalten und nennt das Datum der Grundsteinlegung und den Namen des Architekten.⁸³ Die zweite Innschrift wurde 1288 nach der Fertigstellung des Rohbaus als Metallplatte in das Bodenlabyrinth eingefügt. Diese nennt Robert de Luzarches und die ihm folgenden Architekten Thomas von Cormont und seinen Sohn Renaud de Cormont.⁸⁴ Da Luzarches in den Pariser Baugewohnheiten und Formsprache verhaftet war, könnte seine Schulung in Paris am Dombau vonstatten gegangen sein.⁸⁵ Thomas und sein Sohn Renaud von Cormont stammen aus der Region Picardie.⁸⁶ Gesichert ist, dass für die Konzeption des Gesamtbaues, Luzarches zuständig war. Für die vorliegende Arbeit ist es wichtig festzuhalten, dass die Portale der Westfassade unter seiner Aufsicht fertiggestellt wurden.⁸⁷

Unter Bischof Jean de Cherchemont wurde 1366 an der Westfassade weitergebaut, in dieser Zeit wurde das Freigeschoss hinzugefügt. Der Südturm wurde durch die Besteuerung des Grundbesitzes des Bischofs finanziert.⁸⁸ Mit dem Nordturm wurde erst Anfang des 15. Jahrhunderts begonnen.⁸⁹ Erst im Jahr 1483 wurde die Kirche geweiht.⁹⁰

⁷⁹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 3-4.

⁸⁰ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 4.

⁸¹ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 33.

⁸² Vgl. Werner Schäfke, Frankreichs gotische Kathedralen. S. 193.

⁸³ Vgl. Kimpel/Suckale, gotische Architektur in Frankreich. S. 31.

⁸⁴ Vgl. Jantzen, Kunst der Gotik, 1987. S. 105.

⁸⁵ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 32.

⁸⁶ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 32.

⁸⁷ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 3-4.

⁸⁸ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 10-11.

⁸⁹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 12.

⁹⁰ Vgl. Kimpel/Suckale, gotische Architektur in Frankreich. S. 33.

Die Kathedrale von Amiens blieb als einzige Kathedrale von der Französischen Revolution verschont. Dies jedoch nur, weil einige BürgerInnen von Amiens sich für sie einsetzten.⁹¹

Im 18. und im 19. Jahrhundert wurde der Boden nach den Vorgaben des Mittelalters erneuert.⁹² Die französische Regierung ließ von den drei Restauratoren Louis und Aimé Duthoit und Théophile Caudron die Kirche fünf Jahre lang von 1843 bis 1847 restaurieren.⁹³ Die Brüder Duthoit haben nur am Marienportal Hand angelegt und dies, wie Medding angibt, sehr geschickt und zurückhaltend bewerkstelligt.⁹⁴ Da die Kirche, wie oben erwähnt, während der Französischen Revolution durch engagierte BürgerInnen geschützt wurde, gab es an den Portalen nur einige Details, die durch Wetter und Zeit in Mitleidenschaft gezogen worden waren.⁹⁵ Dies hieß für die Brüder Duthoit, dass sie Hände, Baldachine, Sockel und Details von den Gewändern der Figuren restaurieren mussten. Nur kurz soll an dieser Stelle auch auf den anderen Restaurator Caudron eingegangen werden. Er scheint nicht mit demselben Geschick wie die Duthoits vorgegangen zu sein, da seine Arbeiten auf sehr viel Unmut gestoßen sind. Didron verfasste in den *Annales Archéologique* einen Aufsatz mit dem treffenden Titel „*Dégradation de la Cathédrale d’Amiens*“. Die fehlerhafte Herangehensweise Caudrons äußert sich beispielsweise darin, dass er Attribute der Dargestellten komplett eigensinnig und ohne Kenntnis eingesetzt hat. Die Überarbeitungen sind gut zu erkennen und fügen sich nicht in die Originalarbeiten ein.⁹⁶ Ab 1849 hat Eugen Viollet-le-Duc die Restaurierungsarbeiten an der Kathedrale weitergeführt. Durand kritisiert auch sein Eingreifen, da Viollet-le-Duc die originale Substanz zerstört hat um das perfekte Bild des mittelalterlichen Baus zu erschaffen.⁹⁷ 1874 hat Viollet-le-Duc, sein Amt niedergelegt, nach ihm folgten noch einige RestauratorInnen.⁹⁸

Seit 1981 steht die Kathedrale von Amiens auf der Liste des Weltkulturerbes der UNESCO.⁹⁹

⁹¹ Vgl. Durand, *Cathédrale d’Amiens*. S.19.

⁹² Vgl. Durand, *Cathédrale d’Amiens*. S.41.

⁹³ Vgl. Durand, *Cathédrale d’Amiens*. S. 20.

⁹⁴ Vgl. Medding, *Amiens und ihre Meister*. S. 45.

⁹⁵ Vgl. Medding, *Amiens und ihre Meister*. S. 45.

⁹⁶ Vgl. Medding, *Amiens und ihre Meister*. S. 45-46.

⁹⁷ Vgl. Durand, *Cathédrale d’Amiens*. S. 24.

⁹⁸ Vgl. Durand, *Cathédrale d’Amiens*. S. 24.

⁹⁹ Vgl. UNESCO, *Cathédrale d’Amiens*. Online unter : <http://whc.unesco.org/fr/list/162> [12.08.2011]

Grundriss

« Elle [die Kathedrale] excelle surtout par son immensité, la légèreté aérienne de ses voûtes, la pureté de ses lignes, l'ampleur et l'harmonie de ses proportions.»¹⁰⁰

„Sie [die Kathedrale] zeichnet sich besonders durch ihre gewaltige Größe, die Leichtigkeit der Flächen des Gewölbes, die Reinheit ihrer Linien, ihrer Ausmaße und die Harmonie ihrer Proportionen aus.“

Der Longitudinalbau (Abb. 6) besteht aus einem dreischiffigen Langhaus und einer ebenfalls dreischiffigen Querhausanlage. Die beherrschende Grundform ist ein lateinisches Kreuz. Das Langhaus besteht aus sechs Jochen. Die Länge des gesamten Baus beläuft sich auf 145m.¹⁰¹ Das Querhaus hat eine Länge von 70m und beträgt in der Breite ungefähr 30m.¹⁰² Das Mittelschiff ist 14,60m breit und beträgt somit das Doppelte der Breite eines Seitenschiffs, die sich auf 7,30m beläuft.¹⁰³

Der Chor der Basilika ist fünfschiffig, er besteht aus drei Jochen, der Chorumgang besitzt sieben Kapellen mit 5/8 Abschluss. Der Kapellenkranz ist die Folge von Radialkapellen. Die Scheitelkapelle ist um zwei Joche verlängert und zeichnet sich so als Hauptkapelle aus. Diese ist der Heiligen Muttergottes geweiht.¹⁰⁴ Durch das gesamte Gebäude zieht sich ein Kreuzgratgewölbe, das durch spitzböige Gurtbogen voneinander getrennt ist. Nur in der Vierung befindet sich ein Sternrippengewölbe. Das quadratische Vierungsjoch ist durch immense Pfeiler gestützt, diese haben im Schnitt einen Durchmesser von 1,40m.¹⁰⁵

Die Seitenschiffe haben bis zum Querschiff quadratische Kapellenanbauten, die später, ab 1293 und bis ins 14. Jahrhundert, ausgeführt wurden und nicht im Originalplan enthalten sind.¹⁰⁶ (Abb. 10)

¹⁰⁰ Zit. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 35. (übers. v. L.C.)

¹⁰¹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 32.

¹⁰² Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 32.

¹⁰³ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 22.

¹⁰⁵ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 23.

¹⁰⁶ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 10.

Innenansicht der Kathedrale

Vom Boden bis zum Schlussstein misst die Gewölbehöhe 42,3m. Mit diesen Maßen zeichnet sich Amiens als größte noch erhaltene französisch-gotische Kathedrale aus.¹⁰⁷ Der dreiteilige Wandaufriß (Abb. 8) besteht aus Arkaden, Triforium und Obergaden. Hinter den Arkaden befand sich der Untergaden, jedoch wurde dieser bei der Einfügung der Kapellen in die Seitenschiffe nochmals um etwas mehr als sieben Meter nach hinten verlegt. Um die Kathedrale so offen wie möglich zu halten, wurden die Rückseiten der Kapellen mit riesigen Fenstern ausgestattet. In der Konzeption der Architekten wurden die Mauern bis aufs äußerste reduziert und der Bau fügt sich dergestalt in die gotische Formsprache ein. Aufgebrochen werden die Wände durch Durchgänge, Maßwerk und Fenster. Die Innenseite der Westfassade, die Scheidmauer über den Arkaden und die Schildbögen in dem Gewölbe sind die einzigen Stellen an denen die Mauern noch präsent sind.

An der inneren Westfront ist der Schmuck sehr zurückhaltend eingesetzt. Neben den Portalen befinden sich Wandarkaden. Die Wände wirken sehr nüchtern. Die baulichen Elemente, die sich außen an der Westfassade befinden – wie zum Beispiel die Tympana – werden innen auch gezeigt, jedoch nicht mit Skulpturenschmuck verfeinert. Über dem Hauptportal (Abb.12) befindet sich die Orgel der Kirche, sie verdeckt einen Großteil der Architektur und ragt bis ins Arkadengeschoss. Sie wurde erst um 1429 eingesetzt.¹⁰⁸

Es sollte erwähnt werden, dass das Innere dieser Kirche und ihr heutiges Erscheinungsbild nicht das sind, was sich dem/der BetrachterIn im Mittelalter geboten hat. Wie schon in der Baugeschichte erwähnt, kam es immer wieder zu Umbauten und Veränderungen. Auch hat sich der Innenraum der Kirche im Mittelalter nicht so weitläufig präsentiert, da sich in dieser Zeit ein Lettner vor dem Chor befunden hat, der die Laien von den Kanonikern trennte. So war für die Bevölkerung des Mittelalters der Blick in den Chor versperrt. Der Lettner bestand vom 13. Jahrhundert an und wurde erst im 18. Jahrhundert entfernt.¹⁰⁹ Dies hat wie viele der Umbauten mit der Veränderung der Liturgie im 18. Jahrhundert zu tun.

¹⁰⁷ Vgl. Schäfke, Frankreichs gotische Kathedralen. S. 192.

¹⁰⁸ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S.10.

¹⁰⁹ Vgl. Kimpel/Suckale, gotische Architektur in Frankreich. S. 18.

Da die Kathedrale im Mittelalter keine direkte Pfarrfunktion, hatte gab es weder Kanzel noch Bänke im Langhaus und auch keine Orgel.¹¹⁰

Beschreibung der Westfassade

Bei der Westfassade der Kathedrale von Amiens (Abb.5) handelt es sich um die Schauseite. Der Bau scheint sich von unten nach oben zu verjüngen.

Es ist eine Doppelturmfassade mit drei vertikalen Achsen, die durch vier abgetreppte Pfeiler voneinander getrennt sind. Die Fassade ist in fünf horizontale Geschosse geteilt.

Der Nordturm misst 66m, der Südturm 65m und der Vierungsturm stolze 112,7m.¹¹¹ Von unten nach oben zeigt sich den BetrachterInnen die wuchtige Portalzone, darüber die Arkadengalerie oder auch Maßwerkgalerie genannt. Über dieser befindet sich die Königsgalerie, darüber das sogenannte Rosengeschoss und als Abschluss das Freigeschoss. Das Kaffgesims wirkt wie eine optische Abtrennung der Geschosse. Bei der Gliederung der Westportale (Abb.2), folgte der Architekt dem Schemata der Kathedrale Notre-Dame von Laon, jedoch in übersteigertem Ausmaß.¹¹²

Trotz der architektonischen Gliederungselemente ist der Skulpturenschmuck eines Portals jeweils einem heilsgeschichtlichen Thema gewidmet. Das Ausstattungsprogramm in Amiens stellt, wie bei der Kathedrale Notre-Dame in Paris, im Mittelportal das Weltgericht dar (Abb. 16), hier auch „Beau Dieu“ genannt.¹¹³ Links davon das Heiligen-Portal oder auch „Firminusportal“ (Abb. 18) genannt, ist dem Nebenpatron der Kirche, dem Heiligen Firminus gewidmet. Im rechten Portal zeigt sich die Hauptpatronin Maria.¹¹⁴ Diese Aufteilung verweist auf eine biblisch-chronologische Abfolge, die rechts mit dem Marienportal beginnt. Hier finden wir Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Mit dem Firminusportal zeigt sich den mittelalterlichen BetrachterInnen die Gegenwart, mit dem Jüngsten Gericht wird die Zukunft dargestellt. Auch im Sinne des Darstellungsprinzips der hierarchisch höheren Stellung, wird die Muttergottes rechts von des „Beau Dieu“ positioniert.¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 18.

¹¹¹ Vgl. Schäfke, Frankreichs gotische Kathedralen. S. 192.

¹¹² Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 142.

¹¹³ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 142.

¹¹⁴ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 20.

¹¹⁵ Vgl. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle. S. 14.

Der Portalschmuck ist in mehrere horizontale Bänder gegliedert. Die ersten beiden sind in BetrachterInnenhöhe angebracht. Das untere, sich über die ganze Westseite der Kirche ziehende Band ist mit feinen floralen Mustern bedeckt und erinnert an ein Teppichmuster. Das darüberliegende Band zieht sich in Doppelreihen, die Vierpässe mit Flachreliefs beherbergen. Die Flachreliefs sind mit biblischen und alltäglichen Szenen sowie Tierkreiszeichen gestaltet. Hierauf folgen die in größere Distanz von den BetrachterInnen angebrachten Gewändefiguren, die sich zwischen Konsolen und Baldachinen positionieren. Unter den Konsolen befinden sich kleine Figuren, die diese mit ihrer ganzen Kraft zu tragen scheinen.

Auf Französisch werden sie auch *marmuset* genannt.¹¹⁶ Zwei der Vierpässe beziehen sich inhaltlich auf die jeweils dargestellten Personen in den Gewändefiguren.¹¹⁷

Hinter den Skulpturen zeigen sich schlanke Säulen mit Knospenkapitellen, die in die Blendarchitektur überlaufen. Auch die Pfeiler sind mit einzigartiger filigraner Blendarchitektur überzogen. Die Portale sind zweigeteilt. Ein Trumeaufeiler stützt die in drei geteilten Register im Tympanon. Die Trumeaufeiler besitzen jeweils einen Figureschmuck; die Archivolten sind ebenso mit kleinen Skulpturen versehen.

Das Hauptportal ist tiefer und größer ausgebildet als die Seitenportale. Über den Portalen befinden sich Wimperge, die in der Mitte Dreipässe beherbergen. Die seitlichen Wimperge tragen auf ihrer Spitze Kreuzblumen, in der Mitte befindet sich ein Engel mit einer Trompete oder einer Posaune. Dieser wurde erst von Viollet-le-Duc hier platziert.¹¹⁸

Im Weltgerichtstympanon des mittleren Portals (Abb. 17) wird die unterste Szene, nach oben und unten hin durch ein Band mit floralem Muster abgegrenzt. Es handelt sich hierbei um Wein- und Blattranken.¹¹⁹

Eine florale Ornamentik überzieht den ganzen Bau. Die vierblättrigen Blüten, die jeweils einzeln umrahmt sind, zeigen sich besonders vehement in den Portalzonen.

¹¹⁶ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 76.

¹¹⁷ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 46.

¹¹⁸ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 79.

¹¹⁹ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 44.

Medding geht davon aus, dass es sich hier um ein Ornament des Kunstgewerbes handelt.¹²⁰

Über den Portalen auf den Wimpergen verläuft über die ganze Westseite ebenfalls ein florales Band, dieses zeigt jedoch Blüten. Die Filialen und die Wimperge schmücken sich mit Krabben und Kreuzblumen. Auf den seitlichen Abschlüssen der Wimperge befinden sich Wasserspeier. Hinter den seitlichen Portalen lassen Fensterrosen Licht in die Seitenschiffe. Die Aufteilung der Portale lässt Rückschlüsse auf das Innere der Kirche zu. Das Kaffgesims trennt die Portalzone von der Maßwerkgalerie, diese ist von der Gestaltung her sehr ähnlich wie das Triforium im Inneren der Kirche. Die sogenannte Königsgalerie (Abb. 1) beherbergt 22 Figuren.

Ikonomographie mittleres Westportal

Das mittlere Portal zeigt Christus als Trumeaufigur (Abb. 16). Schneider setzt hier Christus im Trumeau mit der Bibelstelle Joh. 10,9 in Verbindung: *„Ich bin die Tür, wer durch mich eingeht, der wird gerettet werden.“*¹²¹ Die Christusfigur steht triumphierend mit den Füßen auf dem Kopf eines Drachens und eines Löwen. Mit der linken Hand vollführt Christus eine segnende Geste, in der rechten Hand hält er ein Buch. Er wird flankiert von den Gewändefiguren der zwölf Apostel und vier Propheten.¹²² Bei der Benennung bzw. Zuordnung der Apostel treten Schwierigkeiten auf. Wie im Kapitel über die Restaurierung schon erwähnt, ist Caudron beim Weltgerichtportal eigenmächtig vorgegangen und hat die Attribute sehr eigenwillig erneuert. Nach Durand zeigen sich auf der linken Seite Christi die Apostel Petrus, Andreas, Jacobus der Ältere, Johannes, Judas oder Simon und Bartholomäus und auf der rechten Seite positionieren sich Paulus, Jakobus der Jüngere, Thomas, Matheus, Phillipus und Simon oder Judas.¹²³ Bei den vier großen Propheten handelt es sich um Jesaia, Jeremias, Ezechiel und Daniel. Die zwölf kleinen Propheten – sie sind die Propheten des Zwölfprophetenbuches, des Tanach, – befinden sich an den Strebepfeilern außerhalb der Portale.¹²⁴ In den Vierpassreliefs unter den Gewändefiguren der Apostel, positioniert am Sockel, befinden sich die Darstellungen der Tugenden und Laster.

¹²⁰ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 43.

¹²¹ Vgl. Schneider, Mittelalterliche Plastik. S. 134.

¹²² Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 54.

¹²³ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 55-56.

¹²⁴ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 56.

Die Tugenden nehmen die obere Reihe der Vierpässe ein, unter ihnen befindet sich das jeweils zugeordnete Laster, wie zum Beispiel Stärke und Angst.¹²⁵ Unter den Propheten befinden sich Reliefs mit biographischen Themen oder auch die dazugehörenden Verkündigungen oder Botschaften der einzelnen Propheten.¹²⁶

Das Tympanon (Abb. 17) stellt das Jüngste Gericht dar, welches in vier Zonen geteilt ist. Die erste Szene von unten zeigt die Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern und einer Urne. Der Erzengel Michael teilt das Gezeigte in der Mitte und wiegt die Sünden gegen die Guten Taten auf. Auf der Waage befinden sich das Lamm Christi und ein Teufelskopf, darunter versucht ein Engel auf der einen und eine Teufelsgestalt auf der anderen Seite an den Tellern der Waage zu ziehen.

Neben dem Erzengel, sowie auf den Seiten der ersten Zone, befinden sich jeweils zwei Engel. Alle vier spielen auf Posaunen. Die Auferstehenden sind nackt und nur halb so groß wie die Engel und der Erzengel Michael. In der zweiten Zone befindet sich die Trennung der Guten und der Bösen. Der Teufel drückt die Nackten, unter ihnen ist jemand mit Krone dargestellt, nach rechts in den Höllenschlund. Auf der linken Seite begleitet ein Engel die bekleideten Auserwählten zur Himmelpforte.

Über den Verdammten befinden sich Engel mit Flammenschwertern über den Auserwählten scheinen die Engel Kopfbedeckungen zu tragen, die sie ihnen aufsetzen. Im dritten Feld in der Mitte sitzt der Richter Christus, an seiner Seite sind kniend Maria und Johannes der Evangelist dargestellt.¹²⁷ Des Weiteren sind Engel mit Passionsinstrumenten gezeigt. In der Spitze des Tympanons präsentiert sich abschließend Christus mit zwei Schwertern. Er wird begleitet von zwei Engeln, die Sonne und Mond tragen.

Die Figuren der Archivolten zeigen Engel, Märtyrer, Beichtväter, Jungfrauen und heilige Frauen, apokalyptische Reiter, den Baum Jesse und den Patriarchen des Alten Testaments.¹²⁸ Auf der Seite der Tür befinden sich als Relief die klugen und törichten Jungfrauen.

¹²⁵ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 58.

¹²⁶ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 60.

¹²⁷ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 66.

¹²⁸ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 67.

Ikonographie Firminusportal

Links vom Weltgerichtsportal befindet sich das Firminusportal. Auf der prominenten Stelle des Trumeaus (Abb.19) ist hier der heilige Firminus, der erste Bischof von Amiens, positioniert. Durand gibt an, dass sich auf dem Sockel des Trumeaupfeilers wahrscheinlich einige Ausschnitte der Geschichte des Heiligen befunden haben, jedoch ist das Sockelrelief heute sehr stark beschädigt.¹²⁹ Unter den Füßen des Firminus befindet sich eine menschliche Gestalt, die er zu zertreten scheint.

Als Gewändefiguren werden ihm Heilige zur Seite gestellt. Nach Meddinger zeigen sich hier Lokalheilige, Bischöfe und Märtyrer. Auf der rechten Seite des Trumeaus stehen der Heilige Firmin der Bekenner, der heilige Domenicus, der Heilige Sauve, der Heilige Fucianus, der Bekenner Warlus und der Bekenner Luxor.¹³⁰ Auf der linken Seite zeigen sich den BetrachterInnen der Heilige Honorius, ein Engel mit Weihrauchfass, der Heilige Märtyrer Ache, der Heilige Acheul, ein Engel mit Schriftrolle und die Heilige Ulphe.¹³¹ Die beiden Märtyrer Ache und Acheul halten ihren Kopf in ihren Händen. In den zwölf oberen Vierpässen befinden sich die Sternzeichen des Tierkreises, in den unteren Abbildungen von Arbeiten, welche die Bauern in den entsprechenden Monaten zu verrichten hatten.

Das Tympanon (Abb. 20) ist in drei Register eingeteilt. Über der Trumeaufigur befindet sich eine Art Gebäude, das sich über die erste Zone erstreckt. Neben diesem stehen auf jeder Seite drei Bischöfe. Bei der zweiten Szene kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um die Auffindung der Leiche des Lokalheiligen Firminus handelt. Im oberen Register zeigt sich die Prozession vom Fundort der Leiche bis nach Amiens.¹³² Die Archivolten sind wieder mit Figuren geschmückt. Auf den Seiten sitzen zu vorderst Bischöfe und dann die Engel, welche Kronen, Bücher, Kerzen, Weihrauchfässer und Weihwasserschüsseln bei sich tragen.¹³³

¹²⁹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 73.

¹³⁰ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 34-36.

¹³¹ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 34-36.

¹³² Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 36.

¹³³ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 76.

Ikonomie Marienportal

Am Marienportal (Abb. 21) zeigt sich ein ähnlicher formaler Aufbau wie bei den anderen beiden Portalen. Als Trumeaufigur (Abb. 24) herrscht die Muttergottes über das abgebildete Geschehen. Thematisch wird dem/r BetrachterIn ein Einblick vom Alten Testament bis zum Neuen Testament gewährt: von der Genesis und weiteren Personen und Ereignissen des Alten Bundes bis zur Menschwerdung des Erlösers und zur Verehrung der Muttergottes.¹³⁴

Ab dem 12. Jahrhundert werden Portale vermehrt der Muttergottes gewidmet. Die Muttergottes wird nicht nur als Portalprogramm wichtig sondern ist hier, wie auch bei anderen Kathedralen, als Hauptpatronin eingesetzt. Dies geht mit der wachsenden Verehrung der Muttergottes im Mittelalter einher.¹³⁵

Über der Trumeaufigur befindet sich die Bundeslade mit der Stiftshütte. Das Tympanon (Abb. 22) darüber ist auch hier in drei Felder eingeteilt. Im unteren Streifen befinden sich die sechs Propheten und die Bundeslade. Links von der Bundeslade nimmt Moses mit Hörnern und den Gesetzestafeln seinen Platz ein. Auf der rechten Seite befindet sich Aron, flankiert werden er und Moses von weiteren zwei Aposteln, die durch eine Schriftrolle miteinander verbunden sind.¹³⁶ Im mittleren Feld zeigen sich den BetrachterInnen der Tod oder die Grablegung der Muttergottes und die Assumptio.¹³⁷ Optisch werden die beiden Szenen durch die Vertikalität der Engelsflügel geteilt. Bei der Grablegung Mariens befinden sich die zwölf Apostel. Das Betrauern des Todes der Muttergottes scheint durch die gesenkten Häupter suggeriert zu werden. Jedoch können in den Gesichtern keine Züge der Trauer nachvollzogen werden. Bei der Himmelfahrt versammeln sich Engel um Maria. Zwei von ihnen heben sie aus dem Grab, weitere stehen mit Rauchfässern und Kerzen oder Leuchtern um das Grab herum.¹³⁸ Darüber erscheint die Krönung der Gottesmutter im Himmelreich, Maria nimmt ihren Platz neben dem segnenden Christus ein.¹³⁹ Über ihr befinden sich mehrere Engel, zwei von ihnen bekrönen die Madonna. Maria und Christus sind Engel mit Leuchtern und kniende Engel mit Räucherfässern zur Seite gestellt.

¹³⁴ Vgl. Jantzen, Kunst der Gotik, 1987. S. 116.

¹³⁵ Vgl. Jantzen, Kunst der Gotik, 1987. S. 110.

¹³⁶ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 30-31.

¹³⁷ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 31.

¹³⁸ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 31.

¹³⁹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 144.

Im Sockelrelief des Trumeaus (Abb. 33) befinden sich mehrere Genesisdarstellungen. Direkt unter der Muttergottes sind zwei ineinander überlaufende Darstellungen: *Gottvater spricht zu Adam* und *die Erschaffung Evas*. In der Höhe der Vierpässe befinden sich vier weitere Darstellungen, die durch architektonische Elemente voneinander getrennt sind. Von oben nach unten ist folgendes zu erkennen: *Gott zeigt Adam und Eva die Bäume des Paradieses*, *der Sündenfall*, *die Vertreibung aus dem Paradies* und *die Arbeit der Stammeltern auf Erden*.¹⁴⁰ Der Gewändezyklus auf der linken Seite zeigt *die Verkündigung* (Abb. 26), *die Heimsuchung* (Abb. 27) und *die Darbringung im Tempel* (Abb. 28), immer durch zwei Figuren dargestellt. Rechts werden König Salomo und Königin Saba (Abb. 32), Herodes (Abb. 31) und die drei Könige (Abb. 30) in gegenüber liegender Form, von außen nach innen, dargestellt.¹⁴¹

Unter den Gewändefiguren sind 24 Sockelreliefs (Abb. 40) in Vierpassformen angebracht. Die Reliefs und die Skulpturen stehen kontextuell miteinander in Verbindung.¹⁴²

Unter der Verkündigung befinden sich vier Reliefs die auf die jungfräuliche Empfängnis Mariens hindeuten: Honorius von Autun bringt im 12. Jahrhundert, die alttestamentarischen Szenen – *Daniel vor einem Felsen*, *Moses vor dem Brennenden Busch*, *Gidon mit dem Schaffell* und *Aron mit dem blühenden Stab* – in seiner Schrift „In festo annuntiationis Mariae“ mit der unbefleckten Empfängnis in Verbindung. Womöglich diene dies als direkte Vorlage für das beschriebene Bildprogramm.¹⁴³

Unter der Heimsuchung sind drei Reliefs die sich auf die Vorgeschichte und Kindheitsgeschichte des Johannes beziehen. *Die Verkündigung an Zacharias*, *die Geburt des Johannes* und *Zacharias schreibt den Namen des Johannes auf*. Das vierte Relief der Folge zeigt *die Verkündigung an Abraham*. Meddinger gibt an, dass diese Komposition in der *Legenda Aurea* zu finden ist.¹⁴⁴

Unter der *Darbringung im Tempel* befindet sich die *Flucht nach Ägypten*, *Zwölfjähriger Jesus im Tempel*, *Sturz der Götzenbilder* und *Heimkehr der Hl. Familie*.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 144.

¹⁴¹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 144-145.

¹⁴² Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 145.

¹⁴³ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 32.

¹⁴⁴ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 33.

¹⁴⁵ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 144.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist unter der Königin Saba und dem König Salomo auf vier Reliefs, *Salomo an der Tafel*, *König Salomo* und *Königin Saba*, *Salomo auf dem Thron* und *Königin Saba im Tempel zu Jerusalem* zu sehen.

Die acht übrigen Reliefs stellen die Geschichte der drei Heiligen Könige dar. Diese sind nicht chronologisch geordnet und zeigen von links nach rechts den *bethlehemischen Kindermord*, *Herodes und zwei Knechte*, *die drei Weisen vor Herodes*, *Zerstörung der Schiffe in Tarsus*, *Sterndeuter*, *Heimkehr der Hl. drei Könige von Tarsus*, *Stern von Bethlehem* und *die Warnung der Hl. drei Könige vor Herodes*.¹⁴⁶

Südliches Querhausportal- Vierge Dorée

Ein weiteres Portal, das nicht unerwähnt bleiben sollte, ist das Honoratusportal. Heute ist es eher als Portal der „*Vierge Dorée*“ (Abb. 42) bekannt, da die Madonna, die sich hier am Trumeau befindet, ursprünglich vergoldet war.¹⁴⁷ Das Portal befindet sich auf der südlichen Querhaus-Außenwand der Kathedrale von Amiens und war wahrscheinlich Haupteingang des Kapitels und der Eingang für die Bevölkerung, wenn die Hauptportale geschlossen waren.¹⁴⁸ Im Tympanon befinden sich hier die Darstellungen vom Leben des Heiligen Bischofs, Honoratus von Amiens.¹⁴⁹ Unter der Trumeau-Madonna zeigen sich in zwei Reihen ein Bischof und Kleriker. In den Gewänden finden sich zwei Engel und verschiedene Heilige.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 34.

¹⁴⁷ Vgl. Kimpel/Suckale, gotische Architektur in Frankreich. S. 13.

¹⁴⁸ Vgl. Kimpel/Suckale, gotische Architektur in Frankreich. S. 12.

¹⁴⁹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 85.

¹⁵⁰ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 89.

6.2.2 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Reims

Mit dem Bau der gotischen Kathedrale Notre-Dame in Reims wurde am 6. Mai 1211 begonnen, genau ein Jahr nach dem Brand des Vorgängerbaus.¹⁵¹ Die Westfassade ist eine Doppelturmfassade die sich nahtlos in die gotische Formensprache einfügt. Die drei vertikalen Achsen, in die sich die Fassade aufgliedert, entsprechen den drei Schiffen im Langhaus. Horizontal ist die Fassade in vier Geschosse aufgeteilt. Von unten nach oben zeigen sich den BetrachterInnen die Portalzone, dann die Arkadengalerie mit Rosenfester, die Königsgalerie und als Abschluss das Freigeschoss.

Die Kathedrale ist der Muttergottes gewidmet. Sie nimmt mit dem Thema der Marienkrönung (Abb. 44) auch das zentrale Portal ein. Dieses befindet sich am Wimperg, nicht im Bogenfeld wie es in Amiens der Fall ist. Im Wimperg des linken Portals befindet sich die Passion Christi, im rechten das Jüngste Gericht.

Das Mittelportal ist das tiefste der drei Westportale. Hier steht am Trumeau die bekrönte Maria mit Kind (Abb. 45) auf einem polygonalen Sockel. Nach Sauerländer haben sich hier, am Sockel der Trumeau-Madonna, die Darstellungen *Gottvater spricht mit Adam und Eva, der Sündenfall* und *die Vertreibung aus dem Paradies* befunden. Leider sind die Genesisdarstellungen im Sockel schwer beschädigt.¹⁵² Auf der Stirnseite, also dem ehemaligen Standort des Sündenfalls (Abb. 47), sind nur noch die Füße der ProtagonistInnen zu sehen.

Der Trumeau ist von je sieben Engeln auf jeder Seite flankiert. Als Gewändefiguren befinden sich auf der rechten Seite von innen nach außen die Verkündigung und die Heimsuchung mit Elisabeth und Maria. Auf der linken Seite stehen eine Magd, dann Simeon, Maria mit Kind und Joseph. Hier zeigt sich die Darbringung im Tempel.¹⁵³ Sauerländer datiert die Skulpturen zwischen 1245 und 1255 (Kind und Krone um 1617).¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 155.

¹⁵² Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 157.

¹⁵³ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 158.

¹⁵⁴ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 155-157.

6.2.3 Trumeau-Madonna der Kathedrale Notre- Dame Paris

Begonnen wurde mit dem Bau der frühgotischen Kirche Notre-Dame unter dem Bischof Maurice de Sully wahrscheinlich um 1160.¹⁵⁵ Es handelt sich hierbei um einen fünfschiffigen Kirchenbau. Die Westfassade des Baus ist mit den Türmen 69m hoch und 45m breit.¹⁵⁶ Auch hier zeigt sich der BetrachterIn eine Doppelturmfassade mit drei Achsen, jedoch in fünf Geschosse geteilt. Von unten nach oben zeigt sich die Portalanlage mit drei Portalen, die Königsgalerie, das Rosengeschoss, über diesem befindet sich eine Arkadengalerie und zum Schluss die freien Türme. Im Mittelportal befindet sich Weltgerichtszenario im Tympanon; im Trumeau steht Christus, der im 19. Jahrhundert komplett erneuert wurde. In den Gewänden stehen ihm die zwölf Apostel zu Seite. Auf der rechten Seite befindet sich das Portal der Heiligen Anna, im Tympanon zeigt sich die thronende Maria mit Jesus auf dem Schoß. Im Trumeau steht der Heilige Marcellus Parisiensis, auf seiner linken im Gewände befinden sich Paulus, David, Bathseba und ein König. Zu seiner rechten stehen Petrus, Salomon, Königin Saba und ein bislang nicht benannter König.¹⁵⁷ Auch in diesem Portal sind viele Elemente und Skulpturen bei der großen Restaurierung unter Lassus und Viollet-le-Duc entstanden.¹⁵⁸ Seit 1843 wurden Restaurierungen an den Portalen, mit Ergänzungen von neogotischen Skulpturen, durchgeführt.

Die Trumeau-Madonna (Abb. 56) befindet sich im linken Portal der Westfassade, dem Jungfrauenportal. Die meisten Skulpturen sind im frühen 13. Jahrhundert bei der Errichtung der Fassade entstanden.¹⁵⁹

Das Tympanon ist in drei Register geteilt. Dargestellt ist im oberen Register die Marienkrönung, unter diesem befindet sich die Himmelfahrt Marias und im unteren Register in der Mitte die Bundeslade, die von Königen und Patriarchen oder Propheten flankiert wird. In den Gewänden stehen auf der linken Seite Kaiser Karl der Große und der Heilige Dionysus zwischen zwei Engeln. Ihnen gegenüber stehen Johannes der Täufer, der Heilige Stephanus, die Heilige Genovefa und Papst Leo III.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 87.

¹⁵⁶ Vgl. Coloni, Notre-Dame de Paris .S. 52.

¹⁵⁷ Vgl. Coloni, Notre-Dame de Paris .S. 61.

¹⁵⁸ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 132.

¹⁵⁹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 88-89.

¹⁶⁰ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 137.

Die originale Trumeau-Madonna aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts ist heute leider nicht mehr erhalten, von ihr existiert nur noch eine Zeichnung (Abb. 60).¹⁶¹ Die vorhandene Trumeau-Madonna von 1860 stammt aus dem Atelier von Geoffroy Dechaumes, wie Guldan angibt.¹⁶² Auch hier hält die Trumeau-Madonna das Jesuskind auf dem Arm, unter ihr befindet sich ein Register mit drei ineinander laufenden Darstellungen der Genesis. Dargestellt sind, von links nach rechts, *die Erschaffung Evas*, *der Sündenfall* und *die Vertreibung der Ureltern aus dem Paradies*. Hier kommt es zur Anbindung an eine Szenerie. Die Madonna bietet den Christusknaben zur Anbetung den BetrachterInnen dar.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 124.

¹⁶² Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 204.

¹⁶³ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 33.

6.2.4 Trumeau-Madonna der Kathedrale S. María Tarragona

Auch außerhalb von Frankreich kann eine Mischung des Reimser und Amienser Trumeau-Typus beobachtet werden. So befindet sich im Hauptportal der Westfassade der Kathedrale von Tarragona auch eine Trumeau-Madonna (Abb. 50) mit Sündenfallrelief, die um 1278 entstanden ist.¹⁶⁴ 1277 wurde dem Architekten Barthomeu der Auftrag erteilt die romanische Fassade im gotischen Stil umzugestalten.¹⁶⁵ Die Grundsteinlegung der romanischen Kathedrale S. María von Tarragona erfolgte bereits 1174 unter dem Bischof Hugo von Cervelló.¹⁶⁶

An der Westfassade befinden sich drei Portale. Über dem Hauptportal erstreckt sich eine große Fensterrose. Nur der Mittelteil der Kathedrale zeigt sich im gotischen Stil, die beiden Seitenportale sind noch romanisch. Das Tympanon ist verglast, vor dem Maßwerk befindet sich eine Figurengruppe die das Jüngste Gericht darstellt. Abegg geht davon aus, dass Barthomeu nur acht Apostelfiguren der insgesamt zweiundzwanzig Gewändefiguren schuf.¹⁶⁷

Die Trumeau-Madonna ist von den Füßen bis zum Becken frontal gezeigt. Von der Hüfte an dreht sich der Oberkörper zum Jesusknaben, den sie auf ihrem rechten Arm trägt. Sie neigt ihren Kopf leicht zu dem Kind hin, dadurch entsteht für die BetrachterIn eine innige Beziehung zwischen Mutter und Kind.

Im Genesisrelief befinden sich fünf Darstellungen in nur einem Register. Von rechts nach links gesehen sind dies *Gott spricht mit Adam, die Erschaffung Evas, der Sündenfall, die Strafsprüche über die Ureltern* und *die Vertreibung aus dem Garten Eden*. (Abb. 51- 55)

¹⁶⁴ Vgl. Guldán, Eva und Maria. S. 214.

¹⁶⁵ Vgl. Vicens, Kathedrale von Tarragona. S. 107.

¹⁶⁶ Vgl. Vicens, Kathedrale von Tarragona. S. 107.

¹⁶⁷ Vgl. Abegg, Skulptur der Gotik. S. 378.

7. Mittelalterliches Nutzungskonzept der Kathedrale von Amiens

Amiens ist der Hauptort der Region Picardie und liegt im Nordenwesten Frankreichs (Abb. 3). Die Region grenzt an Nord-Pas-de-Calais, Haute Normandie, Champagne, D'Ardenne und die Île-de-France. Amiens ist die Hauptstadt des Departements de la Somme. Topographisch sind die Nähe zur Metropole Paris und die Handelsrouten nach Flandern und in die Champagne besonders wichtig. Der in Reichweite befindliche Atlantik und die zwei Häfen der mittelalterlichen Stadt verbesserten die Handelsbedingungen wesentlich und erhoben Amiens zu einem zentralen Handelsknotenpunkt des Mittelalters.¹⁶⁸ Der angesiedelte Waide, eine Färberpflanze in der Gegend um Amiens, verhalf der Stadt zu weiterem wirtschaftlichem Aufstieg und ließ den Handel mit Flandern florieren. Durch Handwerk und dem blühenden Handel wuchs der Reichtum der Stadt und es siedelten sich immer mehr Kaufleute in Amiens an. Zudem kam es durch die Handelsbeziehungen zur Ausbildung eines komplexen Sozialgefüges und Wissensaustausches weit über die Grenzen der Stadt und Frankreichs hinaus.¹⁶⁹ Die Kaufleute stellten nicht nur ein neues Spendenklientel für den Kathedralbau, sondern darüber hinaus auch einen neuen RezipientInnenkreis für die Skulpturenprogramme der Kathedrale dar.

Heute liegt die Kathedrale auf sehr prominentem Platz, inmitten des Stadtzentrums von Amiens auf der Place Notre-Dame. In der mittelalterlichen Stadt (Abb. 4) war dies nicht der Fall, sie lag zwar inmitten des Kathedralbezirkes, dieser befand sich jedoch am südöstlichen Rand der Stadtmauern.¹⁷⁰ Die Kathedrale wurde auf einer Erhöhung erbaut und thronte so über der Stadt und verlieh ihr dergestalt ein markantes Erscheinungsbild. Höcker gibt an, dass die Kathedrale im Mittelalter die gesamte Bevölkerung von Amiens fassen konnte.¹⁷¹

¹⁶⁸ Vgl. Amiens, Ville d'art et d'histoire, Online unter: http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf [12.08.2011]

¹⁶⁹ Vgl. Camille, Kunst der Gotik. S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. Amiens, Ville d'art et d'histoire, Online unter: http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf [12.08.2011]

¹⁷¹ Vgl. Höcker, Architektur. S. 79.

Die Kathedrale hatte im Mittelalter mehrere Funktionen: Für die Kleriker war sie der Ort für ihre liturgischen Handlungen, für die restliche Gemeinde hingegen Versammlungsraum und öffentlicher Kommunikationsort.¹⁷² Jedoch wurden die Kathedralen auch für ganz andere Zwecke genutzt: Sie konnten nach Bedarf als Warenspeicher, Stall, Markt oder in Kriegszeiten sogar als Festung fungieren.¹⁷³ In Straßburg boten sich sogar die Prostituierten in den Seitenschiffen oder Kapellen an.¹⁷⁴

Nach Durand (Abb. 10 Plan B) gab es wahrscheinlich 13 Eingänge, in jeweils verschiedenen Ausführungen für die verschiedenen Zwecke und Personengruppen. Die Westportale die nur während der Festtage, die im Mittelalter allerdings wesentlich häufiger als heute waren, geöffnet. Die genauen Festtage können im Domordnungsbuch nachgeschlagen werden.¹⁷⁵ Hier traten Könige und hohe Gäste in das Haus Gottes ein. Die Portale boten dafür mit ihrem außerordentlichen Skulpturenschmuck einen würdevollen Empfang. Nach den mittelalterlichen Rechtsvorstellungen gehörte die Kathedrale dem König, da das weltliche Gut nur ein Lehen an die Kirche war. Aus diesem Grund führten die königlichen Amiens-Besuche in der Regel zuerst in die Kathedrale.¹⁷⁶

Suckale beschreibt darüberhinaus weitere Anwendungsmöglichkeiten. So gaben die Portale mit ihren Vorhallen den BesucherInnen Schutz vor Wetter und Regen, waren Übernachtungsplatz für PilgerInnen, Schutz für Asylsuchende und andernorts sogar Begräbnisstätten.¹⁷⁷ Für das Weltgerichtportal in Amiens ist außerdem belegt, dass es als Rechtsstätte gedient hatte.¹⁷⁸ Die Portale hielten auch als Bühne für die Liturgischen Spiele her.¹⁷⁹ So gab es etwa in Frankreich ab der Mitte des 12. Jahrhunderts Vorführungen des Adamsspiels, welches den Sündenfall der Ureltern sowie den Brudermord in der Verbindung mit dem Kommen Christi erzählte und in Altfranzösisch gehalten war.¹⁸⁰ Interessant ist hier, dass sich das Adamsspiel ganz bewusst mit dem Thema der Antithese auseinandersetzt.

¹⁷² Vgl. Kimpel/Suckale, Die gotische Kathedrale. S. 11.

¹⁷³ Vgl. Kimpel/Suckale, Die gotische Kathedrale. S. 22.

¹⁷⁴ Vgl. Kimpel/Suckale, Die gotische Kathedrale. S. 22.

¹⁷⁵ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 12.

¹⁷⁶ Vgl. Kimpel/Suckale, Wie entsteht eine gotische Kathedrale. S. 19.

¹⁷⁷ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 17.

¹⁷⁸ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 17.

¹⁷⁹ Vgl. Sedlmayr, Entstehung der Kathedralen. S. 41.

¹⁸⁰ Vgl. Ebel, Adamsspiel. S. 9-10.

Die Skulpturen der Westfassaden in Amiens sind in großer Höhe angebracht und zielen auf Fernwirkung ab. Die BetrachterInnen sind gezwungen den Blick zu heben um die Heiligenfiguren wahrnehmen zu können. Bemerkenswert ist, dass sich die Monatsdarstellungen, also Alltagsszenen, die direkt in Verbindung mit den LaiInnen stehen, auf Augenhöhe befinden. Die Lesbarkeit der biblischen Skulpturenprogramme scheint durch die bewusste Distanz zu den RezipientInnen erschwert.

Bezüglich der Fassadenbetrachtung muss darauf verwiesen werden, dass sich dem/der heutigen BetrachterIn nicht dasselbe Bild zeigt wie im Mittelalter. Die Skulpturen und die Bauabschnitte waren damals noch in verschiedenen Farben gehalten. Rot, Blau und Gelb oder Gold wurden bevorzugt eingesetzt.¹⁸¹ Die Restaurierungen die seit 1992 an der Kathedrale von Amiens stattfinden, haben Pigmentreste aus dem 13. Jahrhundert an der Westfassade freigelegt.¹⁸² Meistens waren die Portalskulpturen mit brauner oder schwarzer Farbe konturiert.¹⁸³ Die heutige Kolorierung geht auf das 18. Jahrhundert zurück.¹⁸⁴ Durch die Einfärbung kann eine bessere Lesbarkeit bei den mittelalterlichen BetrachterInnen vorausgesetzt werden.

Die Initiatoren der großflächigen Skulpturenprogramme waren meist der hohe und gebildete Klerus, die ihr Weltbild mit Hilfe dieser Monumentalkunst transportieren wollten.¹⁸⁵ Die Skulpturenprogramme sollten jedoch auch für sich selbst sprechen. Die narrativen Fassadenskulpturen stehen alle in Verbindung miteinander, sie erzählen dem/der BetrachterIn eine Geschichte, erziehen sie, erwecken Emotionen und sollen sie jeden Tag auf ihrem religiösen Weg begleiten.

Die LaiInnen waren die HauptadressatInnen der Skulpturenprogramme im Mittelalter. Die Ausschmückungen, die zwar auch ein gewisses Prestige mit sich brachten, stellten in erster Linie eine Verbildlichung der Predigt für LaiInnen dar.¹⁸⁶

¹⁸¹ Vgl. Sedlmayr, Entstehung der Kathedralen. S. 24.

¹⁸² Vgl. VDG Weimar, Portal Kunstgeschichte, Amiens, la cathédrale en couleurs. Online unter : http://www.kunstgeschichteportal.de/freizeit_reise/termine.php?id=7446&PHPSESSID=kmolkxrw [03.11.2011]

¹⁸³ Vgl. Sedlmayr, Entstehung der Kathedralen. S. 26.

¹⁸⁴ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 17.

¹⁸⁵ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 62.

¹⁸⁶ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 62.

Das lässt sich auch daran erkennen, dass von den Klerikern teilweise verlangt wurde, ihre Unterrichtung mit Bildern zu gestalten.¹⁸⁷

Einige theologische Inhalte der Programme waren von den Initiatoren, also dem Klerus, aber auch so intendiert, dass sie nicht lesbar für die einfache Bevölkerung waren, da diese, aus Sicht des Klerus, gar nicht im Stande gewesen wären, den Inhalt zu erfassen.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 64.

¹⁸⁸ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 65.

8. Die Trumeau-Madonna und das Genesis-Relief der Kathedrale von Amiens

Die vielschichtigen Nutzungskonzepte des Innenraums, aber auch die kulissenartige Funktion der Portale (Rechtshandlungen und liturgische Spiele) lassen vermuten, dass auch bei dem Marienportal mit der Trumeau-Madonna, den ZeitgenossInnen ein komplexes Verständnis zugrunde lag. Dies soll im folgenden Kapitel kontextualisiert werden.

8.1. Ikonographie

Maria scheint in Haltung, Ausdruck und Position den Triumphzug über die Sünde der Frau, also Eva und der normalsterblichen Frau, darzustellen.¹⁸⁹ Sie trägt den Jesusknabe auf ihrem linken Arm und hält den rechten dem/der BetrachterIn entgegen.

Sie ist mit Krone und Schleier dargestellt. Der Schleier ist nicht nur Attribut der Maria sondern darüberhinaus auch Symbol der Jungfräulichkeit.¹⁹⁰

Die amienser Trumeau-Madonna (Abb. 24) wacht mit einer gewissen Strenge und lässt keine Emotionen erkennen. Ihr Blick scheint leer über die Köpfe der BetrachterInnen zu schweifen. Ihr Gewand wirkt statisch und lässt keine Körperlichkeit zu, nur die Querfalte, die sich die Madonna über den Arm gelegt hat, lockert die Strenge etwas auf. Der Jesusknabe scheint sich mit den Füßen auf dieser Falte des Gewandes der Muttergottes abzustützen. Sie tritt mit ihren Füßen auf den Rücken und den Kopf der Paradiesschlange, die sich dem/der BetrachterIn als Mischwesen zwischen Frau und Schlange mit Vorderpfoten zeigt.

Die Muttergottes der Notre-Dame von Reims (Abb. 45) ähnelt der Trumeau-Madonna von Amiens, jedoch fehlt der Tritt auf die Schlange. In Amiens wirkt die Madonna hoheitsvoll und ernst, während sie in Reims zu lächeln scheint, was die Strenge etwas löst.¹⁹¹

¹⁸⁹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 29-30.

¹⁹⁰ Vgl. Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle. S. 3.

¹⁹¹ Vgl. Jantzen, Kunst der Gotik. S. 122.

Die im Portal der Kathedrale von Tarragona dargestellte Jungfrau (Abb. 50) variiert in der Haltung zu den anderen besprochenen Trumeau-Madonnen. Der Meister geht von der straffen Frontalhaltung ab und lässt die Madonna sich zum Kind drehen. Daraus resultiert für die BetrachterInnen der Anschein einer engeren Bindung zwischen Mutter und Kind. Die Mutter trägt das Christuskind wie in allen andern Beispielen auf ihrem linken Arm. Die eher gröbere und nicht so feine Ausgestaltung der Maria in Tarragona könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Bildhauer als Ausgangsmaterial für die Figur eine antike Säule benutzt hat.¹⁹²

Leider sind auch hier einige Schäden an den Skulpturen vorhanden, so wurden die Gesichter und die Arme in große Mitleidenschaft gezogen. Es handelt sich um die erste gotische Plastik in Katalonien.¹⁹³ Interessant ist, dass sich nur ein Register unter der Madonna befindet, darin jedoch fünf Darstellungen der Genesis. Im Vergleich dazu sind in Amiens sechs Darstellungen und in Reims und Paris je drei Erzählmomente fassbar.

Der erwähnte Tritt auf die Schlange der Trumeau-Madonna von Amiens ist symbolträchtig, da damit auf die Darstellung der „Maria Victrix“ verwiesen wird. Sie ist die Siegerin, die Siegreiche über die Schlange und gleichsam über den Sündenfall, in dem alles Böse seinen Ursprung hat. Schirmer bringt die Schlangentreterin mit den KetzerInnenfolgen in Frankreich in Verbindung, die Maria ist Symbol für den rechten Glauben und triumphiert über die Ungläubigen, in diesem Fall die Katharer.¹⁹⁴ Auch Guldán gibt an, dass die Darstellung der Eva-Maria-Antithese, in keinem anderen Land so unerbittlich durchgesetzt wurde wie bei der Portalplastik in Frankreich.¹⁹⁵

Die Darstellung der Maria als Schlangentreterin weist allerdings auch auf das vom Gottvater gesprochene Urteil und dessen anhaltende Gültigkeit hin:¹⁹⁶

„Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau, /zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs./ Er tritt dich am Kopf, / und du triffst ihn an der Ferse.“ (Gen 3,15)

Der Reimser Domherr Petrus Riga (~1140-1209) scheint einen Text zu dieser Art der Marien- Darstellung verfasst zu haben. Erstaunlicherweise ist gerade in Reims kein Schlangentritt an der Trumeau-Madonna, zu sehen.

¹⁹² Vgl. Escudo de Oro, Tarragona. S. 24-25.

¹⁹³ Vgl. Vicens, Kathedrale von Tarragona. S. 108.

¹⁹⁴ Vgl. Schirmer, Eva –Maria. S. 171-173.

¹⁹⁵ Vgl. Guldán, Eva und Maria. S. 128.

¹⁹⁶ Vgl. Guldán, Eva und Maria. S. 124.

Durch den Tritt der Madonna in Amiens, auf die Schlange folgt sie dem Strafspruch Gottes, doch durch sie wird er überwunden. So schreibt Riga: „Die Schlange verliert ihre Kraft durch die unversehrt gebärende Jungfrau.“¹⁹⁷

Nach Von Erffa zeigt sich auch im Sinne des Protoevangeliums der Tritt der Madonna auf den Kopf der Schlange als antithetischer Charakter der Eva-Maria-Symbolik. Wo die Exegese meist Christus als Schlangentreter sieht, dominiert ab circa 1000 n. Chr., durch Fulbert von Chartres, die mariologische Interpretation.¹⁹⁸

Markant ist auch, dass die Schlange eine zeitgenössische Kopfbedeckung trägt: Es handelt sich hierbei um einen flachen Hut, der mit einem Schleier festgebunden wird, und verweist direkt auf die modische Frau im Mittelalter. Der Künstler hat also damit intendiert, dass sich die Frauen eher mit der Schlange identifizieren.

Am Trumeau-Relief zu den Füßen der Madonna werden am polygonalen Sockel Teile der Genesis dargestellt.¹⁹⁹ Hier zeigt sich wieder die *Summa*, also einer Ordnung der Gesamtheit der einzelnen Darstellungen: Das Alte Testament muss sich dem Neuen unterordnen. Die alte und erste Eva ordnet sich der neuen Eva unter. Hier zeigt sich auch sehr gut die intendierte Blickfolge, diese wird durch die Größenhierarchie des Gezeigten hergestellt. Der Blick auf den Trumeau bleibt zuerst an der Hauptfigur verhaftet und gleitet dann nach unten weiter. Tertullian beschrieb die Eva-Maria-Antithese im 3. Jahrhundert folgendermaßen: „Es glaubte Eva der Schlange. Es glaubte Maria dem Gabriel. Was jene Glaubende verbrochen, hat diese Glaubende wieder gut gemacht, [...]“²⁰⁰

Im Sockel ist ein ausgefeiltes Genesisrelief dargestellt, welches wie die Tympana auch in drei Register geteilt ist. Es stellt jenen Teil der Urgeschichte dar, welcher *die Schöpfung, der Fall der Menschen und das Erdenleben der Ureltern* in sechs Darstellungen aufzeigt.²⁰¹ Die Reliefs sind Werke die sich auf die Erzählungen der Jahwisten berufen.

¹⁹⁷ Zit. Nach Von Erffa, Ikonologie der Genesis. S. 213.

¹⁹⁸ Vgl. Von Erffa, Ikonologie der Genesis. S. 226-228.

¹⁹⁹ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich S. 144.

²⁰⁰ Zit. Nach Guldán, Eva und Maria. S. 27.

²⁰¹ Vgl. Von Erffa, Ikonologie der Genesis. S. 34.

Die erste Zone direkt unter der Muttergottes beinhaltet rechts *Gottvater der zu Adam spricht*, auf der linken Seite die *Erschaffung Evas*. Die ersten fünf Schöpfungstage werden hier außen acht gelassen. Im zweiten Register befinden sich die Szenen *Gott zeigt Adam und Eva, die Bäume des Paradieses* und *der Sündenfall*. Darunter sieht die/der BetrachterIn die *Vertreibung aus dem Paradies* und *die Arbeit der Stammeltern auf Erden*. Sie werden durch ein Gesims von den oberen Darstellungen getrennt.

Die vier letztgenannten Szenen sind in architektonischen Rahmungen platziert. Gezeigt werden die prominentesten Szenen der Genesis 2 und 3. Die Vorläufer dieser Darstellungen könnten in der Buchmalerei gesehen werden. So findet sich in den karolingischen Bibeln des 9. Jahrhunderts, etwa in der Grandval-Bibel (Abb.74) und in der Vivian-Bibel (Abb.75), eine ähnliche Aufteilung in drei Register. Alle im Paradies spielenden Szenen sind mit Bäumen hinterlegt, einzig bei jener, die *die Arbeit der Ureltern auf Erden* zeigt ist der Hintergrund leer. Dies ist möglicherweise als Verweis auf die Kargheit auf Erden zu interpretieren.

Irritierenderweise verläuft die Leserichtung von rechts nach links und die relevanten Darstellungen wie *die Erschaffung Evas*, *der Sündenfall* und *die Arbeit der Ureltern auf Erden* befinden sich alle auf der linken Seite des Reliefs. Seltsam ist auch das Fehlen *der Strafsprüche über die Ureltern*. Diese müssten sich eigentlich zwischen Sündenfall und Vertreibung einordnen und würden die Schuldzuweisung und die einzelnen Bestrafungen der ProtagonistInnen implizieren.

Die Künstler scheinen die Proportionen bei den nackten Figuren außer Acht gelassen zu haben. Die Köpfe sind im Verhältnis zum restlichen Körper viel zu groß ausgefallen. Dies sieht der/die BetrachterIn sehr gut in der ersten Darstellung *Gottvater der zu Adam spricht* (Abb. 35). Der Körper von Adam ist nur dreimal größer als der Kopf, und die Beine sind genauso lang wie der Körper. Bei den Figuren des Sockelreliefs in Reims sind die Proportionen sehr viel besser ausgefallen und die Körper sind differenzierter und wohlgeformter, auch der Muskelbau ist zu erkennen (Vgl. Abb. 35 und Abb. 48).

Die beiden ersten Szenen in Amiens befinden sich im ersten Register und sind nur durch einen Baum voneinander getrennt. Bei der rechten Seite dieses Reliefs ist unklar welche Szene genau dargestellt ist. Adam hebt beide Hände in die Luft. Gott steht neben dem Urvater, nur eine Hand von Gott ist zu sehen mit der er etwas Undefinierbares greift. Wenn es sich bei diesem Objekt um eine Schriftrolle handelt, könnte eine Beseelung gezeigt sein. Da sich das Objekt nach vorne verjüngt und nicht zylindrisch bleibt ist dies allerdings eher auszuschließen.²⁰²

Auch die Einsetzung des Menschen ins Paradies wäre eine Option, da sich neben den beiden Protagonisten jeweils ein Baum befindet. Die erhobenen Arme könnten jedoch auch auf das Beten verweisen.²⁰³ Die Angabe des Relieftitels *Gottvater der zu Adam spricht* stammt von Sauerländer. Der Titel könnte auch auf die Darstellung der Verbote von Gott an Adam zeigen.²⁰⁴

Bei der *Erschaffung Evas* (Abb. 34) werden mehrere Erzählmomente in einer Darstellung verbunden - der Schlaf Adams, die Erschaffung Evas aus der Rippe Adams und die Beseelung der Urmutter, die durch den Segensgestus Gottes angezeigt wird. Die Position die Adam im Schlaf einnimmt wirkt nicht realistisch. Er liegt auf der Seite mit überkreuzten Beinen und hat seinen Kopf auf einem Arm abgestützt. Gottvater packt das linke Handgelenk von Eva und scheint sie regelrecht aus der rechten Seite Adams heraus zu ziehen. Nur der obere bis zum Becken reichende Teil von Evas Körper ist zu sehen. Dieser ist jedoch sehr gedrunken gezeigt und ihre Brüste sind nur leicht angedeutet. Es könnte sich hier um eine Bedeutungsperspektive handeln, in der Eva viel kleiner wirkt als der liegende Adam. Ob diese Bedeutungsperspektive intendiert ist, ist nicht ganz klar, denn es könnte auch nur der künstlerische Ausdruck des Moments der Erschaffung sein. Evas und Adams Scham sind durch ein Blatt verdeckt.

Von Effra gibt an, dass neben dem Sündenfallthema auch der *Erschaffung Evas* im Mittelalter ein spezieller Platz in der bildenden Kunst eingeräumt wurde. Dieser spezielle Platz ergab sich durch den Erlösungsgedanken ebenso wie durch den typologischen Vergleich der Eva mit der Kirche:²⁰⁵

²⁰² Vgl. Von Erffa, *Ikonologie der Genesis*. S. 135.

²⁰³ Vgl. Von Erffa, *Ikonologie der Genesis*. S. 135.

²⁰⁴ Vgl. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich* S. 144.

²⁰⁵ Vgl. Von Erffa, *Ikonologie der Genesis*. S. 150.

„Wie Eva die Stammutter des Menschengeschlechts, so ist die Kirche die Mutter aller Lebendigen im Sinne des Christentums.“²⁰⁶ Pseudo-Cyprian

Da im Genesisrelief von Amiens ganz klar die Jahwistschrift dargestellt ist – bei der Priesterschrift werden Mann und Frau gleichzeitig erschaffen – so verweist die später erschaffene Eva auf die Nachrangigkeit der Frau. Auch Paulus legt dies als Beweis für die Unterordnung der Frau aus; so schreibt er:

„Dass eine Frau lehrt, erlaube ich nicht, auch nicht, dass sie über ihren Mann herrscht; sie soll sich still verhalten. Denn zu erst wurde Adam erschaffen, danach Eva. „ (I Tim 2,12-13)

In der nächsten Darstellung zeigt Gott den Ureltern die Bäume des Paradieses (Abb. 37). Eva und Adam stehen hier sehr eng beieinander. Die Scham der Ureltern ist durch ein Feigenblatt verdeckt, die Brüste der Eva sind leicht angedeutet. Eva scheint sich hinter Adam zu verstecken, beide lauschen den Worten Gottes. Adam geht vorweg, sein rechtes Bein ist abgebrochen. Adam hat den Kopf in Evas Richtung gedreht. Gott hält mit seiner linken Hand den Saum seines Mantels hoch und mit der rechten weist er mit seinem Zeigefinger auf einen Ast und dessen Früchte. Es ist seltsam, dass die Darstellung hier eingefügt ist, denn nach der Bibel wurden nur Adam die Bäume gezeigt und das Verbot erteilt, nicht von den Früchten des Baumes der Erkenntnis von Gut und Böse zu essen. Demnach weiß Eva von den Geboten eigentlich nur aus zweiter Hand, in dieser Darstellung erfährt sie die Verbote jedoch direkt von Gott.

Im ursprünglichen Bibeltext vermindert sich die Schuld der Eva am Sündenfall, doch in dieser Darstellung wird ihre Schuld durch ihr Beisein verstärkt. Sie wusste genau was sie im Moment des Sündenfalles tat. Von Erffa verweist hier auf die „Historia scholastica“ von Petrus Comestor, in der steht: „Es [das Gebot] wurde beiden gleichzeitig gegeben“²⁰⁷

Links im zweiten Register ist eine symmetrische Sündenfallszene zu sehen (Abb. 36). In der Mitte befindet sich der Baum der Erkenntnis mit der Schlange, flankiert von Eva und Adam. Eva reicht Adam eine Frucht und isst gleichzeitig von einer anderen. Adam nimmt die Frucht und fasst sich an den Hals, es sieht aus als würde er noch überlegen ob er dies wirklich tun sollte.

²⁰⁶ Zit. Nach Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 152.

²⁰⁷ Zit. Nach Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 138.

Es könnte sich auch um eine Darstellung aus dem Adamsspiel handeln - Adam verschluckt sich am Apfel, welches ein Zeichen für den nahenden Tod ist. Da, nach der Legende ein Stück von der verbotenen Frucht im Hals verblieb, wird der Kehlkopf des Mannes heute Adamsapfel genannt.²⁰⁸ Auch hier ist die Scham der beiden verdeckt, bei Eva jedoch scheint das Blatt in Mitleidenschaft gezogen zu sein.

Die Schlange hat sich um den Baum geschlungen und ihr Haupt ist sehr nahe an den Kopf von Eva gerückt. Das Reptil hat hier, ebenso wie die oben erwähnte Schlange unter den Füßen der Trumeau-Madonna, ein Frauenhaupt. Haare und Kopf sind der Eva nachempfunden. Von Erffa gibt an, dass die Schlange mit menschlichem Haupt ab dem 12. Jahrhundert ihren Platz in der Kunst einnimmt und ihn bis ins 19. Jahrhundert bewahrt.²⁰⁹

Die Darstellung der Schlange ist aus der Position der Genderproblematik genauso heikel wie das Thema der Eva selbst. Diese Darstellungstradition lässt sich auch in der französischen Buchillustration um 1240 finden. Die zweifache Darstellung verweist auf die Relevanz, welche die KünstlerInnen dieser Abbildung zu Teil werden ließen. Der Schlange selbst wird eine sehr ambivalente Symbolik zugeschrieben. Einerseits steht sie für Zwiespalt, Gehässigkeit, andererseits für Leben und Klugheit. So rückt die Schlange wiederum näher an die Frau heran, denn genau die gleiche Konnotation kommt auch dieser zu.²¹⁰

Wenn wir die verschiedenen Textpassagen über die Schlange und Eva betrachten, so zeigt sich uns ein sehr negatives Bild der Frau. Meist wird ihr ihre Oberflächlichkeit zum Verhängnis. Auch hier zeigt sich ganz klar das Verhältnis von Frau und Schlange:

„Luzifer wählte eine bestimmte Art von Schlange mit einem Jungfrauengesicht, weil gleiche Dinge sich anziehen.“²¹¹

Esche gibt an, dass dieser Ausspruch vom Benediktinermönch Beda Venerabilis stammt, der im 7. Jahrhundert gelebt hat.²¹²

²⁰⁸ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 183.

²⁰⁹ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 172.

²¹⁰ Vgl. Esche, Adam und Eva. S. 27-29.

²¹¹ Zit. Nach Esche, Adam und Eva. S. 28.

²¹² Vgl. Esche, Adam und Eva. S. 28.

Von Erffa geht hierbei jedoch von einem Zitat von Petrus Comestor aus. Dieser gibt zwar an, dass er diese Anmerkung von Beda übernommen hätte, die Quelle ist jedoch entweder nicht mehr existent oder Comestor ist ein Irrtum unterlaufen.²¹³ Nach Von Erffa hat Petrus Comestor den Anstoß gegeben die Schlange mit einem Frauenkopf auszustatten – in der „Historia scholastica“ fand diese Darstellungsweise dann schnelle Verbreitung.²¹⁴

Auch die äthiopische Adamslegende, welche im 5.-6. Jahrhundert entstanden ist, bietet eine Erklärung für das Mischwesen von Frau und Schlange: „So fuhr der Satan, der hässlich von Gestalt, fürchten musste, der Eva zu missfallen, in die Schlange und rief Eva bei ihrem Namen, und als sie sich umwandte, da sah sie in ihm, ihr Bild.“²¹⁵

Eine weitaus sexuellere Komponente zeigt sich in der Sündenfalldarstellung im Jungfrauenportal der Notre-Dame in Paris. Hier ist der menschliche Oberkörper der Schlange ersichtlich. Wenn angenommen werden kann, dass sich die RestauratorInnen an die Originaldarstellungen gehalten haben, zeigt sich dem/der BetrachterIn hier ein sehr sinnliches Konzept. Die Schlange hat nicht nur das Antlitz der Eva sondern auch der Oberkörper ist mit den sekundären Geschlechtsmerkmalen der Frau ausgestattet. Die Schlange rückt physisch nah an Adam heran. Ähnlich muss auch das Trumeau-Relief am Portal der Kathedrale in Reims (Abb.47) ausgesehen haben. Dieses wurde bei der französischen Revolution stark beschädigt. Die BetrachterInnen sehen nur noch die Füße der ProtagonistInnen.²¹⁶

Der Typus der symmetrischen Sündenfall-Darstellung wird bei allen Trumeau-Madonnen mit Genesisrelief aufgenommen. Im Original erhalten sind die Reliefs jedoch nur noch in Amiens und Tarragona.

Die zeitliche Abfolge des Weges der Verführung innerhalb der Sündenfall- Szene ist in Amiens sehr nachvollziehbar dargestellt: Es beginnt bei der Schlange, diese positioniert sich beim Ohr der Eva und überzeugt die Urmutter von der verbotenen Frucht zu essen. Während Eva selbst schon von der Frucht kostet, streckt sie auch Adam eine Frucht entgegen.

²¹³ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 173.

²¹⁴ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 172-173.

²¹⁵ Zit. Nach Esche, Adam und Eva. S. 28.

²¹⁶ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 144.

Dieser ergreift sie und somit ist klar, womit klar ist dass auch er von der Frucht kosten wird – oder dies bereits getan hat. Wie schon bei *der Erschaffung Evas* erwähnt, kommt in der Bildenden Kunst der Darstellung des Sündenfalls eine äußerst bevorzugte Stellung zu. Dies resultiert daraus, dass der Sündenfall im Mittelalter als Beginn der Erlösungsgeschichte gesehen wird.²¹⁷

Bei der Aufteilung des Reliefs in Amiens ist bemerkenswert, dass bei den übrigen Kathedralen ein anderes Erzählschema verwendet wird. In Reims und in Paris befindet sich direkt unter der Muttergottes der Sündenfall. . In beiden Fällen ist auch nur ein Register unter der Madonna platziert und beherbergt nur je drei Szenen aus der Genesis.

Durch einen Augenzeugenbericht können wir davon ausgehen, dass das Trumeau-Relief der Notre- Dame von Paris einen ähnlichen Aufbau hatte wie das Relief in Reims. Berichtet wird von einem Sockelrelief mit Darstellungen *der Erkenntnis der Schuld, der Vertreibung der Ureltern*. In der Mitte der beiden Szenen befand sich *der Baum der Erkenntnis mit Schlange*. Weiter ist durch eine Zeichnung (Abb. 60) bekannt, dass die Madonna mit Kind am Trumeau ebenfalls eine Schlangentreterin war und als Vorbild für die Madonna von Amiens gedient hatte.²¹⁸

Das Register in Reims zeigt von links nach rechts, *Gottvater zeigt Adam und Eva die Bäume im Paradies, der Sündenfall* und *die Vertreibung aus dem Paradies*. Leider ist auch hier wieder auf die starken Beschädigungen hinzuweisen. In der ersten Darstellung ist nur Gottvater (Abb. 46) mit Sicherheit zu benennen. Er ist ganz links in der Szene platziert, wobei Kopf und Hände sehr schwer beschädigt sind. Neben ihm wird wohl Adam dargestellt sein, die Extremitäten sind zerstört. Auf seiner rechten Seite Adams sind nur noch Füße zu sehen, wahrscheinlich die der Eva. Die heutige Version des Reliefs unter der Trumeau-Madonna an der Kathedrale Notre- Dame de Paris zeigt von links nach rechts *die Erschaffung Evas, den Sündenfall* und *dann die Vertreibung* (Abb.57-59).

²¹⁷ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 163.

²¹⁸ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 124-125.

In Tarragona sind in einem Register fünf Szenen dargestellt. Hier zeigt sich die gleiche Leserichtung wie in Amiens: von rechts nach links. Die erste Szene beherbergt *die Erschaffung Adams*, dann folgen *die Erschaffung Evas*, *der Sündenfall*, *die Erkenntnis der Nacktheit* oder *die Strafsprüche Gottes* und zuletzt *die Vertreibung aus dem Paradies*. (Abb. 51-55) Das Programm der Genesis ist in diesen Darstellungen schon ausgereifter, womöglich ist das auf die spätere Erschaffung zurückzuführen. Der Künstler kannte bereits andere Reliefs dieser Art oder war zumindest über sie unterrichtet.

In den drei eben besprochenen Beispielen positioniert sich der Sündenfall direkt unter der Muttergottes, die HauptprotagonistInnen beziehen sich in ihrer Platzierung direkt aufeinander. Augustinus fasst die Verbindung zwischen Eva und Maria so zusammen:

„Per feminam mors, per feminam vita.“²¹⁹

Durch dieses Zitat wird der heilsgeschichtliche Zusammenhang klar: Durch die Sünde der Eva kam der Tod und durch die allmächtige Mutter kommt das Leben. Mittels der Positionierung in Amiens wird keine Darstellung der Genesis direkt auf die Madonna bezogen. Hier wird das Programm in seiner Ganzheit mit der Antithese verknüpft, weder der Sündenfall noch die Erschaffung Evas sind in der Darlegung hervorgehoben. Nicht die Geschehnisse stehen im Vordergrund, das Handeln der Protagonistinnen ist nicht wichtig. Es sind Eva und Maria selber, die die Antithese bilden. Die alte und neue Eva stehen sich hier, mit all ihren Facetten ihres Lebenswerkes gegenüber.

„Das Weib hat im Weib seine Fürsprecherin gefunden.“²²⁰ Gregor von Nyssa

Unter der Szene *Gott zeigt Adam und Eva die Bäume* befindet sich *die Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 39). Diese ist, was die Positionierung der ProtagonistInnen betrifft, spiegelverkehrt zu der obengenannten Szene dargestellt. Ein Engel vertreibt von rechts die Ureltern mit einem Flammenschwert aus dem Paradies, er ist dem Todesfluch zugehörig. Auf diese Weise hindert Gott Adam und Eva daran vom Lebensbaum zu essen. Dargestellt könnte auch der Erzengel Michael sein, der als Vollstrecker der göttlichen Urteile gilt.²²¹

²¹⁹ Zit. Nach Engel, *Lass dir den Apfel nicht madig machen*. S. 32.

²²⁰ Zit. Nach Guldán, *Eva und Maria*. S. 28.

²²¹ Vgl. Von Erffa, *Ikonologie der Genesis*. S. 241.

In der rechten Hand führt der Erzengel Michael sein Flammenschwert, die linke hat er Adam auf die Schultern gelegt. Diese Darstellung gehört mit *der Erschaffung Evas* und *dem Sündenfall* zu jenen Paradiesdarstellungen, die am öftesten den Eintritt in die Bildende Kunst geschafft haben, da sie eine Verbildlichung der Bußriten darstellten.²²²

Im Vergleich zu Amiens scheinen die ProtagonistInnen in Reims immer getrennt aufzutreten, denn zwischen den einzelnen Figuren befindet sich entweder ein Baum oder ein Gewächs. Adam und Eva scheinen sich körperlich nicht näherzukommen.

Bei *der Arbeit der Stammeltern auf Erden* (Abb. 38) sind beide ProtagonistInnen nur am Unterleib mit Fell bedeckt. Die Einkleidung der Ureltern mit Fellen verweist auf die Bußkleider, Von Erffa verbindet die Tierfelle des zudem mit dem Symbol der Sterblichkeit.²²³

Während in den meisten hier gezeigten Darstellungen die Brüste z.B. bei *der Erschaffung Evas* nicht ausdifferenziert oder wie bei den anderen Genesisreliefs immer geschickt kaschiert sind, erhält der/die BetrachterIn bei *den Ureltern auf Erden* einen freien Blick auf sie. Dies betont die Sexualität, die mit der Vertreibung ins Leben der Ureltern beginnt. Eva hält in ihrer Hand Spindel und Faden und Adam gräbt mit einem Spaten in der Erde.

Die Eva-Maria-Antithese hat einen doppelten Anspruch. So ist in Maria das positive Leitbild der Frau zu sehen und in der Eva das negative. Sie zeigen beide konkrete Handlungs- und Verhaltensanweisungen für die BetrachterInnen auf.²²⁴

Da Maria als Fürbittende der Seelen am Tag des Jüngsten Gerichts gilt, entspricht ihre Darstellung den mittelalterlichen Glaubensgrundsätzen, nachdem der Katholizismus auf das Jenseits ausgerichtet ist. Hier zeigt sich das dualistische Weltbild.

Die Sünde, die dem Urzustand ein Ende gesetzt hatte, zerstörte auch die totale Harmonie von Seele und Leib. Das Sinnliche, also der Leib beherrschte von nun an die Seele, also die Vernunft. Maria verkörpert die Vernunft und Eva das Sinnliche und Sündhafte.²²⁵

²²² Vgl. Von Erffa, Ikonologie der Genesis. S. 242-43.

²²³ Vgl. Von Erffa, Ikonologie der Genesis. S. 239.

²²⁴ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 59-60.

²²⁵ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 128.

8.2 Stil und Datierung

Wahrscheinlich wurde mit der Erschaffung der Skulpturen im Marienportal begonnen (Abb.21). Hier ist eine starke Stilisierung der Skulpturen zu beobachten, die strenge Ordnung der Komposition wird in allen Portalen vollzogen. Diese Strenge wird durch die sehr symmetrische Anordnung nochmals verstärkt.²²⁶ Weder in den Gewändefiguren, noch im Tympanonrelief wird der/die BetrachterIn mit emotionalen Gesten oder Gesichtsausdrücken konfrontiert.

Die Gewändestatuen sind sehr starr und die Gesichter wirken teilnahmslos. Doch die Baldachine und polygonalen Konsolen mit den Trägerfiguren sind von einer außergewöhnlichen Zierde.²²⁷

Die Zusammenarbeit der Künstler in einer Bauhütte war vermutlich ein Grund für die Vereinheitlichung des Stils. Medding will 11 verschiedenen Hände ausmachen, welche sich an den Westportalen verewigt haben. Lefrançois-Pillion geht jedoch von 15-20 Meistern aus, wahrscheinlich waren den besten unter ihnen auch noch Gehilfen zur Seite gestellt.²²⁸ Die Meister des Marienportals verhafteten sich im klassisch-idealen Monumentalstil, wie er sich an der ganzen Fassade wiederfinden lässt. Es ist kein Ausdruck von Naturrealismus oder Individualität zu sehen.

Zwischen dem Meister des Beau-Dieu-Portals und dem Hauptmeister des Marienportals lassen sich in den Trumeaufiguren (Vgl. Abb. 16 und Abb. 24) einige Unterschiede erkennen, auf die auch schon Medding aufmerksam gemacht hat. Es scheint, als würden sich die Stile der beiden Meister zuerst an den beiden verschiedenen Darstellungen orientieren.²²⁹ So ist das Gesicht von Maria mit einem eher weichen, zierlichen Ausdruck versehen. Ihr gegenübergestellt zeigt das Gesicht Christi eher etwas Drohendes, Ernstes oder Strenges.²³⁰ Beim Vergleich des Gewandes zeigt sich jedoch die unterschiedliche Handhabung der Stile. Zeichnerisch und tendenziell linienhaft, fallen die Falten eher schlaff am Körper der Maria herunter.

²²⁶ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 54.

²²⁷ Vgl. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. S. 147.

²²⁸ Vgl. Lefrançois-Pillion, La Cathédrale D'Amiens. S. 31.

²²⁹ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 52.

²³⁰ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 52.

Das Gewand des Beau-Dieu zeigt sich kantiger oder grob, das Obergewand scheint sich vom Untergewand förmlich abzuheben.²³¹

Williamson spricht von der heiligen Trinität der gotischen Architektur wenn er über Chartres, Amiens und Reims schreibt, doch nur in Amiens sieht er einen sehr einheitlichen gotischen Stil.²³² Der Amiensers Stil und die Ikonographie ähneln sehr den Pariser Westportalen und den Querschiffportalskulpturen von Chartres. Außerdem führt er das Unbelebte der Figuren in Chartres auf die Art der Herstellung zurück.²³³

Da ein Großteil der Skulpturen in Amiens ziemlich rasch von 1225 bis 1240 entstanden ist, wurde die Arbeit aufgeteilt. Für die groben Ausführungen waren ungeübtere Hände im Spiel, die feineren Arbeiten waren Sache der Meister.²³⁴

Der Unterschied zu Chartres liegt darin, dass in Amiens die Figuren freistehen und sich von den Säulen gelöst haben.²³⁵

In den mittelalterlichen Bauhütten und ihren einzelnen Werkstätten wurden charakteristische Arbeitsweisen und Darstellungstraditionen geschaffen, es könnte auch von einer Art „corporate identity“, die sich hier ausgebildet hat, gesprochen werden.

²³¹ Vgl. Medding, Amiens und ihre Meister. S. 52.

²³² Vgl. Williamson, Gothic Sculpture. S. 41.

²³³ Vgl. Williamson, Gothic Sculpture. S. 43.

²³⁴ Vgl. Williamson, Gothic Sculpture. S. 41-44.

²³⁵ Vgl. Williamson, Gothic Sculpture. S. 45.

8. 3 Bildwirkung und Adressatinnen

8.3.1 AuftraggeberInnen, Finanzierung und RezepientInnen

Die Mutterkirche, also die Bischofskathedralen, waren Repräsentantinnen der kirchlichen Obrigkeit.²³⁶ Durch die Rivalitäten zwischen den Bischöfen kam es zu immer größeren Bauten, die sich bezüglich Höhe, Skulpturenschmuck etc. übertrumpfen mussten.²³⁷ Der Neubau der Kathedrale in Amiens wurde durch drei Quellen finanziert: Die Einkünfte des Bischofs und des Kapitels, Spenden der BürgerInnen und die Einkünfte durch das Reliquienwesen.²³⁸ Nicht nur der Bischof konnte sich für den Neubau entscheiden, das Kapitel und das Volk waren in die Abstimmung mit eingebunden.²³⁹

Wie schon erwähnt, stellten die Kaufleute die potentiell wichtigste Spendenklientel dar. Sie, die sich an anderen Leuten bereicherten und als Wucherer abgestempelt wurden, mussten am Ende ihres Lebens um ihr Seelenheil bangen.²⁴⁰ Dies trieb viele von ihnen dazu an, große Spenden am Ende ihres Lebens an die Kirchen abzugeben. Auch waren es die Kaufleute, die die Handelsrouten nach Flandern und in die Champagne ausbauten und die Stadt Amiens als Handelsknotenpunkt etablierten.²⁴¹ Auch Könige und der hohe Adel, die die Kathedrale gerne als eigenes Prestigeobjekt ansahen, gehörten zu den generösen Spendern.²⁴²

Die Einkünfte durch das Reliquienwesen bestanden einerseits aus Spenden der PilgerInnen in Amiens. Hier übte besonders die Reliquie Johannes des Täufers Anziehung auf die PilgerInnen aus. Auch der Verleih der Reliquien brachte weiteres Geld für den Kathedralbau ein.²⁴³ So kristallisiert sich auch in diesem Zusammenhang heraus, dass alle BewohnerInnen der Stadt AdressatInnen waren. Von den Bauern und Bäuerinnen – sowohl freie als auch unfreie – über die Handwerker und das neu aufkommende Bürgertum bis hin zum hohen und niedrigen Adel sowie natürlich dem Klerus, mit all seinen hierarchisch gegliederten Abstufungen.

²³⁶ Vgl. Büttner/Gottang, Einführung in die Ikonographie. S. 107.

²³⁷ Vgl. Duby, Kunst des Mittelalters. S. 36.

²³⁸ Vgl. Amiens, Ville d'art et d'histoire, Online unter:

http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf [12.08.2011]

²³⁹ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 2.

²⁴⁰ Vgl. Swaan, Die großen Kathedralen. S. 24.

²⁴¹ Vgl. Amiens, Ville d'art et d'histoire, Online unter:

http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf [12.08.2011]

²⁴² Vgl. Swaan, Die großen Kathedralen. S. 24.

²⁴³ Vgl. Durand, Cathédrale d'Amiens. S. 2.

8.3.2 Die Bibel und ihr Wirkungskreis:

Die Lesbarkeit eines derartig komplexen Skulpturenprogrammes setzte die Kenntnisse der Bibel voraus. Doch wie wurde dieses Wissen transportiert?

Eine durch Lesen erworbene, breite Kenntnis der Bibel darf nicht vorausgesetzt werden, da in der mittelalterlichen Gesellschaft überwiegend Analphabetismus vorherrschte.

Angenendt gibt an, dass sogar Konversen - Laienbrüder die in Klöstern arbeiteten - des Lesens meist unkundig waren.²⁴⁴ Doch muss hier auch festgehalten werden, dass die uns heute noch erhaltenen Texte meistens vom Klerus stammten und dieser eine Monopolstellung der Bildung für sich beanspruchte, aufgrund dessen verwehrten sie zum Teil den LaiInnen das Lesen.²⁴⁵ Neben der Lesefähigkeit war auch die Sprache – die Bibelausgaben waren meistens in Lateinverfasst – ein Problem.

Die volkssprachlichen Bibeln wurden mit Ketzerei in Verbindung gebracht, so auch die erste Übersetzung ins Altfranzösische, die Petrus Valdes, Initiator der Laienbewegung der Waldenser, anfertigen ließ.²⁴⁶

Da das Interesse, sich das Wissen der Bibel aneignen zu wollen, bei den LaiInnen allerdings bestand, zeigen die bereits im 9. Jahrhundert begonnenen Versuche von Mönchen, Bibeleyen in Volkssprache zu verfassen.²⁴⁷ Weitere Bestrebungen in diese Richtung waren die Bilderbibeln, wie die „Bibles moralisées“ und die „Biblia pauperum“, auch Armenbibeln genannt. Hier verbanden die VerfasserInnen Bild und Text zum besseren Verständnis. Jedoch waren diese wertvollen Bibeln der reichen Klientel vorbehalten, nicht wie der Name es annehmen lässt, für ein ärmeres Publikum gedacht.²⁴⁸

Auch das Leben der neugebildeten Städte hatte Einfluss auf das Verständnis der Portalprogramme. Da es nach Angenendt, durch die hohen EinwohnerInnenzahlen zu einer neuen Arbeitsteilung kam, folgte eine Freisetzung an Zeit, die für geistige Tätigkeiten Platz bot.²⁴⁹ Den Städten standen Lebensraum und genügend Ressourcen zu Verfügung um Schulen und Bibliotheken zu erhalten, was zu einer Erweiterung von Wissen führte.

²⁴⁴ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S.180.

²⁴⁵ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S.109.

²⁴⁶ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 180.

²⁴⁷ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 180.

²⁴⁸ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 180.

²⁴⁹ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 51.

Auch in der Bevölkerung selber wurden Stimmen laut, die zu neuen religiösen Lebensformen drängten, die wiederum zum besseren Verständnis des Glaubens führen sollten. Resultierend ergab sich hieraus, dass ab dem 12. Jahrhundert die Bewegung der Wanderprediger stärker wurde, von der sich Bauern wie Adelige mitreißen ließen.²⁵⁰

Das Wissen und Beherrschen der gängigsten Gebete und religiösen Vorschriften, wie das Vaterunser, das Ave-Maria, das Glaubensbekenntnis und die zehn Gebote, können für die meisten mittelalterlichen ChristInnen vorausgesetzt werden.²⁵¹

Auch liturgische Spiele, wie z. B. das Adamspiel, haben zur Verbreitung des Wissens verschiedener Bibelthematiken beigetragen. Die ZuschauerInnen wurden immer wieder ins Spiel mit einbezogen. Besonders auffallend ist dies bei den moralischen Belangen, sie nahmen zum Beispiel bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts die Stellung der SünderInnen ein.²⁵² In diesem Theaterstück wurde der heilsgeschichtliche Zusammenhang von Altem und Neuem Testament den ZuschauerInnen nähergebracht.

Hauptquelle der Kenntnis der biblischen Inhalte für die LaiInnen war der Gottesdienst. Hier wurde von den Klerikern das Wort Gottes gelesen. Diese lateinische Lesung bestand meist aus einem alttestamentarischen und einem neutestamentarischen Teil. Nach der Lesung wurde dann gemeinschaftlich gebetet, auch hier wurde die Bevölkerung in die Zeremonie miteinbezogen.²⁵³ Beim liturgischen Dialog mussten die LaiInnen den Part der Gemeinde sprechen.²⁵⁴

Die Anteilnahme am Geschehen ist des weiteren durch die Körperhaltung b.z.w. durch performative Inszenierungen, Farb- und Lichtstimmungen, sogar durch die Geruchswelten, die durch den Weihrauch hervorgerufen werden, gefördert.²⁵⁵ Am eindringlichsten scheint die Bibel jedoch im Alltagsleben der einfachen Bevölkerung gewirkt zu haben: An den Sonntagen, Feiertagen und den Heiligen- und Patroziniumsfeiern, bei den eigenen christlichen Ritualen wie Taufe, Hochzeit, Buße und den Messfeiern, sowie bei Geburt und Sterben scheinen die Inhalte der Bibel, zwar meist nur bruchteilhaft, aber mitgewirkt zu haben.²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 54.

²⁵¹ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 354.

²⁵² Vgl. Ebel, Adamspiel. S. 25-26.

²⁵³ Vgl. Angenendt, Grundformen der Frömmigkeit Mittelalter. S. 36-38.

²⁵⁴ Vgl. Angenendt, Grundformen der Frömmigkeit Mittelalter. S. 36-38.

²⁵⁵ Vgl. Kimpel/Suckale, Gotische Architektur in Frankreich. S. 18.

²⁵⁶ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 181.

8.3.3 Funktionen und Nutzen von Bildern im Sakralraum

„Bilder nutzen denen, die der Schrift nicht willig sind“, dieser Meinung ist schon Georg der Große im 6. Jahrhundert.²⁵⁷ Demgegenüber steht folgende Aussage im Alten Testament: „Du sollst dir kein Bild von mir machen“. Vom Nutzen oder der Ablehnung von Bildern im Sakralraum sind im Mittelalter viele Diskussionen ausgegangen. Da besonders Skulpturen für einige Kleriker und Gelehrte zu starke Bindungen an und Merkmale von heidnischer Götzenverehrung aufwiesen, mussten viele BefürworterInnen der Bilder und Skulpturen bei ihren Traktaten und Schriften zuerst diese verteidigen, bevor sie den Nutzen beschreiben konnten. So kam es auch 787 zum Lehrsatz der Nutzung und Verehrung der Bilder auf dem VII. Konzil von Nicea.²⁵⁸ Die Nachahmung der Lebensweisen von Christus, Maria und den Heiligen ist das Ziel der Bilder.²⁵⁹ Durch die dargestellten Taten der Heiligen sollten die Gläubigen einen Nutzen für die eigene Lebenspraxis ziehen. Jedoch sollte der übermäßige Bilderkult vermieden werden – nicht die Anbetung der Bilder sollte im Mittelpunkt stehen, sondern die Verehrung der eigentlichen Gottheit.²⁶⁰

Es ging jedoch nicht nur um Schulung von LaiInnen sondern auch um die Belehrung der BetrachterInnen - dies galt auch für Schriftkundige.²⁶¹ Als besonders prominentes Beispiel ist hier das Jüngste Gericht zu nennen. Diese Darstellungen sollten zur Selbstprüfung aufrufen. Nach Beda Venerabilis sind Bilder lebendige Lehrstunden die Reue in jedem/r ChristIn auslösen sollten. So gab auch Sicardus die Vorteile der Darstellung des Jüngsten Gerichts folgendermaßen an: „Paradies und Hölle sind deshalb dargestellt um den Betrachter von den Höllenqualen abzuschrecken und die himmlische Seelichkeit zu begehren, und Gott ergeben zu huldigen.“²⁶²

²⁵⁷ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 33.

²⁵⁸ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 35.

²⁵⁹ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 35.

²⁶⁰ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 35-36.

²⁶¹ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 34.

²⁶² Zit. Boerner, Bildwirkung. S. 34.

Bernhard von Clairvaux hatte eine konsequent negative Einstellung zu den Bildern, da diese eher zum Spenden anregen als zum Glauben. Er meinte, dass eher das Schöne der Kunstwerke bewundert wird und nicht die Heiligkeit die dargestellt war und kritisiert, dass dadurch die Kirche glänzte und die Armen hungerten.²⁶³

Thomas von Aquin gab drei Bildfunktionen für Kirchenbilder an. Wie auch die erst genannten Gelehrten, verwies er auf die Belehrung der Ungebildeten, da das tägliche Betrachten der Heiligen, seiner Meinung nach besser im Gedächtnis verhaften bleibt und dadurch als Hilfe zur Andacht dient - auch Bonaventura war dieser Meinung.²⁶⁴ Nach Gottdang zog Aquin sogar die gesehene Geschichte der gehörten vor, sie war für ihn immer präsent.²⁶⁵ Als Dictum, bei allen hier dargestellten Diskursen, gilt jedoch dass nicht das Abbild der dargestellten Heiligen Person verehrt oder angebetet werden sollte. Sondern die Ehre nur der Person, welche die Skulptur abbildet, gebührt.²⁶⁶

Boerner gibt an, dass für LaiInnen, die des Lesens nicht mächtig waren, Bildprogramme die einzige Memorisierungshilfen darstellten. Aus Predigten und liturgischen Handlungen konnten sich die Laien ein Vorwissen erarbeiten, durch das Gesehene wurde es ins Gedächtnis eingebrannt. Der Hauptfunktion der Bilder im Mittelalter ist das Training des Gedächtnisses und die Erinnerung an das Urbild. Dies gilt natürlich auch für die Gelehrten und Kleriker.²⁶⁷

Das Mittelalter hat die Kunst als Lehrmittel verstanden. Alles was ein Mensch von der Bibel und der Welt wissen musste wurde dargestellt. Die Dogmen der Religion und die verschiedenen Heiligen, die Hierarchien der Tugenden, das Spektrum der Wissenschaften, die Künste und das Gewerbe, all das wurde an den Fassaden der Kathedralen und ihren reich ausgeschmückten Fenstern an die Bevölkerung weitergegeben.²⁶⁸ Die BetrachterInnen, die den Kathedralplatz oft frequentierten, sind tagtäglich mit dem Bildprogramm konfrontiert worden und konnten sich daher seiner Manipulation kaum entziehen.²⁶⁹

²⁶³ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 37-38.

²⁶⁴ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 40-41.

²⁶⁵ Vgl. Büttner/Gottang, Einführung in die Ikonographie. S. 35.

²⁶⁶ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 43.

²⁶⁷ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 48.

²⁶⁸ Zit. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle. S. VII

²⁶⁹ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 57-58.

Daraus resultiert dass alle Darstellungen in den Portalen eine Funktion haben. Sie sind nicht willkürlich eingesetzt worden, sie fungierten als didaktisches Hilfsmittel zur Erziehung der Gläubigen.²⁷⁰ Dafür musste jedoch die kollektive Lesbarkeit garantiert werden.²⁷¹

Diese Kommunikationserwartung von Bildern stellte auch die Künstler vor neue Aufgaben - nicht nur die Ausarbeitung von neuen Themen sondern auch die neuen Ausformulierungen von bekannten Bildthemen, standen im Fokus. Diese im Mittelalter ausgebildeten Themen wurden über Jahrhunderte weiter transportiert, da sie als optimale visuelle Formulierungen galten.²⁷²

8. 3.4 Die Dekodierung des Bildprogrammes

„Sehen ohne Wissen wäre gleichsam blind.“²⁷³

Gottang

Die Kathedral- und Klosterschulen als Bildungszentren hatten einen wesentlichen Einfluss auf das ikonographische Verständnis der BetrachterInnen.²⁷⁴

Obwohl die Westfassade von Amiens von unten bis oben von einigen Gelehrten, wie zum Beispiel Erzbischof Evrard de Fouilloy, durchkonzipiert wurde, sind auch die einzelnen Portale jeweils für die LaiInnen gut lesbar. Als Autoren der Programme sind im Mittelalter vor allem Geistliche zu sehen, Künstler bekamen einen größeren Spielraum, was die Ausformulierungen von Thematiken betrifft, erst in der Renaissance.²⁷⁵

Dem/der LaiIn erschloss sich wahrscheinlich nicht die ganze Ikonographie der kompletten Westfassade, doch waren einzelne Darstellungen für ihn/sie ersichtlich und verständlich, wenn man davon ausgeht, dass das Ave Maria, die Genesis und weitere Texte der Bibel sowie verschiedene apokryphe Texte im Alltag der gläubigen LaiInnen eine Rolle gespielt haben.²⁷⁶

²⁷⁰ Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie. S. 35.

²⁷¹ Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie. S. 36.

²⁷² Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie. S. 37.

²⁷³ Zit. Büttner/Gottang, Einführung in die Ikonographie. S. 11.

²⁷⁴ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 46.

²⁷⁵ Vgl. Büttner/Gottang, Einführung in die Ikonographie. S. 24.

²⁷⁶ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 46.

Diese begegneten der Bibel, wie vorher schon erläutert, meist in der Liturgie oder in der Predigt, auf Bildern und beim liturgischen Spiel, wie beispielsweise beim Adamsspiel. Mâle gibt an, dass die Menschen im Mittelalter die Kunst selbst auch als eine Form der Liturgie sahen.²⁷⁷

Nach Camille zielte die Gotik von Anfang an darauf ab, eine visuelle Kommunikation zwischen BetrachterIn und Objekt zu erstellen. Er deklariert die Gotik sogar als „benutzerInnenfreundlich“.²⁷⁸

Für die vorliegende Arbeit ist wichtig, dass die Antithese der Eva-Maria dem/der mittelalterlichen BetrachterIn sehr wohl bekannt war. Sie wurde in Predigt und Messe der Bevölkerung näher gebracht. Dies geschah zwar in Latein, jedoch kann von einer Vermittlung des heilsgeschichtlichen Zusammenhangs auch an die Gemeinde ausgegangen werden. Auch durch die zunehmende Verehrung der Muttergottes im 12. Jahrhundert, die darauf beruht, dass Maria mit der Geburt des Heilands die Hoffnung auf Erlösung brachte, sind die Topoi sicherlich verstanden worden. Dieser Erlösungsgedanke funktioniert jedoch nur mit Rückblick auf die Sündenfallereignisse. Mit dem schon erwähnten Adamsspiel, das auch immer wieder auf die Antitypen zurückgreift, wurde die Thematik den ZuschauerInnen auch in der Volkssprache übermittelt.

Da auch Mâle davon ausgeht, dass die Bibeln der Armen die Kathedralen sind und alles Wissenswerte von ihnen transportiert wird, darf vermutet werden, dass den BetrachterInnen die Ikonographie bewusst war. Sonst hätte die Kunst als Lehrmittel des Mittelalters versagt.²⁷⁹

²⁷⁷ Vgl. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*. S. 4.

²⁷⁸ Vgl. Camille, *Kunst der Gotik*. S. 15.

²⁷⁹ Vgl. Mâle, *Die Gotik*. S. 11.

8.3.5 Blickrichtung

Gehen wir von der Zeitkonzeption des Dargestellten aus, sollte zu erst das Marienportal im gesamten Portalprogramm gelesen werden - von rechts nach links. Hier bietet sich den BetrachterInnen die Darstellung der Vergangenheit dar, da in diesem Fall das Alte Testament und die Kindheit Christi dargestellt wird. Im Firminusportal wird die Gegenwart präsentiert. Hier zeigen sich Geschehnisse, die in der Zeit des Mittelalters präsent waren. Im mittleren Portal mit dem Jüngsten Gericht zeigt sich die Zukunft der Christenheit.

Die Blickrichtungen und Blickwinkel werden für BetrachterInnen so angegeben, dass sie für die mittelalterliche Gesellschaft alles Wissen parat halten und gut lesbar sind.²⁸⁰ So führt der Blick von den einzelnen Portalen immer wieder nach oben und zur Mitte. Wenn wir vor dem Portal stehen, weisen die Gewändefiguren zur Mitte, wo an prominenter Stelle die Trumeaufigur steht. Von da an fällt der Blick vom Sockel über das Trumeau zum Tympanon.

So kann der Blick gleiten und keine der Figuren wird übersehen. Camille geht von einem „periodischen Auge“ der BetrachterInnen aus. Dies heißt, dass es in der gotischen Gesellschaft eine Beziehung zwischen Künstler und BetrachterIn gibt. Die Künstler bauen eine visuelle Kommunikation zwischen Objekt und BetrachterIn auf.²⁸¹

Für heutige BesucherInnen der Kathedrale ist die Ikonographie schwieriger zu entziffern als für die PilgerInnen der Gotik. Es muss bedacht werden, dass die Ausformulierung der Bibel an der Westfassade von Amiens für die Gesellschaft des Mittelalters gemacht wurde. So zeigt sich dem/der mittelalterlichen BetrachterIn ein ihr/ihm bekanntes Bild.

Nach Mâle kann in der Ausformulierung der gotischen Plastik der ganze Diskussionsstoff des Mittelalters, mit dem sich die Theologen, die Enzyklopädisten und die Bibelinterpreten beschäftigt haben, gesehen werden.²⁸²

²⁸⁰ Vgl. Camille, Kunst der Gotik. S. 15.

²⁸¹ Vgl. Camille, Kunst der Gotik. S. 15.

²⁸² Vgl. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle. S. IX.

8.4 Der theologische Diskurs über die Frau im Mittelalter

Die frauenfeindliche Haltung der Kirche beruht teilweise auf der Exegese der Bibel durch die Kirchenväter. Jedoch gibt es dabei verschiedene Positionierungen, die sich in der Wertung der Frau unterscheiden. Es muss allerdings auch bei den Textstellen der Bibel selber unterschieden werden. So finden sich besonders im Bezug auf das Neue Testament ambivalente Ansichten. Eine eher frauenfreundliche Darstellung entfaltet sich in den Evangelien und eine sehr negative Haltung der Frau gegenüber erschließt sich in den paulinischen Briefen.²⁸³

Jedoch darf weder im alten noch im neuen Bund außer Acht gelassen werden, dass die Schriftsteller aus einer männlichen Perspektive geschrieben haben und aus einer patriarchalen Gesellschaft stammten. Der misogynen Einfluss auf die Schriften ist ein dementsprechend großer.²⁸⁴

Es muss auch drauf hingewiesen werden, dass insbesondere die Genesis als Erklärungsmuster für vorhandene Strukturen erschaffen wurde. Es war gesellschaftliche Realität, dass die Geburt bei den Frauen Schmerzen verursachte und dass Frauen innerhalb der patriarchalen Gesellschaft Männer untergeordnet waren. Mit der Genesis wurden erstmals die Regeln aufgeschrieben, die in der Gesellschaft Usus waren und durch die Sünde der Frau erklärt bzw. gerechtfertigt wurden

Eine weitere Negierung hat die Frau in der späteren Rezeption der Bibel durch die Scholastik erfahren. So galten Frauen für Scholastiker als keine zitierbaren Autoritäten.²⁸⁵

Denn, auch wenn die Seele der Frau mit jener des Mannes gleichgestellt war, so galt dies nicht für die Körperlichkeit, da die Frau im Fleisch als schwächer anzusehen war.²⁸⁶

Die Aussage der Scholastik, dass dem Manne die „ratio superior“ und der Frau die „ratio inferior“ zu zuschreiben sei, war folgeschwer und beeinflusste das Bild der Frau für Jahrhunderte.²⁸⁷

²⁸³ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 27.

²⁸⁴ Vgl. Schotroff/ Wachter, Kompendium. S. 1.

²⁸⁵ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 34.

²⁸⁶ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 265.

Das äußerst negative Bild der Frau in der Kirche kann immer wieder auf eine biblische Person zurückgeführt werden: Eva, sie ist die Ursünderin identifiziert, die verführt wurde und Adam in Versuchung gebracht hat. Die weltlich lebenden Frauen wurden ganz bestimmend mit Eva, der Sünderin identifiziert.²⁸⁸

Nur einer Jungfrau kommt eine positivere Einstellung entgegen. Hier kann die Verbindung mit Maria gezogen werden, sie gilt als Gottes Mutter und immerwährende Jungfrau, als das Vorbild für die mittelalterliche Gesellschaft schlechthin.²⁸⁹

Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass einige Autoren und Autorinnen probiert haben gegen diese Negierung der Frau anzugehen, diese fanden allerdings kaum Gehör.

Einige Topoi der Frau wurden im Mittelalter als allgemein gültig angesehen und nicht hinterfragt. Positive wie negative Konnotationen, wie zum Beispiel das Körperliche, Sinnliche, Schwache etc., wurden der Frau zugeschrieben.²⁹⁰ Aus biologischer Sicht wurde sie im Mittelalter als veränderter Mann gesehen. Andererseits war ihr Anerkennung durch das Faktum gezollt worden, dass sie es war, die Kinder gebärt und versorgt.²⁹¹

So schreibt Leisch-Kiesel sehr treffend, dass „der Mann [...] auch zum Sünder werden [kann], die Frau aber [...] grundsätzlich und konkret durch die Sünde bestimmt [wird], was zugleich in Form eines Zirkelschlusses deren Unterdrückung legitimiert.“²⁹²

²⁸⁷ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 265.

²⁸⁸ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 22.

²⁸⁹ Vgl. Becker, Maria. S. 298-303.

²⁹⁰ Zit. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 144-45.

²⁹¹ Zit. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 144.

²⁹² Zit. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 135.

8.4.1 Eva als Bild der weltlichen Frau

Eva hat ihren Platz im Alten wie im Neuen Testament, in der Genesis wird eine Wesensbestimmung der Frau entwickelt und im paulinischen Briefkorpus anhand der Eva manifestiert.²⁹³ Die Frau gilt als die leicht Verführbare, sie wird von Natur aus als schwächeres Wesen hingestellt, womit suggeriert wird, dass die Sünde und damit das Böse erst durch sie in die Welt kamen.²⁹⁴ Für die mittelalterlichen Menschen nahm bei ihr die Erbsünde den Anfang und blieb auch weiter bestehen, da der Tod allgegenwärtig ist. Auch für Hieronymus kommt alles Böse von der Frau.²⁹⁵

Ihre Geschichte beginnt mit ihrer Erschaffung:

„Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu.“
(Gen 2,22)

Darin, dass Eva die Zweitgeschaffene ist, wollten viele Exegeten die Nachrangigkeit der Frau erkennen. Paulus selbst gab dazu den Anfangston an, indem er, basierend auf die Geschehnisse in der Genesis, die Richtlinien für das angemessene Verhalten und Auftreten der Frau in den Korintherbriefen niederschrieb:

„Der Mann darf sein Haupt nicht verhüllen, weil er Abbild und Abglanz Gottes ist; die Frau ist der Abglanz des Mannes: Denn der Mann stammt nicht von der Frau, sondern die Frau vom Mann. Der Mann wurde nicht für die Frau geschaffen, sondern die Frau für den Mann.“
(Kor 11, 7-9)

Hugo von St. Victor vertrat eine freundlichere Variante der Erschaffung Evas: Nach ihm entstammt die Frau aus der Seite des Mannes, um ihm zur Seite zu stehen. Es kommt demnach nicht zur Erniedrigung, da die Frau dem Mann keine Sklavin ist. Diese Interpretation hat wahrscheinlich einen jüdisch-rabbinischen Ursprung.²⁹⁶ Hierbei wird die Gleichheit von Mann und Frau aufgezeigt, um die gegenseitige Liebe zu begründen, womit auch eine positivere Charakterisierung der Ehe einhergeht.²⁹⁷

Dass die Frau, im Unterschied zum Mann, schon im Paradies geschaffen worden ist, fand in den exegetischen Aussagen nicht viel Anklang.

„[...]Aber eine Hilfe, die dem Menschen entsprach, fand er nicht.“
(Gen 2,19)

²⁹³ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 35.

²⁹⁴ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 28.

²⁹⁵ Vgl. Bumke, Höfische Kultur. S. 455.

²⁹⁶ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 30.

²⁹⁷ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 30.

Hier wird die später erschaffene Eva als Hilfe für den Mann gedeutet. Augustinus und Thomas von Aquin äußerten sich ähnlich über diese Auslegung, denn für sie war der Mann dem Mann eine bessere Hilfe als die Frau. Diese sei nur für die Kindererzeugung unabhkömmlich.²⁹⁸ Augustinus reduzierte die Frau in seinen Schriften auf die Hilfe zur Zeugung von Nachkommen; ihre Bestimmung lag demnach in der Erfüllung der Mutterrolle.²⁹⁹ Dies ist auch eine der wenigen positiven Aussagen, die wir von Paulus über die Frau kennen.³⁰⁰

Weitaus intensiver haben der Sündenfall und die Strafsprüche von Gott auf das gesellschaftliche Rollenbild gewirkt. Die eigentliche Wesensbestimmung der Frau zeigt sich beim Sündenfall, denn Eva gilt durch die Verführung der Schlange bzw. durch den Teufel als Schwächere von Natur aus anfälliger für das Böse, launenhafter, anmaßend, etc.³⁰¹

Auch in der Geschlechtersymbolik des Augustinus wurde den Frauen ein sehr minderwertiger Platz zugewiesen. Während der Mann durch die Vernunft und den Geist gekennzeichnet ist, ist die Frau durch Seele und Fleisch charakterisiert, was sie gottferner erscheinen lässt. Hier kommt es zur Legitimation der Herrschaft über die Frau. Sie bringt das Böse über die Menschen, indem der Teufel Gewalt über sie gewinnt.³⁰²

„Zur Frau sprach er: viel Mühsal bereite ich dir, sooft du schwanger wirst./Unter Schmerzen gebierst du Kinder./ Du hast Verlangen nach deinem Mann;/ er aber wird über dich herrschen.“
(Gen 3,16)

Bei den Strafsprüchen zeigt sich ganz klar, dass die Frau sich dem Mann unter zu ordnen hatte. Dieser Aspekt wurde sogar zum integralen Bestandteil der göttlichen Ordnung erhoben.³⁰³

„Da die Frau mit Schmerzen gebiert und vom Manne beherrscht wird, ist sie Eva.“³⁰⁴
Leisch-Kiesel

²⁹⁸ Vgl. Jost/ Kubera, wie Theologen Frauen sehen. S. 31.

²⁹⁹ Vgl. Jost/ Kubera, wie Theologen Frauen sehen. S. 31.

³⁰⁰ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 144.

³⁰¹ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 28.

³⁰² Vgl. Jost/ Kubera, Wie Theologen Frauen sehen. S. 31.

³⁰³ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 30.

³⁰⁴ Zit. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 47.

Auch Augustinus, der sich in der Frage bezüglich der Frau oft an Paulus hielt, gab an, dass in jeder weltlich lebenden Frau eine Eva steckt. So schrieb er in einem Brief an einen Freund: „Wo liegt der Unterschied? Ob es in einer Ehefrau oder in einer Mutter steckt, es ist immer die Eva, vor der wir uns in jeder Frau hüten müssen.“³⁰⁵

Er setzt alle weltlichen Frauen mit der Eva gleich. Die Wesensbestimmung die der Eva in der Genesis zu Teil wird, gilt so auch exemplarisch für alle Frauen.

Besonders bei den Rechten der Frau können Parallelen zum theologischen Diskurs gezogen und durch die Rechtsbücher und Aufzeichnungen eine Vielfalt an Einblicken gewährt werden. So konnte eine Frau mehr oder weniger Rechte haben, dies hing davon ab, ob sie am Land oder in der Stadt lebte, oder auch von ihrer sozialen Stellung und ihrem Rang. Das einzige was für jede Frau gleich war, war ihre Unterordnung und der Gehorsam gegenüber dem Mann.³⁰⁶

Die Frau galt im Mittelalter als Schutzbefohlene des Mannes. Ihr stand immer ein männlicher Verwandter oder der Ehemann vor, der für den Schutz der Frau sorgen musste. Die Frau war keineswegs rechtslos, vielmehr hatte sie den Status geminderten Rechts.³⁰⁷ Sie war dadurch dem Mann ausgeliefert, denn dieser besaß das Züchtigkeitsrecht über die Frau, welches im Extremfall bis zum Tode reichte. Vor Gericht durften nur der Ehemann, der nächste männliche Verwandte oder der Vormund für die Frau aussagen.³⁰⁸

In der Kirche und auf ihrem eigenen heilsgeschichtlichen Weg konnte die Frau für sich selbst agieren, hier gab es keinen geschlechtsbedingten Unterschied.³⁰⁹ Eine weitere Abwertung der Frau wurde durch die Verbindung mit der Lehre Aristoteles manifest, der der Frau nur den passive Part bei der Fortpflanzung zusprach. Sie steuerte nur die Materie zur Entwicklung des Samens bei und hatte demnach auch nur eine untergeordnete Rolle bei der Fortpflanzung.³¹⁰

³⁰⁵ Zit. Nach: Jost/ Kubera, Wie Theologen Frauen sehen. S. 24.

³⁰⁶ Vgl. Harksen, das Bild der Frau. S. 9.

³⁰⁷ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 262-63.

³⁰⁸ Vgl. Harksen, Das Bild der Frau. S. 11.

³⁰⁹ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 263.

³¹⁰ Vgl. Angermann, Lexikon des Mittelalters. S. 125.

Nach Aquin sollte ein Mann eigentlich nur männliche Nachkommen zeugen und nur wenn es zu Problemen bei der Zeugung kam, wurde ein Mädchen geboren. Ein weibliches Kind ist die erste Entwicklungsstufe und der Junge die vollkommene.³¹¹ Aquin stand nicht alleine mit dieser Behauptung da, auch Hildegard von Bingen hatte eine ähnliche Auffassung. Für sie war die Liebe und Hingabe zwischen Frau und Mann entscheidend für das Geschlecht eines Neugeborenen.³¹²

Hildegard von Bingen ist kein Einzelfall als schreibende Frau im Mittelalter, wodurch auch der scholastischen Ansicht der Frau als „ratio inferior“ entgegenwirkt wird. Teilweise sparten Autorinnen Eva aus oder schufen alternative Handlungsspielräume.³¹³

Ein schwieriges Unterfangen ist die Darstellung der Lebensgewohnheiten der Frau im Mittelalter. Die meisten Quellen berichten, wenn sie über Frauen sprechen, von der adeligen Frau aus hohem Stand. Wie die Frauen zu leben hatten und wie das Idealfrauenbild aussah, können wir aus der Erziehungsliteratur für Mädchen und Frauen des Mittelalters entnehmen.

Der Dominikaner Vinzenz de Beauvais verfasste in den 1250ern eine Erziehungsschrift für adelige Kinder, im Speziellen auch für Mädchen. Des Weiteren gibt es die Anstandsregeln von Thomasin von Zerclaere, der einen Großteils seines Werkes „*Wälsche Gast*“ dem guten Verhalten von Damen gewidmet hat.³¹⁴

In ähnlicher Manier hat auch Robert de Blois Verhaltenslehren für adlige Damen in 21 Punkten verfasst.³¹⁵ Auch Geoffroy de La Tour Landry verfasste 1371/72 das Buch „*Livre du chevalier de la Tour pour l'enseignement de ses filles*“, um seinen Töchter das adäquate Rollenverhalten als Frau näherzubringen.³¹⁶

Bei der Erziehung von adligen Damen gab es zwei Ausbildungsrichtungen, zum Einen die Unterweisung in häusliche Arbeiten und zum Anderen das Erlernen des Lesens in der Bibel, der Psalmen oder der unterhaltsameren Legenden und Heiligengeschichten. Dies erfolgte meist in Klosterschulen.

³¹¹ Vgl. Bumke, Höfische Kultur. S. 456.

³¹² Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 156-157.

³¹³ Vgl. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 156-157.

³¹⁴ Vgl. Bumke, Höfische Kultur. S. 470 ff.

³¹⁵ Vgl. Bumke, Höfische Kultur. S. 470 ff.

³¹⁶ Vgl. Hinz, Albrecht Dürer. S. 50-51.

Doch Lesen lernen hieß noch nicht Schreiben lernen. So gab es auch einige Stimmen dagegen, dass Frauen schreiben lernten durften. Beispielhaft zu nennen sind in diesem Zusammenhang Filippo di Nova und der Ritter von Tour Landry. Nach ihnen würde diese Fähigkeit nur dem Schreiben und Empfangen von Liebesbriefen dienen.³¹⁷

Die Ausbildung für adelige Frauen in Klosterschulen war meist sehr oberflächlich, jedoch umfangreicher als das, was in der Rittererziehung geboten wurde. So gibt der Sachsenspiegel Auskunft, dass die Frauen die Bücher erben sollten, da diese mehr mit diesem Erbgut anfangen konnten als die Ritter, die in ihrer Erziehung das Lesen und Schreiben nur peripher streiften.³¹⁸

Am Beispiel des Minnegesangs, der an den mittelalterlichen Höfen zelebriert wurde, können diesbezüglich weitere Einblicke gewonnen werden. Als Inhalt der Lieder standen auf der einen Seite Themen wie die moralische Vollkommenheit und die Schönheit der Frau, auf der anderen die Schelte und der frauenverachtende Gesang, die eher im französischen Raum Anklang fanden.³¹⁹

Zusammenfassend war es jedoch nicht von Belang, ob es sich im Mittelalter um gelehrte oder nicht gelehrte Frauen gehandelt hat. Sie waren alle dadurch gleich, dass sie Frauen und somit grundlegend dem Mann untergeordnet waren. Sie gebaren mit Schmerzen und waren so per se Eva. Gesellschaftlich von Relevanz ist hier die Unterordnung dem Mann gegenüber. Die Unterdrückung der Frau wird durch die Genesis legitimiert, durch die Exegese hervorgehoben und somit durch das ganze Mittelalter tradiert.

³¹⁷ Vgl. Harksen, das Bild der Frau. S. 13.

³¹⁸ Vgl. Harksen, das Bild der Frau. S. 13.

³¹⁹ Vgl. Bumke, Höfische Kultur. S. 451 ff.

8.4.2 Maria als Bild der Jungfrau

Der Eva und den weltlichen Frauen gegenüber kann eine Frau nur als Jungfrau eine bessere Stellung in der Gesellschaft einnehmen. So ist ihr Leitmotiv das Leben der Muttergottes. Es gab keine Frau, die das Mittelalter so geprägt hat wie die Figur der Maria, bewegte sie doch die abendländische Christenheit allein durch die Kraft ihrer Symbolik.³²⁰ Obwohl Maria als das Vorbild schlechthin galt, war es unmöglich ihr nachzueifern. Denn die unbefleckte Empfängnis erhebt sie in den Stand einer Göttin und keine normalsterbliche Frau kann ihr in diesem Punkt gleichkommen.³²¹ Den Menschen näher bringt sie der Umstand, dass durch sie Jesus als Mensch geboren wurde. Dies ist der verehrungswürdige Faktor.

Ignatius von Antiocheia, der im ersten Jahrhundert nach Christus wirkte, schrieb schon in seinen Briefen an die Epheser über die drei Geheimnisse des Christentums: Die Jungfernschaft der Maria, ihre Niederkunft und den Tod des Herrn. Die Jungfrau Maria wird zur Mutter Gottes, durch sie wird der Sohn Gottes zu Fleisch.³²²

Wie im Kapitel der Begriffsdefinition schon erwähnt, kommt der Marienkult ursprünglich aus der Ostkirche und nimmt eine besondere Stellung im Volksglauben ein. Da diese Ehre, die der Muttergottes zu Teil wurde nicht zu unterdrücken war, musste sie in die katholische Lehre integriert werden, um sie dergestalt zu relativieren.³²³

Anders als bei Eva kann die Betrachtung der Maria nicht nur von der Bibel ausgehen, denn das Neue Testament streift die Person der Maria nur bedingt. Mit Ausnahme des Lukasevangeliums kommt der Muttergottes kaum Bedeutung zu. Bei Lukas werden die Verkündigung, die Heimsuchung und die Geburt beschrieben. Weitaus mehr Informationen über das Leben der Maria gibt das Protoevangelium. Hier wird zum ersten Mal die immerwährende Jungfrauenschaft der Maria angesprochen. Auch von den Exegeten und den Kirchenvätern, die sich mit Maria auseinandergesetzt haben, wurde der Thematik in ihren Schriften viel Platz eingeräumt.

³²⁰ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 166.

³²¹ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 103.

³²² Vgl. Pernoud. Heilige im Mittelalter. S. 138 ff.

³²³ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 103.

Dies führt, wie Schirmer angibt, über einen längeren Zeitraum immer mehr zu einer „Entsexualisierung“ der Muttergottes, wodurch die Jungfrauensymbolik immer stärker hervorgehoben wird.³²⁴ Die Anfänge macht Ignatius von Antiocheia, der das Wort der Jungfrauenschaft zwar prägt, allerdings nicht nur in Personalunion mit Maria. Als Textvorlage diente ihm das Matthäusevangelium. „*Aus Maria wie aus Gott*“ - in diesem doppelten Ursprung sieht Ignatius die jungfräuliche Empfängnis.³²⁵ Durch ihre Jungfräulichkeit wird Maria zum Universalvorbild für die Gesellschaft.³²⁶

Ambrosius bringt um 377 in „*Über die Jungfrauen*“ den direkten Bezug zwischen den religiös lebenden Frauen und Maria ins Gespräch:

„Das Bild der Jungfräulichkeit nun sei euch das Leben Marias, aus dem wie aus einem Spiegel die Schönheit und die Norm der Tugend wiederstrahlt. Von da mögt ihr euch die Beispiele des Lebens nehmen. Wie in einem Musterbilde sind hier Grundsätze der Rechtschaffenheit ausgeprägt und zeigen, was ihr noch besser, was ihr ausformen, was ihr festhalten sollt.“³²⁷

Jene Frauen, die sich dem religiösen Leben verschrieben hatten, sollten sich Maria als Vorbild nehmen und ihr Verhalten immer als Richtlinie betrachten.

So hatte eine Jungfrau in der mittelalterlichen Kirche eine weitaus bessere Stellung inne, als andere weibliche Gläubige. Dies jedoch nicht als Frau, sondern dadurch, die Frau in sich überwunden zu haben. Die asketische Frau ist ebenso wie die Märtyrerin als männlich einzustufen.³²⁸ So schätzen Abaelard und Heloise die freiwillige Enthaltsamkeit höher ein als die Ehe³²⁹, denn durch die Unterdrückung der Laster, durch Enthaltung vom Fleischlichen, Sexuellen und Lusthaften, wird die Tür zur männlichen Vernunft geöffnet.³³⁰

So blieb auch bei Augustinus, in „*De sancta virginitate*“ von 401, die negative Bewertung der Frau zwar bestehen, jedoch sah er im Dasein als Jungfrau die positivste und beste Lebensweise der Frau.³³¹ Nicht nur Augustinus vertat diese Meinung, allgemein fand dies Zustimmung bei den Kirchenvätern des 4. und 5. Jahrhunderts.

³²⁴ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 104.

³²⁵ Vgl. Becker. Maria. S. 227 ff.

³²⁶ Vgl. Becker. Maria. S. 227 ff.

³²⁷ Zit. Nach Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 60.

³²⁸ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 22.

³²⁹ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 64.

³³⁰ Vgl. Jost/ Kubera, wie Theologen Frauen sehen. S. 28.

³³¹ Vgl. Jost/ Kubera, wie Theologen Frauen sehen. S. 29.

Diese Auffassung implizierte allerdings eine Negierung und Abwertung der nicht asketisch Lebenden, also im Endeffekt aller anderen Frauen.³³² Es ging sogar so weit, dass nur durch die Askese und Enthaltksamkeit für Frau und Mann das Seelenheil erlangt werden kann, da nur in dieser Form eine Annäherung des Menschen an die ursprüngliche Natur möglich ist.³³³

Die ersten gottgeweihten Jungfrauen lassen sich schon im ersten Jahrhundert n. Chr. erfassen. Sie lebten jedoch nicht in Klostergemeinschaften sondern bei ihren Eltern oder Verwandten.³³⁴ Die Keuschheit wurde im Mittelalter zur christlichen Zentraltugend und so kam es im 4. Jh. und 5. Jh. zu vielen Klostergründungen für Frauen.³³⁵ Da die Richtlinien der Kirche es verboten, dass Frauen Seelsorgedienst verrichteten, waren die Nonnenklöster und Frauenstifte auf Mönche angewiesen.³³⁶

Auf der anderen Seite boten sich der Frau durch den Eintritt in ein Kloster auch viele Freiheiten, die ihr im weltlichen Leben untersagt waren. Sie hatte hier Aufstiegschancen, eine Möglichkeit der Weiterbildung im Chorgesang, Triviums (Rhetorik) und Quadriviums (Musik) erhalten und hatte die Möglichkeit der Unterjochung durch den Mann zu entgehen. Das kontemplative Leben der Nonne stand im Mittelpunkt des Klosterlebens und wurde von der Gesellschaft und der Kirche sehr hoch geschätzt.³³⁷

Jedoch nicht nur ihre Jungfräulichkeit war als Ideal der Frau zu sehen, sondern auch ihre Haltung in Demut, Gehorsam und Glauben sind charakteristisch für die Madonna. Sie verweisen auf das komplette Gegenteil jener Wesensbestimmungen, die Eva zugesprochen wurden.³³⁸

³³² Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 24.

³³³ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 43.

³³⁴ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 266.

³³⁵ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 43.

³³⁶ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 43.

³³⁷ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 272.

³³⁸ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 166.

Exkurs: Das Portal der Vierge Dorée

Bei dieser Madonna (Abb.43) ist im Gegenteil zu allen bisher genannten Madonnen eine Änderung in der Physiognomie zu erkennen. Sie neigt ihren Kopf und lächelt ihren Sohn, den sie auf ihrem linken Arm hält, an. Es kommt so zu einer Interaktion zwischen Mutter und Kind. Sie trägt des Weiteren einen Schleier unter ihrer prächtigen Krone, ihr Gewand scheint aus einem schweren Stoff zu sein und ihr Mantel ist durch eine einfache Spange gehalten. Sie zeigt sich in der Mode des 13. Jahrhunderts und verweist dadurch automatisch auf die Frau des Mittelalters.³³⁹ Sie präsentiert sich dem mittelalterlichen Publikum als jemand, der aus ihrer Mitte stammen könnte.

Von der Ausdrucksweise ähnelt die Jungfrau dem Engel und Joseph im Hauptportal an der Kathedrale Notre-Dame von Reims, vielleicht stammt sie sogar aus der Hand des dort wirkenden Josepmsmeisters.³⁴⁰ Mit ihrem Lächeln und ihrer Schönheit soll sie nach Sauerländer das Heilige und das Sinnliche verbinden.³⁴¹ Durch die suggerierte Natürlichkeit und Schönheit der Madonna wird hierbei erneut ein Jungfrauenbild tradiert, dass sich tendenziell von der normalsterblichen Frau entfernt. Sie wird jedoch durch diese Attribute anbetungswürdiger, was darüberhinaus durch die goldene Farbe verstärkt wird. Sie wird hier zur Göttin stilisiert.

³³⁹ Vgl. Sauerländer, Die gotische Kathedraalfassade. In Busch/ Schmooch, Kunst. S. 71.

³⁴⁰ Vgl. Schäfke, Frankreichs gotische Kathedralen. S. 197.

³⁴¹ Vgl. Sauerländer, Die gotische Kathedraalfassade. In Busch/ Schmooch, Kunst. S. 71.

9. Die Verkündigungs-Madonna und der Sündenfall

In Marienportal in Amiens befindet sich eine weitere Darstellung der Eva-Maria-Antithese und zwar an der Verkündigungs-Madonna in den Gewänden. Die Gewändefiguren sind auf Konsolen platziert, unter denen sich wieder Darstellungen befinden, die sich jeweils auf einzelne Personen oder Ereignisse beziehen. Unter der Verkündigungs-Madonna (Abb.22) zeigt sich eine Sündenfall-Darstellung, in der Eva vom Teufel verführt wird. In der beschädigten Abbildung befindet sich hier der Teufel in Drachengestalt.

Diese Darstellung kann als ein gutes Beispiel für die Sündenfall-Verkündigungs-Antithese gelten, die sich auf die Worte von Hieronymus beziehen könnte:

„Mors per Evam, vita per Mariam.“³⁴²

Hieronymus

Die Hauptgrundlage dieser Parallele bildet die Jungfräulichkeit der beiden Protagonistinnen, wobei der Gegensatz in der Haltung und dem Handeln der beiden Frauen liegt. Der falsche Glaube Evas, die der Schlange folgte, und der rechte Glaube Marias, die der Botschaft Gabriels vertraute, der Ungehorsam im Paradies und der Gehorsam im Hause von Nazareth - stets entwickelt sich die Antithese aus den biblischen Ereignissen der Versuchung und der Verkündigung.³⁴³

Hier zeigt sich ein Kontrast von Gut und Böse. Da Eva die untergeordnete Position einnimmt, ist die Darstellung als wertend zu betrachten.³⁴⁴ Der Verkündigungengel Gabriel, der das Wort Gottes brachte, ist über dem Teufel platziert und weist in dieser Form auf den Triumph über das Böse hin.

Die negative Sicht auf Eva ist durch die Eva- Schlangen- Angleichung verbildlicht, die hier ebenso wie in den anderen gezeigten Darstellungen vorliegt. Das Mischwesen hat das Antlitz der Eva angenommen. Die Sündendarstellung zeigt sich auch hier wieder symmetrisch, so steht der Baum der Erkenntnis in der Mitte, links zeigt sich die Schlange bzw. der Drache und rechts positioniert sich die Eva. Nicht das Mischwesen gibt der Eva die Frucht, sondern sie greift eigenständig nach dem Apfel.

³⁴² Zit. Nach Guldan, Eva und Maria. S. 28.

³⁴³ Vgl. Guldan, Eva und Maria. S. 28.

³⁴⁴ Vgl. Leisch-Kiesel. Eva als Andere. S. 249.

Adam ist in dieser Szenerie abwesend, was auf seine geminderte Schuld verweist oder auf seinen passiven Part im Fall des Menschen deutet. Eva und die Schlange sind die Hauptakteurinnen im Sündenfall.³⁴⁵

Origenes legte diesbezüglich den Marianischen Lobgesang folgendermaßen aus:
„[...] Und wie die Sünde vom Weib ihren Anfang nahm und dann auf den Mann übergriff, so fing auch das Gute bei den Frauen an.“³⁴⁶

Erwähnenswert ist unbedingt auch die dadurch erbrachte Relativierung der Sünde Evas, welche in den Heilsplan Gottes integriert wird. Dennoch bestätigt er, dass die Sünde bei der Frau ihren Ursprung hat.

Hildegard von Bingen benennt ebenfalls beide Frauen in ihrer Huldigung an Maria. Sie gibt sogar an, dass der Frau die höchste Lobpreisung unter allen Gestalten der Schöpfung geziemt.³⁴⁷

Eva hat den Tod verrichtet./ Den die Jungfrau nun vernichtet. /Drum vor aller Welt das Weib/
Preiswürdig ist mit ihrem Leib, / Den Gott selbst hat erkoren,/ Da die Jungfrau hat ihn
geboren.³⁴⁸

Hildegard von Bingen

Justin der Märtyrer vertritt die Antithese, indem er auf Ungehorsam und Gehorsam eingeht. Allerdings beschreibt er im folgenden Satz auch die Parallele der Jungfräulichkeit:³⁴⁹ „[...]der Sohn Gottes durch die Jungfrau Mensch geworden ist, damit der Ungehorsam, der von der Schlange ausging, auf demselben Weg sein Ende findet, auf dem er seinen Ursprung genommen. Denn als Jungfrau empfing Eva das Wort der Schlange und gebar Ungehorsam und Tod. Maria aber die Jungfrau, empfing Glauben und Freude, als Gabriel die frohe Botschaft brachte Eva habe die Sünde als Jungfrau hervorgebracht und Maria den Sohn Gottes als Jungfrau geboren.“³⁵⁰

³⁴⁵ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 13.

³⁴⁶ Zit. Nach Guldán, Eva und Maria. S. 28.

³⁴⁷ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 43.

³⁴⁸ Vgl. Ketsch, Frauen im Mittelalter. S. 43.

³⁴⁹ Vgl. Gössmann, Eva Gottes Meisterwerk. S. 23.

³⁵⁰ Zit. Nach Guldán, Eva und Maria. S. 27.

Die erwähnte Darstellung mit Gabriel als Verkündigungengel sollte darüberhinaus mit dem Eva-Ave-Palindrom in Verbindung gebracht werden. Das Grußwort des Engels nimmt ab dem 8. Jahrhundert direkten Bezug auf Eva.³⁵¹ Ab dem 9. Jahrhundert wurde das Palindrom im Vesperhymnus in der westlichen Welt verbreitet.³⁵²

Gegenwärtig zeigt sich demnach der Triumph der Maria über die Sünde der ersten Frau. Darstellungen die hierauf Bezug nehmen zeigen sich in ähnlicher Form auch in Laon, Reims und anderen Kathedralen der Gotik.

An der Kathedrale Notre-Dame von Laon zeigt sich eine seltsame Darstellung des Sündenfalls in der Konsole im Geburtsportal, (Abb. 65), sie ist während den Restaurierungsarbeiten im 19. Jahrhundert entstanden. In der Konsole der Darbringungsmadonna werden die BetrachterInnen mit einer Sündenfalldarstellung ohne Menschen konfrontiert. Die Schlange mit weiblichem Oberkörper greift nach dem Apfel, wobei die Eva durch den weiblichen Oberkörper und das Gesicht angedeutet ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese Darstellungen für die RestauratorInnen einen wichtigen Platz in den mittelalterlichen Skulpturen eingenommen haben.

Die Sündenfalldarstellung die sich unter einer Madonna befinden, kann immer mit der Eva-Maria-Antithese in Verbindung gebracht werden. Diese hat sich im 13. Jahrhundert in Frankreich als fester Kanon etabliert. Das Marienportal in Amiens hat hier eine Vormachtstellung inne, da sich direkt zweimal eine solche Vergegenwärtigung des Themas zeigt. Immer wenn sich eine Frau oder eine Schlange mit Frauenkopf unter einer Madonna befindet, verweist dies auf den Sieg der Maria über die Eva. Als Hauptaussage der Eva-Maria-Antithese, welche den heilsgeschichtlichen Zusammenhang verbildlicht, ist nach Schirmer die Übermacht des Glaubens über den Unglauben gezeigt.³⁵³

³⁵¹ Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 212.

³⁵² Vgl. Von Erffa. Ikonologie der Genesis. S. 212.

³⁵³ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 171.

10. Zusammenfassung

Diese Arbeit beinhaltet zusammenfassend zwei Untersuchungsschwerpunkte. Einerseits wurde ausgearbeitet, inwieweit ein/e BetrachterIn im Mittelalter die Materie der Darstellungen an einer gotischen Kathedrale lesen oder besser entziffern konnte, andererseits stand die Wirkung, die dem Rezipierenden durch das Bild der Eva-Maria-Antithese vermittelt wurde, im Zentrum des Interesses.

Insgesamt kann gesagt werden, dass die Skulpturenprogramme der Portale an das mittelalterliche Publikum angepasst und für sie im Ganzen gut verständlich waren. Sie waren Mahnung und Hoffnung zugleich und an alle Gesellschaftsschichten des Mittelalters gerichtet. Damit sie aber auf diese Weise wirken konnten, mussten die KonzepteurInnen darauf achten, dass sie für alle Schichten gut lesbar waren. Als Voraussetzung gilt hier die Kenntnis des Alten und Neuen Testaments. Es ist anzunehmen, dass diese insbesondere in den Städten, aber ebenso in verschiedenen ländlichen Gegenden durchaus vorhanden war. Die Inhalte des Alten und Neuen Testaments wurden durch die Predigten und Lesungen sowie die christlichen Rituale, welche die Gläubigen im Alltag und an Feiertagen begleiteten, und durch die in Volkssprache gehaltenen liturgischen Spiele (z.B. Adamspiel) transportiert.³⁵⁴ Auch mit Hilfe der visuellen Vermittlung wurden die biblischen Inhalte verständlich. Die Skulpturen an den Westfassaden der Kathedralen beinhalteten alles Wissenswerte für die mittelalterlichen BetrachterInnen.³⁵⁵ Die Skulpturenprogramme fungierten als didaktisches Hilfsmittel der Erziehung der Gläubigen.³⁵⁶ Auch wurden die Darstellungen als Memorierungshilfen, sowohl für LaiInnen als auch für Kleriker, konzipiert. Gleiches trifft auf Aspekte der emotionalen Erreichbarkeit zu, die für alle BetrachterInnen gelten sollte.

³⁵⁴ Vgl. Angenendt, Religiosität im Mittelalter. S. 181.

³⁵⁵ Vgl. Mâle, Die Gotik. S. 11.

³⁵⁶ Vgl. Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie. S. 35.

Allein in Frankreich bildete sich die Eva-Maria-Antithese in der Portalplastik mit aller Konsequenz aus – weder in Deutschland noch in Italien findet sich das Thema als derart zentrales Motiv. Nur in Tarragona zeigt sich eine fast idente Darstellung, die jedoch mehr als 30 Jahre später entsteht als an der Kathedrale von Amiens.

Die Westfassaden in Frankreich erfüllten einen weiteren Zweck, indem sie als Abschreckung für Leute, die vom rechten Glauben abgekommen waren dienten. Im Fall von Frankreich waren es die Katharer, die es auf eigenem Boden zu bekämpfen galt.³⁵⁷

Bei der Eva-Maria-Antithese haben wir es mit der Darstellung zweier entgegengesetzt konnotierter Frauen zu tun, nämlich der „bösen“ Eva und der „guten“ Maria. Auf der einen Seite wird das Idealbild der Frau aufgezeigt, deren Charakteristika Jungfräulichkeit, Demut, Gehorsam und Glauben sind, und auf der anderen Seite steht die Eva, die mit negativ behafteten Begriffen wie Verführung, Schwäche, Ungehorsam, Neugierde etc. in Verbindung gebracht wird.

Alle Frauen wurden im Mittelalter mit der Wesensbestimmung der Eva versehen und demnach durch die Strafsprüche von Gott gekennzeichnet. Leisch-Kiesel drückt dies treffend aus: „Da die Frau mit Schmerzen gebiert und vom Manne beherrscht wird, ist sie Eva.“³⁵⁸

Die Frau konnte sich diesem Schicksal nur entziehen, wenn sie sich dem Leitbild der Muttergottes zuwandte und ein religiöses Leben dem weltlichen vorzog. Die asketische und religiös lebende Frau galt jedoch nicht mehr als solche, sie hatte die Frau in sich überwunden.

Das gesellschaftliche Bild der Frau im Mittelalter wurde in dieser Form auf den Portalen für die BetrachterInnen festgehalten. Besonders die zwiespältige Darstellung der Eva-Maria-Antithese zeigt ein durchaus ambivalentes Bild der gesellschaftlichen Position der Frau. Mit dieser Gegenüberstellung kommt es im ersten Moment zu einer Verbesserung der Frau, da durch Maria die Sünde der ersten Frau Eva getilgt wurde. Aufgrund der Schmerzen bei der Geburt gilt die Frau jedoch weiterhin als Eva und trägt fortwährend die Schuld der Sünde in sich.

³⁵⁷ Vgl. Schirmer, Eva-Maria. S. 171.

³⁵⁸ Zit. Leisch-Kiesel, Eva als Andere. S. 47.

Auch das verstärkte Aufkommen der Marienverehrung ab dem 11. Jahrhundert kann nichts an diesem Blickwinkel ändern, da Maria ein Frauenbild verkörpert, an das keine Frau heranreichen kann. Als Folge dieser Verehrung kommt es zu einer Negierung der einfachen Frau.

Dies weisen auch die Darstellungen in Amiens auf. Eva, die als Synonym für alle nicht religiösen Frauen steht, wird durch die untergeordnete Rolle im Trumeau bzw. in der Konsole in den Gewändern gezeigt. Die Muttergottes triumphiert über sie und über dem Sündenfall.

Die Eva-Maria-Antithese hat einen doppelten Anspruch. In Maria ist das positive Leitbild, in Eva das negative zu sehen. Gleichzeitig zeigen sie aber auch konkrete Handlungs- und Verhaltensanweisungen für die BetrachterInnen.³⁵⁹

Die Frauen wurden durch die Theologen und Gelehrten dem Manne untergeordnet und ihre minderwertige Rolle durch Ausführungen in der Bibel begründet. Es soll jedoch, obwohl in dieser Arbeit hauptsächlich die diskriminierenden Wortmeldungen gegenüber Frauen hervorgehoben wurden, nicht außer Acht gelassen werden, dass es auch Gelehrte gab, die sich für eine verbesserte oder gar gleichwertige Stellung der Frau aussprachen. Jedoch waren diese eher spärlich gesät, wurden meist nicht weiter tradiert und gingen so im Laufe der Zeit verloren.

Die Theologen haben das Programm der Eva-Maria-Antithese in ihren Schriften konstruiert. Von den Initiatoren wurde es an die Künstler der Portale weitergegeben, um es dann auf die AdressatInnen wirken zu lassen. Gezeigt wurde den RezipientInnen, was sie schon kannten und was in der Gesellschaft schon seit Jahrhunderten praktiziert wurde. Das Rollenbild der Frau wurde durch die Eva-Maria-Antithese in der Trumeau-Madonna nicht neu erschaffen, sie wurde durch diese Darstellung nur verdeutlicht.

³⁵⁹ Vgl. Boerner, Bildwirkung. S. 59-60.

11. Bibliographie

ABEGG

Regine Abegg, Skulpturen der Gotik in Spanien und Portugal. In: Rolf Tullman (Hg) Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei. Köln 1998. S. 372-385.

ANGENENDT

Arnold Angenendt, Geschichte der Religiosität im Mittelalter (4. Auflage). Darmstadt 2009.

Arnold Angenendt, Grundformen der Frömmigkeit Mittelalter. München 2004.

Arnold Angenendt, Liturgie im Mittelalter. Münster 2004.

ANGERMANN

Norbert Angermann (Hg.), Lexikon des Mittelalters (Band 3). München 2002.

ALTANER/STUIBER

Berthold Altaner, Alfred Stüiber, Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter. Freiburg/Basel/ Wien 1993.

ALTHOFF/GOETZ/SCHUBERT

Menschen im Schatten der Kathedrale. Neuigkeiten aus dem Mittelalter. Darmstadt 1998.

BECKER

Jürgen Becker, Maria. Mutter Jesu und erwählte Jungfrau. Leipzig 2001.

BEILMANN

Christel Beilmann, Eva, Maria, Erdenfrau. Der Verrat an der Frau durch Kirche und Theologien. Wuppertal 1999.

BEINERT/ PETRI

Wolfgang Beinert, Heinrich Petri, Handbuch der Marienkunde. Regensburg 1984.

BLANRUE

Jaques Blanrue, Notre-Dame d'Amiens. La Cathédrale. Tours 2008.

BOERNER

Bruno Boerner, Bildwirkungen. Die Kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen. Berlin 2008.

BORST

Arno Borst, Lebensformen im Mittelalter (4. Auflage). Berlin 2004.

BRASSAT/KOHL

Wolfgang Brassat, Hubertus Kohl, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft (2. Auflage). Köln 2009.

BUMKE

Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 1986, S. 451-582.

BUSCH/SCHMOOCK

Werner Busch, Peter Schmoock, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987.

BÜTTNER/GOTTANG

Frank Büttner, Andrea Gottang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.

CAMILLE

Michael Camille, Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen. Köln 1996.

CEMING/WERLITZ

Katharina Ceming, Jürgen Werlitz, Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften. Wiesbaden 2007 .

CLEMEN

Paul Clemen, Gotische Kathedralen in Frankreich. Paris- Chartres- Amiens- Reims. Zürich 1976.

COLONI

Marie-Janne Coloni, Notre-Dame de Paris. Au carrefour des Cultures. Straßburg 2003.

DEMOUY

Patrick Demouy (Hg.), Reims - die Kathedrale. Regensburg 2001.

DE VORAGINE

Jakobus de Voragine, Legende aurea. Die Heiligen Legende des Mittelalters. Köln 2008.

DUBOIS

Pierre Dubois, Die Kathedrale von Amiens. 1939.

DUBY

Georges Duby, Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420. Frankfurt am Main 1992.

Georges Duby, Die Kunst des Mittelalters. Das Europa der Kathedralen 1140-1280. Genf 1985.

DURAND

Georges Durand, Description abrégée de la cathédrale d'Amiens. Amiens 1926.

George Durand, Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens, Tome 1. Paris 1901.

EBEL

Uda Ebel, Das altfranzösische Adamsspiel. München 1968.

EHLERS

Joachim Ehlers, Geschichte Frankreichs im Mittelalter. Stuttgart [u.a.] 1987.

ENGEL

Ingrid Engel, Lass dir den Apfel nicht madig machen. Eva und die heiligen Frauen. (Theologische Frauenforschung Band 4)

ENNEN

Edith Ennen, Frauen im Mittelalter (6. Auflage). München 1999.

VON ERFFA

Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die Christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen (Band 1). München 1989.

ESCHE

Sigrid Esche, Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1957.

ESCHAPASSE

Maurice Eschapasse, Notre-Dame d'Amiens. Paris 1960.

ESCUDO DE ORO

Escudo de Oro, Ganz Tarragona. Erbe der Menschheit. Spanien 2008.

FLASCH

Kurt Flasch, Eva und Adam. Wandel eines Mythos. München 2004.

FRANK

Isnard Wilhelm Frank, Kirchengeschichte des Mittelalters (2. Auflage). Düsseldorf 2008.

FRENZ

Thomas Frenz (Hg.), Papst Innozenz III. Weichensteller der Geschichte Europas. Interdisziplinäre Ringvorlesung an der Universität Passau. Stuttgart 2000.

FRIESINGER

Alexandra Friesinger, Eva-Maria und die Frauen bei Irenäus von Lyon, Tertullian und Augustinus, phil. Dipl (ms). Wien 2006.

GARRETAS

Maria- Milagros Rivera Garretas, Orte und Worte von Frauen. Eine feministische Spurensuche im europäischen Mittelalter. Wien 1993.

GULDAN

Ernst Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/ Köln 1966.

GÖSSMANN

Elisabeth Gössmann (Hg.), Eva Gottes Meisterwerk. München 2000.

GOETZ

Hans- Werner Goetz, Weibliche Lebensgestaltung im frühen Mittelalter. Köln/ Weimar/ Wien 1991.

GRODECKI

Louis Grodecki, Architektur der Gotik. Mailand/ Stuttgart 1976.

HARTMANN

Peter Wulf Hartmann, das Kunstlexikon. Wien 1996 .

HARKSEN

Sibille Harksen, das Bild der Frau. Die Frau im Mittelalter. Leipzig 1974.

HARTWIG

Dora Hartwig, Der Wortschatz der Plastik im französischen Mittelalter. Würzburg 1936.

HEINE

Susanne Heine, Frauen der frühen Christenheit. Göttingen 1986.

HINZ

Berthold Hinz, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. München 2004.

INTERDIOEZESANEN KATHECHETISCHEN FONDS

Interdiözesanen Katechetischen Fonds (Hg.), Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart/ Klosterneuburg 1980.

JANTZEN

Hans Jantzen, Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen in Frankreich- Chartres, Reims, Amiens. Berlin 1987.

JOST/KUBERA

Renate Jost, Ursula Kubera, Wie Theologen Frauen sehen-von der Macht der Bilder. Freiburg/ Basel/ Wien 1993.

KELLER

Hildegart Keller, Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 2005.

KETSCH

Peter Ketsch, Frauen im Mittelalter (Band 2). Frauenbild und Frauenrechte in Kirche und Gesellschaft. Quellen und Material. Düsseldorf 1984.

KIMPEL/SUCKALE

Dieter Kimpel, Robert Suckale, Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270. München 1995.

Dieter Kimpel, Robert Suckale, Wie entsteht eine gotische Kathedrale. In: Busch/ Schmooch, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987. S. 11-30.

KIRSCHBAUM

Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Rom/ Wien 2002.

KOCH

Wilfried Koch, Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart (25. Auflage). München 2005.

KOPP-SCHMIDT

Gabriele Kopp-Schmidt, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung. Köln 2004.

KRAUSS/ UTHEMANN

Heinrich Krauss, Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassische Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. München 1993.

LADNER

Gertraud Ladner, FrauenKörper in Theologie und Philosophie. Feministisch-theologische Zugänge. Münster 2003.

LEISCH –KIESEL

Monika Leisch-Kiesl, Eva als Andere. Eine exemplarische Untersuchung zu Frühchristentum und Mittelalter. Köln/ Wien [u.a.] 1992.

LEFRANÇOIS-PILLON

Lefrançois- Pillion, La Cathédrale D’Amiens. Paris 1937.

MÂLE

Émile Mâle, Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk (2. Auflage). Stuttgart/ Zürich 1994.

Émile Mâle, L’art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l’Iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration. Paris 1948.

MEDDING

Wolfgang Medding, Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister.
Baden 1930.

MORAVEC

Herbert Moravec, Fremdbestimmung der Frau. Frauen im Mittelalter, phil. Dipl (ms).
Wien 1999.

MURRAY

Stephen Murray, A Gothic Sermon. Making a Contract with the Mother of God, Saint Mary of Amiens. Berkley/ Los Angeles/ London 2004.

Stephan Murray, Notre-Dame, Cathedral of Amiens. The Power of Changing in Gothic.
New York/ Melbourne 1996.

OPITZ

Claudia Opitz, Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte
10. - 18. Jahrhundert. Zürich 1993.

OSTER

Uwe A. Oster, Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa. Darmstadt 2003.

PANOFSKY

Erwin Panofsky, Gotische Architektur und Scholastik. Köln 1989.

PLISCH

Uwe-Karsten Plisch, Was nicht in der Bibel steht. Apokryphe Schriften des frühen Christentums. Stuttgart 2006.

PONTROUÉ

Pierre-Marie Pontroué, Notre-Dame d'Amiens. Les Pierre de notre Histoire. Paris 1999.

PERNOUD

Régine Pernoud, *La femme au temps des cathédrales*. Paris 1983.

Régine Pernoud, *Die Heiligen im Mittelalter . Frauen und Männer, die ein Jahrtausend prägten*. München 1994.

RÜEGG

Walter Rüegg (Hg.), *Geschichte der Universität in Europa. Mittelalter*. München 1993.

SACHS/ BADSTÜBNER/ NEUMANN

Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie* (8. Auflage). Regensburg 2004.

SAUERLÄNDER

Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270*. München 1970.

Willibald Sauerländer, *Die gotische Kathedrale*. In: Busch/ Schmooock, *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*. Weinheim/Berlin 1987. S. 54-80.

SCHÄFKE

Werner Schäfke, *Frankreichs gotische Kathedralen*. Köln 1979.

SCHILP

Thomas Schilp, *Norm und Wirklichkeit religiöser Frauengemeinschaften im Frühmittelalter. Die Institutio sanctimonialium Aquisgranensis des Jahres 816 und die Problematik der Verfassung von Frauenkommunitäten* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 137. Studien zur Germanis Sacra 20), Göttingen 1998.

SCHNEIDER

Obert Schneider, *Geschichte der mittelalterlichen Plastik*. Köln 2004.

SCHIRMER

Eva Schirmer, *Eva -Maria. Rollenbilder von Männern für Frauen*. Offenbach 1988.

SCHOTTROFF/ WACKER

Luise Schottroff und Marie-Theres Wacker, Kompendium Feministische Bibelauslegung. Gütersloh 1998.

SCHUENGEL- STRAUMANN

Helen Schüngel- Straumann, Die Frau am Anfang. Eva und die Folgen. Münster 1997.

SEDLMAYR

Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedralen. Freiburg/ Basel/ Wien 1993.

SWAAN

Wim Swaan, Die großen Kathedralen. Köln 1996.

TOMAN

Rolf Toman, Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei. Köln 1998.

ULLMANN

Ernst Ullmann, Die Welt der gotischen Kathedrale. Wien 1982.

VAQUETTE

Claude Vaquette, La Cathédrale d' Amiens. Historie Anecdote. Amiens 1995.

VICENS

Francesc Vicens, Kathedrale von Tarragona. Barcelona 1970.

WILLIAMSON

Paul Williamson, Gothic Sculpture. 1140-1300. Hong Kong 1995.

WIND

Renate Wind, Eva, Maria und Co. Frauen in der Bibel und ihre Geschichten. Neukirchen 2004.

ZIMMERMANN

Albert Zimmermann (Hg.), Soziale Ordnung im Selbstverständnis des Mittelalters (Band 12/1). Berlin/ New York 1979.

Internetquellen:

Amiens, Ville d'art et d'histoire, Online unter:
http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf
[12.08.2011]

UNESCO, Cathédrale d'Amiens. Online unter : <http://whc.unesco.org/fr/list/162>
[12.08.2011]

VDG Weimar, Portal Kunstgeschichte, Amiens, la cathédrale en couleurs. Online unter :
http://www.kunstgeschichteportal.de/freizeit_reise/termine.php?id=7446&PHPS_ESSID=kmolkxrw [03.11.2011]

12. Bildanhang

12.1. Abbildungen

12.1.1 Amiens

Abb. 1	Frankreich, Amiens, Westfassade der Kathedrale, 1220-1235.
	
Abb.2	
	
Frankreich, Amiens, Westfassade, Portalzone, 1220-1235.	

Abb. 3

Karte Frankreichs.

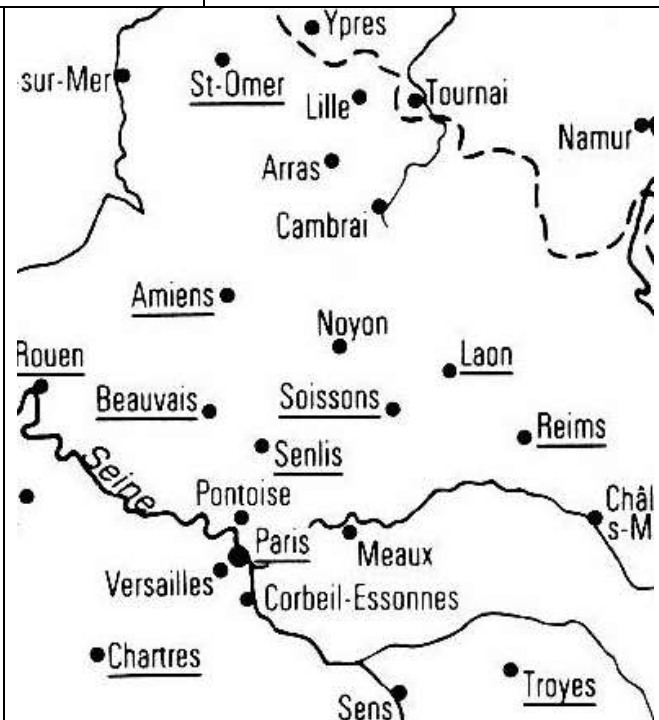


Abb. 4

Amiens, Plan der mittelalterlichen Stadt.



Abb. 5

Amiens, Kathedrale Notre-Dame,
Aufriss. Westfassade.

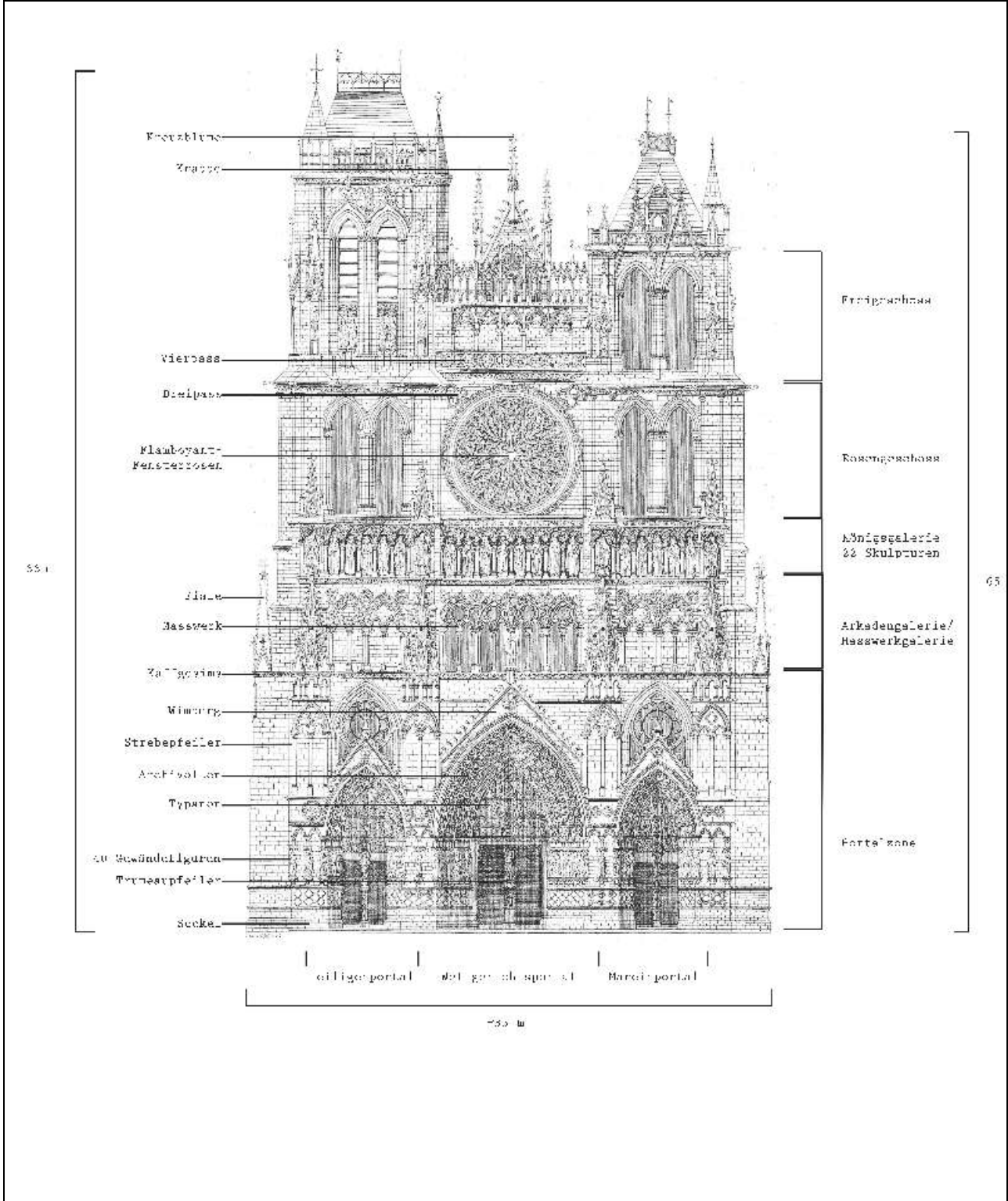


Abb. 6

Amiens, Kathedrale
Notre-Dame,
Grundriss.

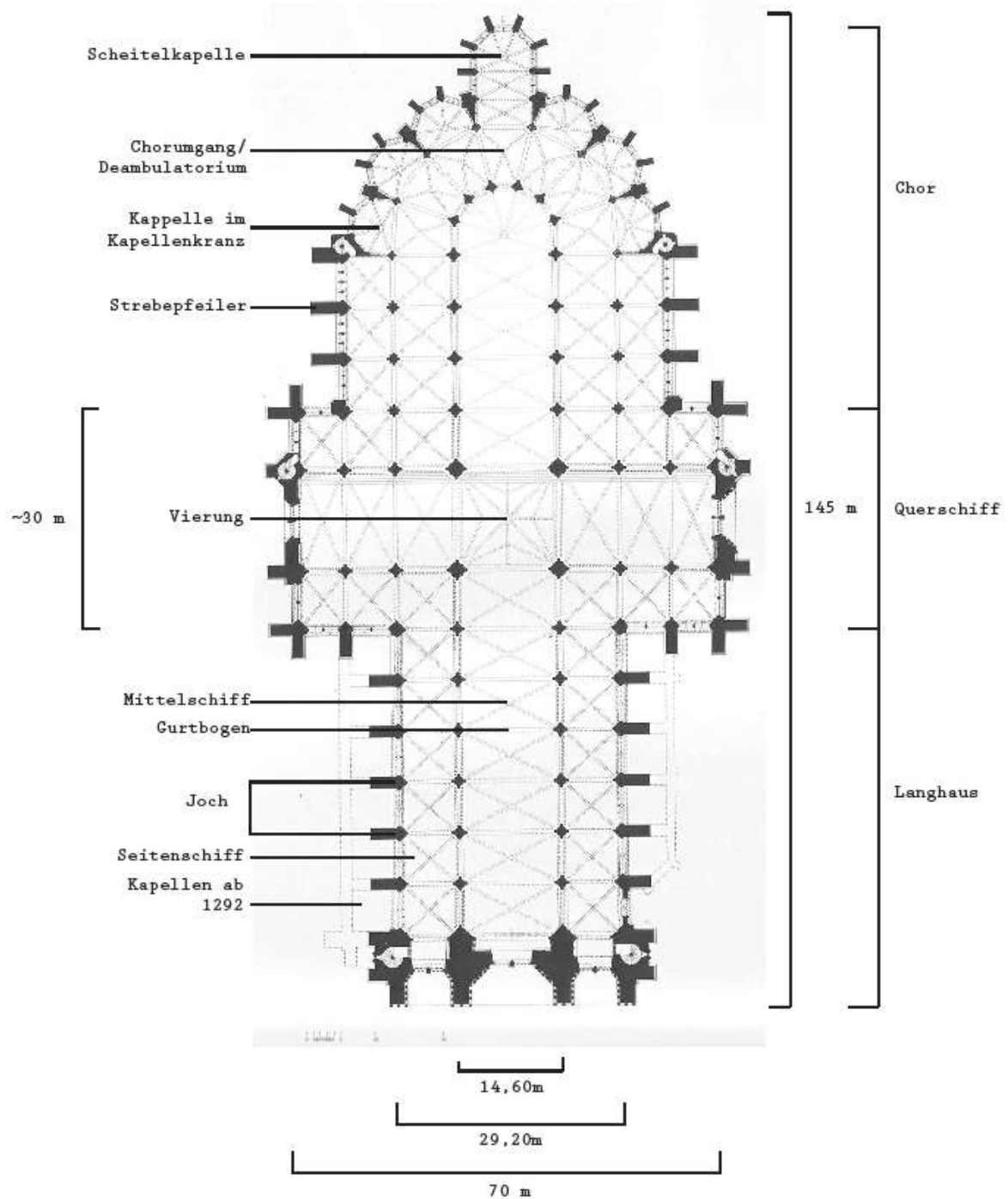
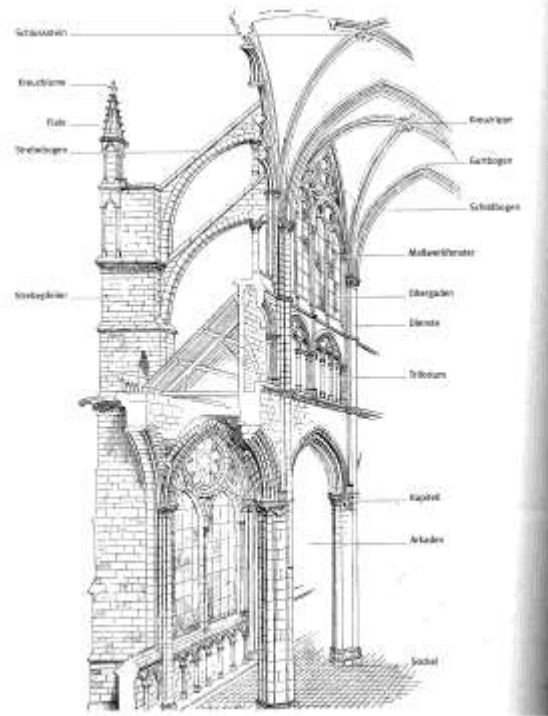
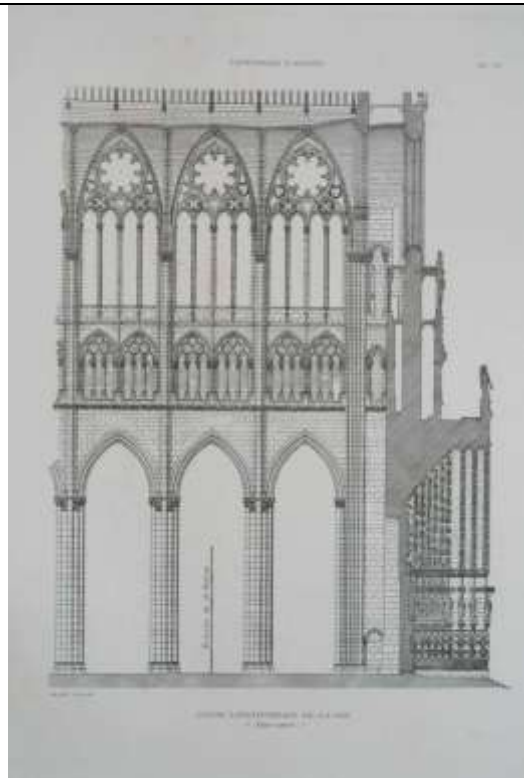


Abb. 7



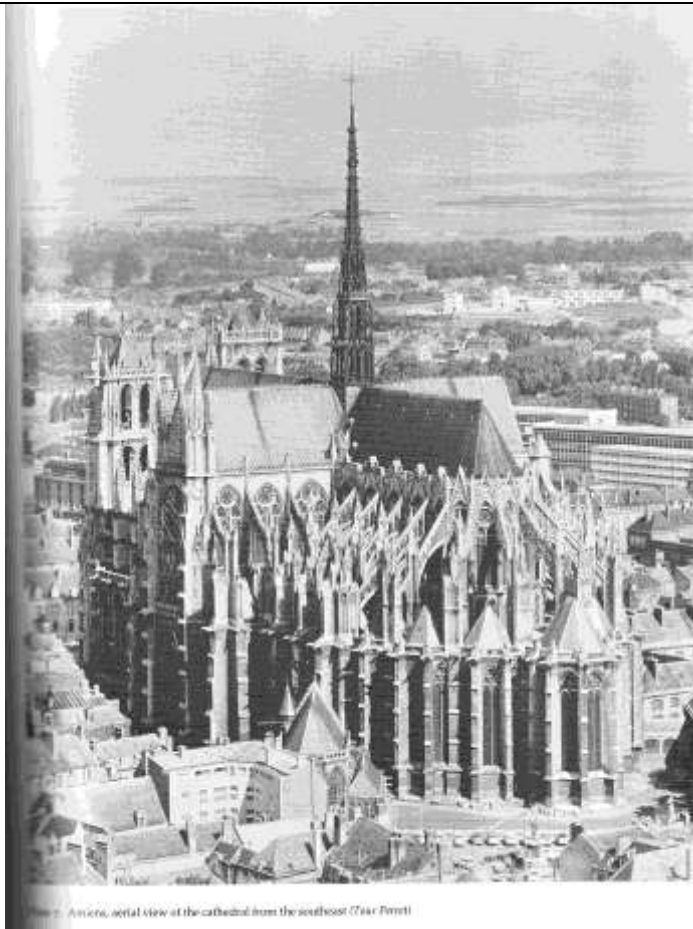
Amiens, Kathedrale
Notre-Dame,
Aufriss.

Abb. 8



Amiens, Kathedrale
Notre-Dame, Innen,
Wandaufriiss,
Querschnitt des
Langhauses und des
Sauveur- Portals.

Abb. 9



Amiens, Kathedrale
Notre-Dame, ab
1220.

Abb. 10

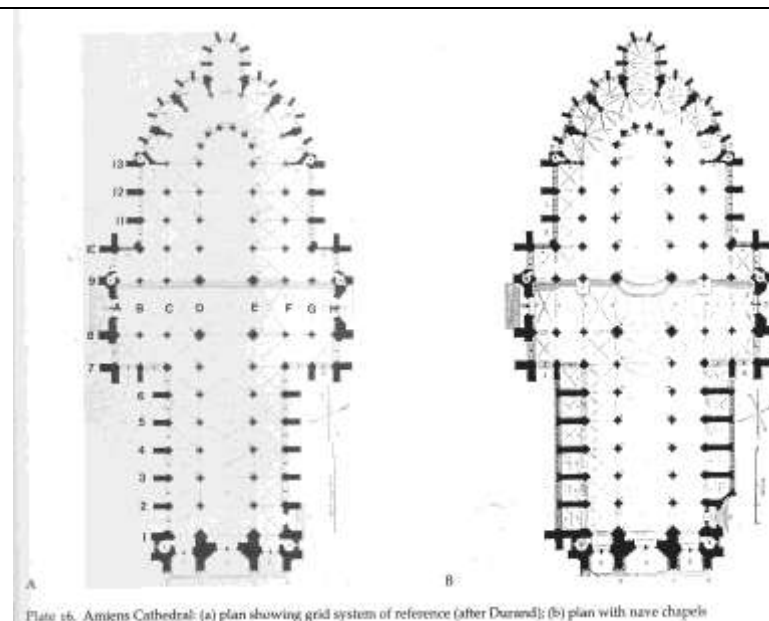


Plate 16. Amiens Cathedral: (a) plan showing grid system of reference (after Durand); (b) plan with nave chapels

Amiens, Kathedrale
Notre-Dame,
Grundriss

A. Ursprünglicher
Plan

B. Heutiger Plan mit
Seiten Kapellen.

Abb. 11	Abb. 12
 Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Einblick ins Mittelschiff um 1233 und Querschiff ab 1248.	 Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Mittelschiff Richtung Westfront, 1233.
Abb. 13	Abb. 14
	 Abb. 13. Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Chorabsis, vor 1258. Abb. 14. Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Seitenschiff, ab 1233.

Abb. 15



Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Weltgerichtportal, 1220-1235.

Abb. 16



Beau-Dieu, Westfassade, 1220-1235.

Abb. 17



Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Weltgerichtportal, Typanon, 1220-1235.

Abb. 18 	Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Firminusportal, 1220-1235.
Abb. 19  Trumeau-Firminus, 1220-1235.	Abb. 20  Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Firminusportal, Tympanon, 1220-1235.

Abb. 21



Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, 1220-1235.

Abb. 22



Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, Tympanon, 1220-1235.

Abb. 23



Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, Tympanon, 1220-1235.

Abb. 24



Amiens, Kathedrale
Notre-Dame,
Westfassade,
Marienportal,
Trumeaufigur,
1220-1235.

Abb. 25



Amiens, Kathedrale
Notre-Dame,
Westfassade,
Marienportal,
Rechte
Gewändefiguren,
1220-1235.

Abb. 26



Rechte Gewändefiguren,
Verkündigung, Engel und Maria.

Abb. 27



Rechte Gewändefiguren,
Heimsuchung, Maria und
Elisabeth.

Abb. 28



Rechte Gewändefiguren,
Darbringung im Tempel, Maria
und Priester.

Abb. 29  Amiens, Marienportal, Limke Gewändefiguren, 1220-1235.	Abb. 30  Linke Gewändefiguren, Drei Könige, 1220-1235.
Abb. 31  Linke Gewändefigur, Herodes.	Abb. 32  Linke Gewändefigur, Könige Salomon und Saba.

Abb. 33	Abb. 34	Abb. 35
 Amiens, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, Trumeausockel, 1220-1235.	 Erschaffung Evas.	 Gottvater spricht zu Adam.
	Abb. 36	Abb. 37
	 Sündenfall.	 Gott zeigt Adam und Eva die Bäume des Paradieses.
	Abb. 38	Abb. 39
	 Arbeit der Stammeltern auf Erden.	 Vertreibung aus dem Paradies.

Abb.40



Amiens, Kathedrale Notre- Dame, Westfassade, Marienportal, Rechte Seite, Vierpässe, 1220-1235.

Abb. 41



Rechte Gewändefiguren, Verkündigung, Detail Sockel Maria, Sündenfall, Eva und Schlange, 1220-1235.



Rechte Gewändefiguren, Verkündigung, Maria und Engel, 1220-1235.

Abb. 42



Amiens, Kathedrale Notre-Dame ,
Südfassade, Portal der goldenen Jungfrau,
um 1260.

Abb. 43



Amiens, Kathedrale Notre-Dame ,
Südfassade, Portal der goldenen Jungfrau,
Trumeau-Madonna um 1260.

12.1.2 Reims

Abb. 44



Reims, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, Skulpturen zwischen 1232- 1255.

Abb. 45



Reims, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, Trumeaumadonna, um 1245-1255. (Kind und Krone um 1617)

Abb. 46



Reims, Kathedrale Notre-Dame, Marienportal, Trumeaurelief, Gottvater der zu Eva und Adam spricht, um 1240.

Abb. 47



Reims, Marienportal, Trumeaurelief, Sündenfall, um 1240.

Abb. 48



Reims, Kathedrale Notre-Dame, Marienportal, Trumeaurelief, Vertreibung aus dem Paradies, um 1240.

12.1.3 Tarragona

Abb. 49	Abb.50	
 Tarragona, Kathedrale, Hauptportal, Westfassade, Trumeau-Madonna, um 1278.		Tarragona, Kathedrale, Westfassade, Hauptportal, Trumeau-Madonna, um 1278.
Abb. 51	Abb. 52	Abb. 53
 Tarragona, Kathedrale, Hauptportal, Trumeau-Relief, um 1278.	 Tarragona, Kathedrale, Hauptportal, Trumeau-Relief, Erschaffung Evas, um 1278.	 Tarragona, Kathedrale, Hauptportal, Trumeau-Relief, Sündenfall, um 1278.

Abb. 54



Tarragona, Kathedrale, Hauptportal,
Trumeau-Relief, Strafsprüche Gottes, um
1278.

Abb. 55



Tarragona, Kathedrale, Hauptportal,
Trumeau-Relief, Vertreibung der Ureltern
aus dem Paradies, um 1278.

12.1.4 Paris

Abb. 56	Paris, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienportal, 1200-1208. Schwer beschädigt in der Französischen Revolution. Trumeau 1860 erneuert.	
	Abb. 57	
		Paris, Kathedrale Notre-Dame, Marienportal, Trumeau- Relief, Sündenfall, 1860 erneuert.
	Abb. 58	
		Paris, Kathedrale Notre-Dame, Marienportal, Trumeau- Relief, Erschaffung Evas, 1860 erneuert.
	Abb. 59	
		Paris, Kathedrale Notre-Dame, Marienportal, Trumeau- Relief, Vertreibung aus dem Paradies, 1860 erneuert.

Abb. 60



107. Paris, Kathedrale.
Um 1210/20 (Stich 1795).

Paris, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Marienfigur vom Trumeau des Jungfrauenportals, um 1210/20. Kupferstich von 1795.

Abb. 61



Paris, Sainte Chapelle, Trumeau-Madonna, ab 1249. Nicht Original.

Abb. 62



Paris, Sainte Chapelle, Trumeau-Madonna,

12.1.5 Laon

Abb. 63 	Laon, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, Krönungsportal, Trumeau-Madonna, 1160-1200. Großteile der Skulpturen der Westfassade wurden in der französischen Revolution zerstört. Ab 1853 Restaurierungsarbeiten.
Abb. 64  Laon, Kathedrale Notre-Dame, Geburtsportal, rechtes Gewände, Darbringung im Tempel, 1160-1200. Nicht mehr Original im Zuge der Restaurierungen geschaffen.	Abb. 65  Laon, Kathedrale Notre-Dame, Geburtsportal, rechtes Gewände, Darbringung im Tempel, Sündenfallkonsole, 1160-1200. Nicht mehr Original im Zuge der Restaurierungen geschaffen.

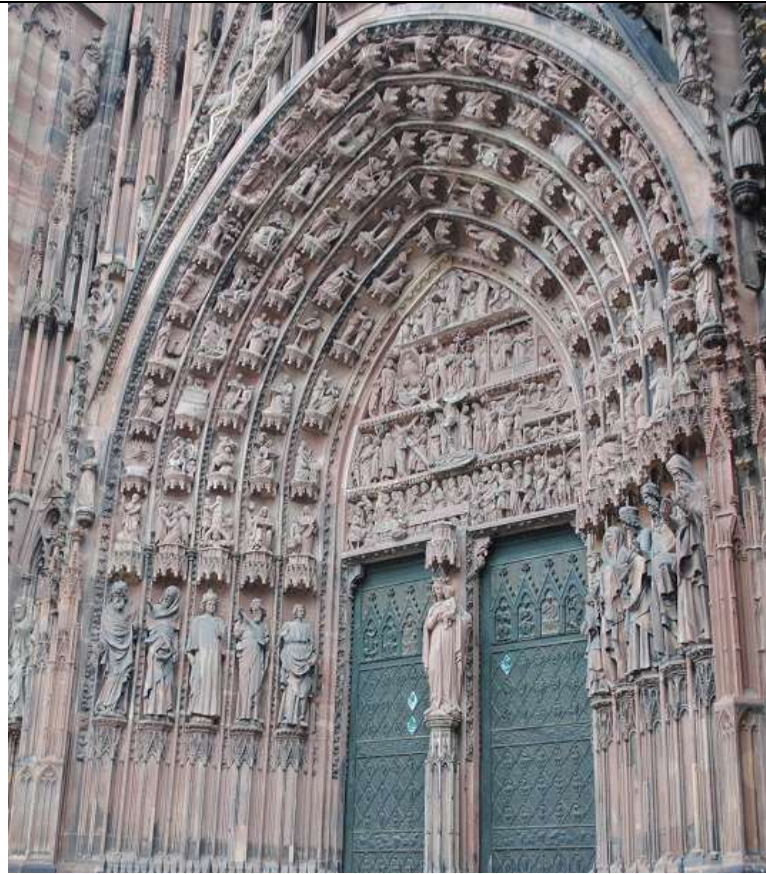
12.1.6 Straßburg

Abb. 66



Straßburg, Liebfrauen Münster, Westfassade, Marienportal, Trumeaumadonna, 1277. (Kopie aus dem 19.Jhr.)

Abb. 67



Straßburg, Liebfrauen Münster, Westfassade, Marienportal, 1176.

Abb. 68



Straßburg, Liebfrauen Münster, Marienportal äußerste Archivolte, Genesiszyklus, Erschaffung Evas, ab 1277

Abb. 69



Straßburg, Liebfrauen Münster, Marienportal äußerste Archivolte, Genesiszyklus, Sündenfall, ab 1277.

12.1.7 Verschiedenes

Abb. 70 	Hildesheim, Mariendom, Westportal, Bronzetür, 1015.
Abb.71  2. Evangeliar des Bischofs Bernward von Hildesheim, Um 1015.	Hildesheim, Domschatz Cod. 18, Kostbares Evangeliar. Fol. 17R. um 1015.

Abb. 72



Bamberg, Dom, Adamspforte
Gewändefiguren, um 1230.

Abb.73



Senlis, Kathedrale Notre-
Dame, Marienkrönungsportal,
Tympanon, Marienkrönung,
um 1170.

Abb.74	London BL Add. 10546, Grandval-Bibel, Tours, um 834-43.
	
Abb.75	Paris BnF Ms. lat. I, Vivian- Bibel Oder Bibel Karl des Kahlen, Tours, um 845/6.
	

12.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-2, Lynn Claude.

Abb. 3, Wilfried Koch, Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart (25. Auflage). München 2005. S. 153.

Abb. 4, Ville d'art et d'histoire, Online unter:
http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/AMIENS/cathedrale_notre_dame.pdf
[12.08.2011]. S. 2.

Abb. 5, Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270. München 1970. S. 143. Abb. 84. Beschriftung Lynn Claude.

Abb.6, Stephan Murray, Notre-Dame, Cathedral of Amiens. The Power of Changing in Gothic. New York and Melbourne 1996. Plate 21. Beschriftung Lynn Claude

Abb.7, Uwe A. Oster, Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa. Darmstadt 2003. S. 170.

Abb. 8, Georges Durand, Description abrégée de la cathédrale d'Amiens. Amiens 1926. PL. VI.

Abb. 9, Stephan Murray, Notre-Dame, Cathedral of Amiens. The Power of Changing in Gothic. New York/ Melbourne 1996. Plate 7.

Abb. 10, Stephan Murray, Notre-Dame, Cathedral of Amiens. The Power of Changing in Gothic. New York/ Melbourne 1996. Plate 16.

Abb. 11-49, Lynn Claude.

Abb.50, Ernst Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/ Köln 1966. S. 294. Abb. 137.

Abb. 51-59, Lynn Claude.

Abb. 60, Ernst Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/ Köln 1966. S. 284. Abb. 107.

Abb. 61-69, Lynn Claude.

Abb. 70, Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/ Köln 1966.
S. 242. Abb. 3.

Abb. 71, Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz/ Köln 1966.
S. 241. Abb. 2.

Abb.72, aus der Bilddatenbank UNIDAM.

Abb.73, Lynn Claude.

Abb. 74, Sigrid Esche, Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1957.
Abb. 6.

Abb. 75, Sigrid Esche, Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1957.
Abb. 7.

13. Anhang

13. 1 Zeittafel

Frankreich	Baubeginn	Portale	Trumeau-Madonna	Trumeau-Relief Genesis	Andere Maria-Eva- Antithesen
Kathedrale Saint Denis, Saint Denis	1137-1140		An der Nordfassade befindet sich eine Trumeau-Madonna.	X	
Kathedrale, Notre-Dame de Laon	1155-1235		Hauptportal Nicht Original.	X	Darbringungsmadonna mit Sündenfall in der Konsole.
Notre-Dame de Paris	1163-1345	1200-1208	Linkes Portal Nicht Original um 1860 .	Ja Nicht Original um 1860.	
Kathedrale St. Étienne de Bourges	1195-1390	Ab 1250	2 Portal von Rechts.	x	Genesiszyklus befindet sich an einem Reliefband.
Notre-Dame de Chartres	1194-1260	1205-1210	X Nordquerhaus Hl. Anna mit Kind.	X	
Notre-Dame de Reims	1211-1300	1245-1255	Hauptportal.	Ja Schwer beschädigt.	
Notre-Dame d' Amiens	1220	1220-1235	Rechtes Portal.	Ja	Verkündigungsmadonna mit Sündenfall in der Konsole.
Sainte Chapelle, Paris	Um 1240		Hauptportal Nicht Original aus dem 19. Jh.	X	
Liebfrauen Münster Straßburg	1176	Ab 1277	Hauptportal.	X	Genesiszyklus befindet sich in der äußersten Archivolt.
Spanien					
Kathedrale S. María Tarragona	1174	Ab 1278	Hauptportal.	Ja	

13. 2 Akademischer Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Lynn Elisabeth CLAUDE

Geburtsdatum und Ort: 29.11.1983 in Luxemburg

Ausbildung:

1990-1996 Grundschule Mamer, Luxemburg

1996-2000 Lycée Technique Michel Lucius, Luxemburg

2000-2004 Lycée Technique des Arts et Métiers, Klasse der Bildenden Künste, Luxemburg

06/2004 Abitur am Lycée Technique des Arts et Métiers, Luxemburg

Ab 10/2005 Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Ab 03/2006 Lehramtstudium im Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung an der Universität Wien

Ab 10/2006 Lehramtstudium im Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung - Kunst und Kommunikation und Werkerziehung - Kontextuelle Gestaltung an der Akademie der Bildenden Künste, Wien

13. 3 Abstract

Die dualistische Ansicht der Frau im Mittelalter kann auf zwei Protagonistinnen der Bibel zurückgeführt werden. Einerseits Eva, die für alle Frauen steht, andererseits Maria, die besonders als Leitbild der religiös lebenden Frauen fungiert. Bei der Eva-Maria-Antithese haben wir es mit der Darstellung zweier verschieden konnotierter Frauen zu tun, nämlich der „bösen“ Eva und der „guten“ Maria. Zum Einen kommt es zum Idealbild der Frau, deren Charakteristika Jungfräulichkeit, Demut, Gehorsam und Glauben sind. Zum Anderen zeigt sich in Eva ein Negativbild, das mit den Begriffen wie Verführung, Schwäche, Ungehorsam, Neugierde etc. verhaftet ist.

Besonders in Frankreich bildet sich die Eva-Maria-Antithese im Figurenschmuck an den Portalen der gotischen Kathedralen aus. Sie nimmt hier sogar mit Hilfe der Trumeau-Madonna eine der prominentesten Stellen der Portale ein. Die Trumeau-Madonna im Marienportal der Kathedrale Notre-Dame in Amiens ist Ausgangspunkt für die Untersuchung der Eva-Maria-Antithese.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, inwieweit die RezipientInnen im Mittelalter den Sinngehalt der Portale verstanden haben sowie welche Inhalte den BetrachterInnen mit der bedeutungsträchtigen Trumeau-Madonna vermittelt werden sollten. Wichtig ist die Verbindung der Madonna mit dem Genesisrelief welches sich unter der Gottesmutter in hierarchisch niederer Position befindet. Diskutiert wird ob es sich um eine zeitspezifische Vorstellung handelt, wie die Sichtweise der ZeitgenossInnen funktioniert hat und ob es Projektionen in beide Richtungen gegeben hat.