

Horst Bredekamp

800 Jahre Pórtico de la Gloria

Als 1968 die zweite Auflage von Walter Muir Whitehills Kompendium über frühromanische Architektur Spaniens herauskam, bekundete der Autor mit einem Anflug von Bitterkeit, daß Änderungen nicht erforderlich waren, da er nach 1936 nicht mehr nach Spanien zurückgekehrt sei und von dort keine neuen Impulse gekommen wären.¹ Whitehills Äußerung zeugt von der Ablehnung, mit der die internationale Forschung auf die in teils gewollter, teils erzwungener Autarkie verharrende spanische Kunstgeschichte nach 1936 herabblickte. Im Wechselspiel zwischen Selbstisolierung und einer von außen kommenden Ablehnung geriet auch die spanische Kunst, abgesehen von unverzichtbaren Künstlern wie El Greco, Velázquez, Goya und Picasso, aus dem Blickfeld. Zu den Leidtragenden gehörte vor allem die Kunst des Mittelalters, weil sich die Abkehr von Spanien mit einem selbst von Kennern wie Georges Gaillard geschürten kunstgeschichtlichen Hegemonieanspruch Frankreichs traf.² Die Folgen waren nachhaltig. Daß vor Jahren, um nur ein Beispiel zu nennen, die Heidelberger Professur für spanische Kunstgeschichte (die einzige ihrer Art im deutschen Sprachraum) nicht entsprechend besetzt wurde, wäre ohne diese Sichtveränderung vermutlich kaum möglich gewesen, und symptomatisch erscheint auch, daß noch kürzlich der Druck einer Arbeit über den Kreuzgang von Santo Domingo de Silos, einer der enigmatischsten Orte abendländischer Skulptur, von der Princeton University Press mit dem Argument zurückgewiesen wurde, bei ihr würden lediglich Spitzenwerke dokumentiert.

Wieweit das Ende der Diktatur und die erneute Öffnung Spaniens nach Europa eine Wandlung bestärkt haben, wäre ein Fall für die Wissenschaftsgeschichte. Einer neuen Generation von Kunsthistorikern ist jedenfalls in den letzten zehn Jahren mit bemerkenswertem Erfolg gelungen, an den internationalen Forschungsstandard wiederanzuknüpfen, und auch kulturpolitisch macht Spanien große Anstrengungen, sowohl die letzten Schatten der Isolierung zu vertreiben als auch die Eigenständigkeit der Regionen zu fördern. Zeugnis dieser Entwicklung waren Ende September und Anfang Oktober zwei dem Kreuzgang von Silos³ und dem Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela gewidmete, großzügig unterstützte Tagungen, für die das achthundertjährige Jubiläum der Fertigstellung des Pórtico de la Gloria sowie die neunhundertjährige Wiederkehr der Weihe der Kirche von Silos den äußeren Anlaß boten. Die um eine Spur zu perfekten und luxuriösen Rahmenbedingungen der Tagung in Santiago waren nicht frei von politischer Selbstdarstellung. Diese aber konnte relativiert werden, weil die bereits im 19. Jahrhundert einsetzende Bedeutung des Pórtico für die spanische und galizische Eigenkultur in der letzten der vier Sektionen zur Sprache kam (Matilde Mateo Sevilla, Santiago und Malcolm Baker, London).

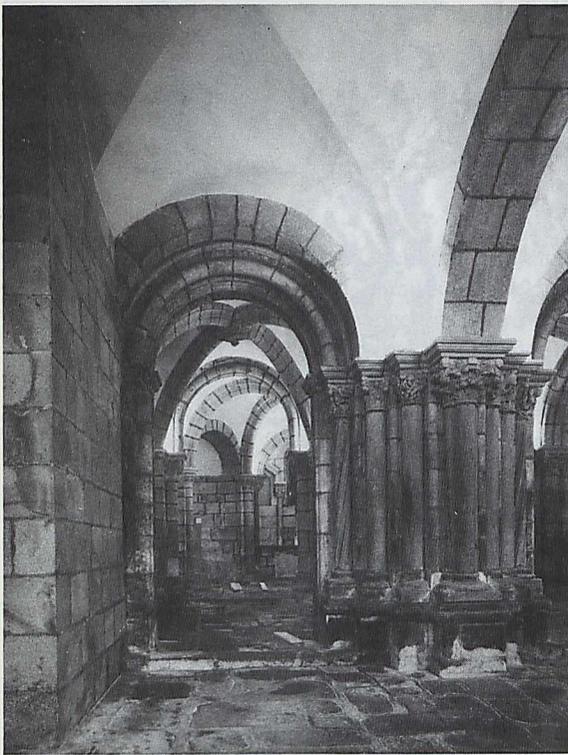
Der Pórtico de la Gloria, als skulpturales Hauptwerk der Spätromanik von unabschätzbarer Bedeutung, bildet den Westeingang der Kathedrale von Santiago de Compostela (Abb. 1). Durch die Inschrift am Türsturz sind sowohl der Schöpfer, Meister Mateo, als auch – ein Glücksfall – das Datum der Fertigstellung im

1 Walter Muir Whitehill, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, Oxford 1968, S. vii, ix.

2 Er hatte 1935 bekundet, daß die »romanische Kunst in Spanien nichts ist als eine fremde und rasch vorbeiziehende Strömung« (G. Gaillard, *Commencements de l'art Roman en Espagne* (erstmalig in: *Bulletin Hispanique*, 1935), hier zit. nach: ders., *Etudes d'art roman*, Paris 1973, S. 63.

3 Vgl. den Beitrag von Peter K. Klein in diesem Heft.





Jahre 1188 bekannt. Indem zu Beginn der Tagung der Frage nachgegangen wurde, wieweit die verantwortliche Tätigkeit des Meisters Mateo reicht, näherte man sich dem Pórtico von außen. J. A. Puente Miguez (Santiago) legte zunächst die Veränderungen des Zuganges zum Pórtico in einer mustergültigen Auswertung der Grabungen von 1978 dar. Zum heimlichen Hauptgegenstand aber geriet die Westkrypta unter dem Pórtico, die sogen. »Catedral Vella«. Michael Ward (New York) bekräftigte seine 1978 vorgelegte, eine Bemerkung Ernst Buschbecks aus dem Jahre 1919⁴ ausbauende Analyse⁵, daß der Pórtico im Zentrum einer weit unter die Erde und hoch in das Gewölbe ausgreifenden Bautätigkeit gestanden habe. Da das Gelände nach Westen hin abfällt, sei zur statischen Fundierung des westlichen Abschlusses der Kathedrale⁶ zunächst die schwere Westkrypta errichtet worden, über deren Pfeilern und Bögen der Pórtico mit seinen beiden Türmen sowie die Lot- und Schrägschübe der drei westlichen Joche des Langhauses abzustützen waren. In seiner eingehenden Untersuchung der Steinmetzzeichen und der Kapitellformen vermochte James d'Emilio (Tampa, South Carolina) diese Diagnose zu festigen und auszuweiten. Mit den sechs westlichen Jochen der Empore, drei nördlichen und zwei südlichen Langhauspfeilern, drei Jochen des nördlichen und einem Joch des südlichen Nebenschiffes begann der Westabschluß der Kathedrale in einheimischer Tradition, um dann in der Westkrypta burgundische Formen aufzunehmen und schließlich im Pórtico vom Stil Meister Mateos geprägt zu werden. Der gesamte Westteil der Kathedrale entpuppt sich damit als ein in einem Zug hochgezogenes, durch drei Stilformen geprägtes Unternehmen, das vermutlich 1157 in

4 Ernst Buschbeck, Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela, Berlin/Wien 1919, S. 13.

5 Michael Lauer Ward, Studies on the Portico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela, Phil. Diss., New York 1978.

6 In der Diskussion wurde bezweifelt, daß allein statische Gründe für die Stärke der Pfeiler ausschlaggebend gewesen seien – zumindest der Mittelpfeiler habe auch aus symbolischen Gründen sein außerordentlich massives Volumen erhalten (Jesús M^o Caamaño Martínez, Madrid).

Angriff genommen, 1163 durch ausländische Künstler aufgewertet, 1168 unter die Oberaufsicht Meister Mateos gestellt und 1188 abgeschlossen wurde.

Seinem Umfang nach kann der Pórtico de la Gloria mit den Westportalen von Chartres und Saint-Gilles verglichen werden, aber die theatermäßige, den Betrachter in einen Innenraum leitende Inszenierung der Skulpturen hat nicht ihresgleichen. Sie führt, wie Marilyn Stokstad (Kansas) vortrug, den teils über tausende von Kilometern angereisten Pilger in eine so unmittelbare Gemeinschaft mit den Figuren, daß am Ende der Wallfahrt die Erreichung des Heils geradezu haptisch greifbar wurde.

Serafín Moralejo Alvarez (Santiago), Organisator der Tagung, der sich in früheren Jahren bereits umfassend zur Baugeschichte der Kathedrale wie auch zur Ikonographie geäußert hat⁷, erörterte die Raumbeziehungen des Pórtico auf der Ebene der Apostel und Propheten. In ihrer streng symmetrischen, aber in sich bewegten Anordnung scheinen sie wie aus einem liturgischen Theaterstück entsprungen zu sein.⁸ Moralejos Lesart der Figuren der Westinnenseite des Portales ergab u.a. eine Spiegelung der an der Portalfront gestalteten Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament. Am nördlichen Zwischenpfeiler verkörpern die Sibylle und die Königin von Saba das Alte Testament, wohingegen am südlichen Zwischenpfeiler Johannes der Täufer und – dies die brisanteste Entdeckung – vermutlich der Vergil der vierten »Ekloge« als Propheten und Zeugen des Messias auftreten.

Neue ikonographische Erkenntnisse bot auch Beatrix Mariño Lopez' (Santiago) Auslegung des höllischen Strafregisters am südlichen Portalbogen; im Zentrum stand ihre Deutung des Herausreißen der Zunge als Bestrafung des Geizes und der Falschheit. Mit einer Analyse der von den 24 Ältesten gespielten Instrumente widmete sich Christian Rault (Niort) dem entgegengesetzten Ende des Kosmos. Sein Ergebnis, der Meister Mateo habe nicht nur eine genaue Kenntnis des Spiels, sondern auch der Harmonielehre der zeitgenössischen Instrumente besessen, bestätigte die durch ihre vitale Präsenz hindurchscheinende Begrifflichkeit und Durchdachtheit der Figuren.

Den Vorzeichen des Symposions getreu wurde der Pórtico im übrigen nur umkreist. Als wäre bei ihm bereits alles geklärt, ging es weniger um seine Details als um die Überführung seiner Gesamterscheinung in das Panorama der europäischen Kunst des letzten Drittels des 12. Jahrhunderts. Unter den Ausblicken auf den Kontext beeindruckte George Zarneckis (London) Skizzierung der souveränen Offenheit der englischen Kunst, die mit der Winchesterbibel von ca. 1150-80 das Paradebeispiel einer sich bis nach Sizilien orientierenden Malerei besitzt. Dem Nachweis einer erstaunlichen Mobilität der Formen korrespondierte auf der anderen Seite die Betonung lokaler Eigenständigkeit. Mit einer Frühdatierung der ersten fünf Stockwerke des Campanile der Kathedrale von Modena begründete Francesco Gandolfo (Rom) seine These, daß die emilianische Bildhauerkunst nicht etwa auf provenzalischem Import, sondern auf einheimischer Tradition beruhe. Der vor 1184 hergestellte Lettner der Kathedrale von Modena habe mit seinem theatralischen Realismus die antike Fixierung überwunden, und im Verein mit verwandten Entwicklungen in der Toskana könnten seine Stilformen mit jenen narrativen Eigenschaften verglichen werden, die das Werk des Meisters Mateo auszeichneten.

Diese Analyse berührte sich mit Willibald Sauerländers (München) im Eröffnungsreferat vorgelegten Versuch, die Skulpturen des Pórtico abzusetzen von den

7 Serafín Moralejo Alvarez, *Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant*, in: Kenneth John Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago 1983, S. 89-116; ders., *Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation*, in: *Les Cahiers du Saint-Michel de Cuxa*, Juli 1985, Nr. 16, S. 92-116.

8 Ebd., S. 102f.

kosmopolitischen, aristokratischen und antikischen Stilformen der »Kunstkatalysatoren« im Nordwesten Europas. Die Figuren des Mateo orientieren sich ihm zufolge zwar auch an der internationalen Entwicklung, beziehen sich aber intensiver noch auf die den früheren Portalen der Kathedrale eigene Stilstufe. Damit vermeiden sie die Gefahr, sich in jener Verfeinerung zu verlieren, die bereits das Westportal von Chartres zelebriert. Die dort spürbare ästhetische Stilisierung, die mit der Entleiblichung des Körpers die Gefahr des Rigiden und Kalten mit sich bringt, habe in der erzählerischen, von vitalem Reichtum geradezu überquellenden Skulptur des Pórtico einen Gegenpol.

Diese Rundblicke, die sowohl die Offenheit als auch die Eigenständigkeit der verschiedenen Bildhauerschulen betonten, trafen sich in der Absage eines alle Stilshübe auf Frankreich zurückführenden Zentrismus. Ohne daß die bedeutende Rolle Burgunds, der Provence und der Ile-de-France sowie die Internationalität der Kunst des späten 12. Jahrhunderts in Zweifel gezogen worden wäre, traten jene Eigenwege in den Vordergrund, denen der Pórtico de la Gloria wie eine Gallionsfigur voransteht. An diesem einleuchtenden Bild stimmt allein bedenklich, daß es vorzüglich in das gegenwärtige politische Bild Europas paßt und daß möglicherweise ein weiteres Mal ein unbewußt wirksamer »Zeitgeist« die Betrachtung der geschichtlichen Form lenkt. Wie auch immer: Die Lösung von der spätdarwinistischen, linear vorgehenden Stiltheorie⁹ und von der Fixierung auf dominierende Zentren kann als ein bedeutender Ertrag der Tagung gewertet werden.

Das entwickelte Material war insgesamt so umfangreich wie disparat. Umso bedauerlicher wirkte, daß im Zuge eines postmodernen »anything goes« die reichlich sprudelnden Widersprüche kaum angesprochen, geschweige denn diskutiert wurden. So wurden eklatante Gegensätze in der Datierung illuminierter Handschriften seitens Joaquín Yarza Luces' (Barcelona) und John Williams (Pittsburgh)

9 Vgl. die noch kürzlich vorgelegte Begründung einer solchen Sicht: Roberto Salvini, Conques, Compostella e León. Problemi di cronologia alle origini della scultura romanica, in: Romanesque and Gothic. Essays for George Zamecki, 2 Bde., Woodbridge/New Hampshire 1987, Bd. I, S. 171-177, hier: S. 171.



3 Tympanon des Pórtico de la Gloria

unkommentiert, so äußerten sich die Gegner von Elizabeth Valdez del Alamos' (New York) These, die Skulpturen des zweiten Meisters im Kreuzgang von Santo Domingo in Silos lägen vor denen des Pórtico de la Gloria, nicht öffentlich. Nicht diskutiert wurden auch die einer überholten Fragestellung nachgehenden Versuche, einzelne Momente der Architektur und der Skulptur über die Grenzlinie zur Gotik hinauszuschieben. Neil Stratfords (London) Bestreben, die Architektur der Westkrypta auf die früheste Gotik der Ile-de-France zwischen 1140 und 1160 (z.B. Noyon) zurückzuführen, hätte schon deswegen eine Nachfrage verdient, weil dem Stützsystem, das weder eine durchgehende Vermittlung der kantonierten Pfeiler in das Gewölbe noch Spitzbögen aufweist, die Hauptkriterien des »Gotischen« fehlen. Auch Stokstads Versuch, die »gotische« Handschrift Mateos von den noch romanischen Zügen der Skulpturen des Pórtico zu trennen, kam nicht zur Aussprache, obwohl Sauerländers Ausführungen den Einwand nahegelegt hätten, daß die Skulpturen des Pórtico einen letzten Einspruch gegen jene Entwicklung vortrugen, die nach überkommenem Stilbegriff als »Gotisierung« zu bezeichnen wäre.

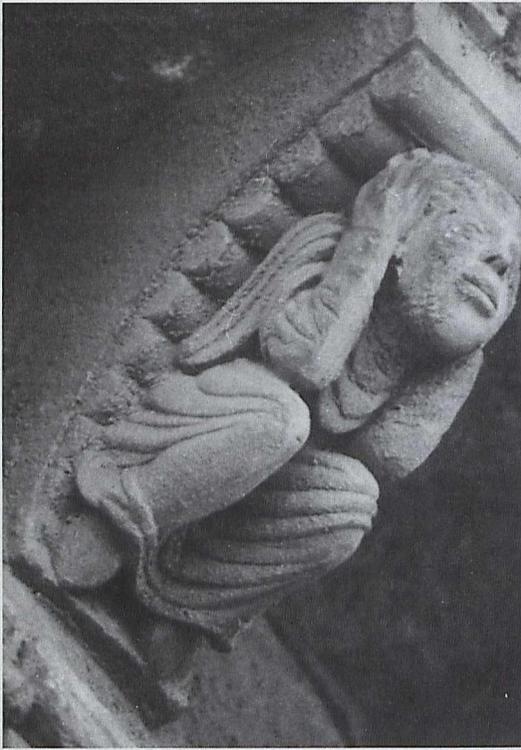
Umso weniger wurde die anschließend geäußerte Frage geklärt, ob die stilistische Unheitlichkeit der Portalskulpturen tatsächlich als Qualitätsdifferenz zwischen Meister, Gehilfen und Nachfolgern aufzufassen sei, oder ob sie sich vielmehr von einem bewußten Umgang mit unterschiedlichen Stilformen herleite. Mateo, der die antiken Formen nicht sklavisch nachzuahmen, sondern taktisch einzubinden verstand, wird mit der eigenen Tradition nicht weniger sensibel umgegangen sein. Wenn die Heiligen des Mittelportals eher statisch und ausdrucksschwach gefertigt sind (Abb. 3), die fleischigen, wie aufgepumpt wirkenden Figuren der Archivolten des nördlichen Torbogens aber eine Fülle exaltierter Körperbewegungen vortragen (Abb. 4) und wenn diese einzeln hervorgehobenen Personen insgesamt durchweg den hundert Jahre zuvor geprägten Gestalten Frómistas, Jacas und Santiagos zum Verwechseln gleichen (Abb. 5), so könnte dies einem inhaltlichen Kalkül folgen. Dargestellt sind die auf Rettung durch den Messias hoffenden Juden des Alten Testaments.¹⁰ In der oberen Archivolte sind sie durch einen Rundstab fixiert, der im Vergleich mit einer ähnlich säulenhaften Buchrolle (Abb. 6)¹¹ die

10 Moralejo (S. Anm. 7), 1985, S. 99-102.

11 Bible d'Étienne Harding, 1109, Dijon, bibl. mun., Ms. 14, Fol. 56; vgl. François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Paris 1982, Taf. 14.

4 Archivoltenfiguren des Pórtico de la Gloria





6 Salomon lehrt die Weisheit. Illustration du Livre de l'Écclesiaste, Bible d'Étienne Harding, 1109. Dijon, bibl. mun., ms. 14, fol 56

5 Kinsolfigur von San Martín, Frómista

Annahme bestätigt, hier liege die Gefangenschaft der Juden im Gesetz des Moses vor.¹² Der Zustand ihrer Unerlöstheit, so wäre der eigenartige Stil dieser Figuren zu erklären, wird aber nicht nur durch ihre Bedrückung durch eine säulenhafte Last ausgedrückt, sondern auch durch ihre Fesselung in einem bereits atavistischen Formvermögen. Gegen eine solche Annahme spricht allerdings, daß auch Christus in der Mitte des unteren Archivoltenbogens vom selben Stil geprägt ist und daß diese Anpassung an die Form der zu Erlösenden ein theologisch nicht gänzlich ausschließendes, aber gleichwohl sehr eigenartiges Motiv bedeuten würde. In jedem Fall bleibt festzuhalten, daß in Bezug auf die Skulpturen der nördlichen Archivolten nicht etwa von Qualitätsminderung, sondern von einem überkommenen, bewußt eingesetzten Stil zu sprechen ist.

Der gleichmütigen Hinnahme von Widersprüchen, auch dies war kein Spezifikum der Tagung Santiagos, entsprach der Unwillen an historischer Kritik. Die Frage nach dem Impuls der Errichtung des Pórtico, seiner Öffentlichkeit, seiner Funktion für Wallfahrer und Bewohner Santiagos kam nicht ansatzweise zur Sprache. Und die Formableitung aus Burgund, Avila, Lugo und anderen Zentren wurde allein von Ward zur Vermutung genutzt, daß die zwischen ca. 1115 und 1160 entstandenen großen Portalprogramme einen Erwartungsdruck für den Schlußpunkt der Wallfahrt erzeugt hätten, der von Santiago mit Hilfe des Pórtico abgefördert worden wäre. Martin Warnkes Kriterien der Heraushebung des frühmittelalterlichen Architekten zum Urbild des Hofkünstlers, als dessen frühes Beispiel auch Meister Mateo zu gelten hat, wurden selbst, als es um die formsoziologische Konse-

12 Pedro de Palol/Max Hirmer, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München 1965, S. 123.

13 Martin Warnke, *Bau und Überbau*, Frankfurt/M. 1976, S. 128ff.

14 Meyer Schapiro, *Vom mozarabischen zum romanischen Stil in Silos*, in: ders., *Romanische Kunst*, Köln 1987, S. 64-187.

15 Otto Karl Werckmeister, *Frühmittelalterliche Studien*, Bd. 16, 1982, S. 208-236.

16 Peter K. Klein, »Et videtur eum omnis oculus et qui eum pupugerunt«, Zur Deutung des Tympanons von Beaulieu, in: *Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum*, Kopenhagen 1987, S. 123-144.

17 Vgl. Moralejo (1985, s. Anm. 7), S. 94f.

18 Der Streit um die Frage, ob im Christus der »Jesus adjuvans« oder der »Jesus iudicans« dargestellt sei, ist keinesfalls »müßig« (So Buschbeck (s. Anm. 4), S. 14). Zu den bisherigen Deutungen Moralejo (1985, S. Anm. 7), S. 93. Ward erkennt diese Richterrolle in dem »faldistorium«, auf dem Christus als Richter sitzt. Allerdings thront zu Füßen Christi auch Jakobus auf einem solchen Gestühl, und daß dieser den Pilgern als Unterrichter gegenübertritt, darf bezweifelt werden (Ward, s. Anm. 5, S. 104, 110).

19 Garnier (s. Anm. 11), S. 176f.

20 Zum neuen, in Laon inaugurierten Typus: E. Mâle, *Religious Art in France* (Hg.: H. Bober), Princeton, New Jersey 1978, S. 411.

21 Sie ist jünger (Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, S. 110). Wie immer der ursprüngliche Tympanon insgesamt ausgesehen haben mag, entscheidend ist, daß der die Wundmale zeigende Christus in einer Zone verbleibt, in der eine Gnadenansprache, wie die der Maria zu seiner Rechten, ermöglicht wird.

quenz des aus diesem Prozeß ableitbaren »überregionalen Anspruchsniveaus« ging, nicht angesprochen¹³, und historische Methoden, wie sie Meyer Schapiro dem Kreuzgang von Silos¹⁴ und Otto Karl Werckmeister dem Westportal von Autun¹⁵ abgewonnen haben, spielten kaum eine Rolle. Durch eine imponierende Fülle an Stoff führten zu enge methodologische Wege.

Einen bemerkenswerten Versuch unternahm allein Peter Klein (Regensburg). Statt bei dem endgerichtlichen oder an die Himmelsstadt gemahnenden, all-gemeingültigen Charakter der Portale zu verharren, betonte er die konkreten Ziele der Skulpturenprogramme. In Moissac verbinde sich die zweite Parusie mit einer in die Gegenwart wirkenden, die kirchliche Obrigkeit verklärenden Eschatologie, in Beaulieu-sur-Dordogne sei eine endzeitliche, gegen Juden, Fremdvölker und Sünder gerichtete Bestimmung des Endes der Geschichte skulptiert¹⁶, und in Saint-Denis habe das Jüngste Gericht eine dynastisch gemünzte Fassung gefunden. Im Kontrast zu Saint-Denis schließlich sei nicht davon auszugehen, daß im Tympanon des Pórtico de la Gloria das Jüngste Gericht dargestellt wurde; mit den vier Wesen (Apo. 4,6-8), den 24 Ältesten (Apo. 4,4), dem Thron (Matth. 24,31) und dem Kreuz (Matth. 24,30) sei allein die zweite Wiederkehr, also das Ereignis vor dem Weltgericht charakterisiert.¹⁷

Die Eigenwilligkeit des Meisters Mateo, so wäre hier anzuschließen, liegt in der besonderen Charakterisierung der zweiten Parusie. Sein Christus zeigt die Wundmale, ohne den Händen die Andeutung einer dirigierenden Außengeste zu geben.¹⁸ In der puren Demonstration der Nagel Spuren liegt auch die Geste der Begrüßung und der Annahme¹⁹, und diese Beschränkung macht aus der Verkörperung der Majestas Domini einen Schmerzensmann ante litteram. Umso auffälliger wirkt, daß der Prototyp dieser Christusfigur im rechten Tympanon der Westfassade der Kathedrale von Laon in einem Weltgericht anzutreffen ist (Abb. 7).²⁰ Hier wie dort öffnet Christus die Hände, um seine Wundmale zu zeigen. Entscheidend aber bleibt, daß diese Geste in Laon der Himmelsphäre der Erlösten gilt, während die eigentliche Verurteilung in einer scharf abgetrennten, unteren Zone²¹ vom Erzengel vollzogen wird. Mateo hat einen naheliegenden Schritt getan, indem er die Sphären gänzlich voneinander schied: Das Weltgericht ist in Santiago in die Archivolten des südlichen Torbogens verlegt, wohingegen der die Wundmale zeigende Christus den mittleren Tympanon beherrscht. Schon im Rahmen der Weltgerichtsthematik repräsentieren die geoffenbarten Wundmale die Möglichkeit der Vergebung und der Gnadenansprache²², und umso stärker muß dies für den mittleren Tympanon Santiagos gelten, der sich von den Anzeichen des Jüngsten Gerichtes entlastet hat.

Daß Christus an die Passion nicht als Zeichen der Vergeltung, sondern des rettenden Selbstopfers erinnert, bestätigt auch die beispiellose Betonung der Passionswerkzeuge. Besonders auffällig ist, daß das Kreuzeszeichen nicht etwa, wie in Beaulieu oder Conques, der Erscheinung Christi zugeordnet ist (Matth. 24,30), sondern daß es am linken Rand als Beginn der parataktisch aufgereihten und ohne jeden Rache- oder Vergeltungszug präsentierten Arma Christi auftaucht; mit dieser Distanzierung des Kreuzes von der Erscheinung Christi löst sich Mateo von der berühmten Aussage des Honorius von Autun, der Herr werde am Jüngsten Tag in der Haltung des Gekreuzigten Gericht halten.²³ Am Höhepunkt der Wallfahrt, dies gehört zur suggestivsten Seite ihrer Bildausstattung, ist die Höllenmacht als Teil des Jüngsten Gerichtes an das Nebenportal verbannt, während in der Mitte die Zeichen der zweiten Parusie verbunden sind mit der Aura des Zeitalters der Gnade²⁴:



7 Tympanon der Kathedrale von Laon

Der Pórtico als Ort der Versöhnung, der die Schrecken des Endgerichtes beiseite schiebt, um die Pilger desto nachhaltiger einzubinden in die Aura der Erlösung. Ob hier ein gezieltes Kalkül im Sinne einer Art Versöhnungsfalle gestaltet wurde oder ob sich dieses Programm eher unerschwellig durchsetzte – in der Überführung der Majestas Domini in die Funktion des Gnadenbringers kann die ureigene Leistung des Mateos gesehen werden.

Das Bild der Tagung war zwiespältig. Die begriffliche Schärfung fiel in dem Maße ab, in dem die Absage an historische Deutung der *Form* die Szene beherrschte. Der Gewinn überwog dennoch. Hierfür bürgten die Erkenntnisse in Bezug auf den gesamten Westkomplex der Kathedrale, die Westkrypta und die Ikonographie des Pórtico, und die Kontrastierung seiner Gestalt gegen den europäischen Horizont ergab neben einer Fülle komplex dargebotenen Materials auch einen methodologischen Anstoß. Vor allem aber bedeutete das Symposium den Erfolg einer neuen Generation spanischer Kunsthistoriker.

22 Vgl. Sauerländer, ebd., S. 27; Adolf Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral*, London 1959, S. 83; Rainer Gerd Baier, *Weitgericht und Schmerzensmann*, in: *Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII*, S. 201-205.

23 Migne, P. L., Bd. 172, col. 1166.

24 Vgl. zu diesem Verfahren zuletzt Martin Büchsel, *Die romanischen Portale im Geiste Clunys*, in: *Städte-Jahrbuch, N.F.*, Bd. 11, 1987, S. 7-54, hier: S. 42.