

Fragen der Gattungsgeschichte erläuterte auch *Serena Romano* (Lausanne) in ihren Ausführungen zum Bildnis des Erzbischofs Uberto d'Ormont des Lello da Orvieto (Neapel, Pal. Arcivescovile). Sie legte die Genese von Bischofsdarstellungen in Neapel dar und rekonstruierte die Form und Ausstattung der Cappella degli Illustrissimi (ehem. Paolo degli Ubertis, Neapel, Dom) als Pantheon neapolitanischer Bischöfe. *Andreas Bräm* (Lausanne) analysierte eine kaum bekannte Handschriftengruppe, die sich durch die mangelnde Konzeption einzelner Werke, stilistisch und technisch deutlich von der glanzvollen Hofkunst absetzt, mutmaßlich auf Wunsch der noch zu ermittelnden Auftraggeber. *Valentino Pace* (Rom) bemühte sich, möglichst viele Fragestellungen gleichzeitig anzusprechen. Er demonstrierte lokale Traditionsanbindung, königliche Bildsprache und Rezeption französischer Vorbilder in allen Gattungsbereichen. Dabei legte er besonderen Wert auf die Klärung des künstlerischen Verhältnisses von Neapel zum übrigen Reich. Die folgende kontrovers geführte Diskussion mag stellvertretend für die grundsätzliche Problematik des Tagungsthemas – seine Forschungslücken – und die stets lebhafteste Teilnahme der Anwesenden genannt werden.

Ergänzt wurden die genannten Beiträge durch *Hans-Rudolf Meiers* (Zürich) architekturhistorische Betrachtungen zur vorangiovinischen Zeit. Indem er Tronzo folgend auf die drei normannischen Ausstattungsphasen der Cappella Palatina in Palermo hinwies, der zwei funktional unterschiedliche Ausstattungsprogramme entsprechen, konnte er die integrierenden und separierenden Aspekte königlicher Kunst unter Roger und seinen Nachfolgern verdeutlichen (W. T., *The Cultures of his Kingdom*, Princeton 1997). *Lorenz Enderlein* (Berlin) stellte eine terminologische Quellenuntersuchung im Hinblick auf die Rolle und den Status der Künstler vor. Neben einer notwendigen strikten Trennung der Gattungen veranschaulichte er, daß die durch eine Verwaltungssprache festgelegte Begrifflichkeit im Einzelfall auf ihre Aussage hin überprüft werden muß und erst in der 2. Hälfte des 14. Jh.s stärker deskriptive Wendungen Eingang in die Kanzleiurkunden gefunden haben. *Dieter Blume* (Jena) führte die Bedeutung der astrologischen Schriften des Andalo di Negro am Hofe Robert I. aus und seine Rezeption und Verbreitung durch den Schüler Giovanni Boccaccio, während *Peter Seiler* (Berlin) einen Ausblick auf die Scaligergrabmäler und die Tradition antiker Grabmirabilia gab.

Die Tagung hat die Vielfalt der Darstellungsweisen politischer Macht und ihren historisch bedingten Wandel eindringlich veranschaulicht, neue Erkenntnisse für die Stil- und Gattungsgeschichte erbracht und wichtige Anregungen von verwandten Themengebieten erhalten. Die geplante Veröffentlichung der Beiträge ist wünschenswert.

Silke Feil

Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zum spätgotischen Figurenportal und seiner Farbigkeit

Landshut, Salzstadl, 21.-23. September 1997

Die ergebnisreichen Restaurierungsmaßnahmen an der spätgotischen Heiliggeist-Spitalskirche in Landshut (im wesentlichen zwischen 1407 und 1462 errichtet) gaben den Anlaß zu einem Symposium, das das Bayer. Landesamt für Denkmalpflege gemeinsam mit dem Baureferat und den Museen der Stadt Landshut sowie dem Kunstreferat des Erzbischöflichen Ordinariats München veranstaltete. Unter verschiedensten Gesichtspunkten wurden hier

die Architektur der Heiliggeistkirche, ein Meisterwerk des Hans von Burghausen (gest. 1432), und vor allem der skulpturale Schmuck des Westportals, eines der letzten großen Figurenportale der Gotik, im Austausch von Kunsthistorikern, Bauforschern und Restauratoren erörtert. Besondere Dringlichkeit kam diesem Gespräch aus dem Grunde zu, daß zwar die Sanierung des Kirchenbaus weitgehend abgeschlossen ist, die Arbeiten an dem

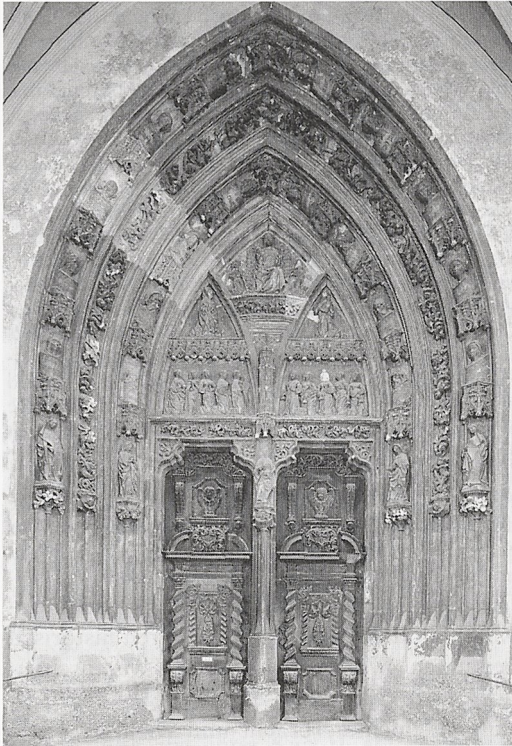


Abb. 1 Landshut, Heiliggeistkirche, Westportal. Zustand vor der Restaurierung (Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege München)

Portal jedoch noch andauern und die zutage gebrachten Befunde unterschiedliche Möglichkeiten der Restaurierung zulassen. Für die Teilnehmer des Kolloquiums bestand die Gelegenheit, die noch geschlossene Kirche zu besichtigen und vom Gerüst aus das Portal aus nächster Nähe zu studieren.

Über die Wiederherstellung der Kirche, die 1993 von der Stadt Landshut erworben wurde, jedoch weiterhin als Kirche genutzt werden soll, unterrichtete Horst Drexler (Landshut). Bereits 1978 hatten die Vorbereitungen zur Sanierung eingesetzt, mit der 1993 begonnen werden konnte; sie betraf die Sicherung des Gewölbes, der Umfassungsmauern, der Fundamente und des Daches sowie die Außeninstandsetzung. Im Innern gaben Befunduntersuchungen Aufschluß über die ursprüngliche Farbgestaltung; danach erschienen die Gewölbe in hellem Ockergelb (heller als der vermeintliche 'Landshuter Ocker'), die Rippen waren weiß mit schwarzen Begleitstrichen, die Kirche einschließlich

aller architektonischen Gliederungselemente erschien einheitlich weiß getüncht. Diese Farbigkeit, deren Rolle für die Raumwirkung der Hallenkirche evident ist, wurde inzwischen wiederhergestellt.

Im Zentrum des Symposions stand hingegen das Westportal (Abb. 1), mit dem verschiedene Referate sich befaßten. Die Herkunft des Karbonatsandsteins, der in Landshut auch etwa bei St. Martin sich findet, wurde von Horst Schub (München) in einem Abbauggebiet südlich von Mittenwald lokalisiert; bei ausgezeichneten Eigenschaften hinsichtlich der Bearbeitung, indem er anfangs sehr weich sei, dann aber an der Luft sich härte, ist der Stein nicht frostbeständig, weshalb im Sockelbereich des Portals Kalkstein verwendet wurde. Der Erhaltungszustand des Portals ist indes aufgrund des Schutzes durch eine tiefe Vorhalle sehr gut. Ein wichtiges Ergebnis der Bauforschung (deren Arbeiten bis zur Hälfte gediehen sind) stellte Gotthard von Montgelas (Regensburg) mit seiner Beobachtung vor, daß am südlichen Gewände des Westportals die drei Birnstäbe gegen den Eingang hin jeweils etwas schmaler werden, wie zugleich ihre Abstände sich verringern, so daß der Eindruck entsteht, als sei eine perspektivische Tiefenwirkung angestrebt. Über den Bestand des Portals und die Farbbefunde berichteten Christian Baur (München) und insbesondere Stefan Hundbiß (Bad Tölz); die Auswertung von zahlreichen Befundstellen (seit August 1996) ergab Einsicht in zwei polychrome Farbfassungen, die in die Zeit der Entstehung des Portals, also (nach einer Inschrift über den Archivolten) 1462, und möglicherweise des frühen 16. Jh.s zu datieren sind. Ohne Grundierung liegt die erste Fassung auf dem Stein; die Figuren des Tympanons (ein Weltgericht in Form einer Deesis mit den Klugen und Törichten Jungfrauen) erscheinen vielfarbig vor einem gelben Fond, vor wechselnd farbigem Grund stehen die Engel und Propheten in den Archivolten, während große Partien des Blattornaments und der architektonischen Gliederung anscheinend steinsichtig blieben und allenfalls

eine dünne weiße Tünche zur Retusche des in der Farbe abweichenden Sandsteins aufgetragen wurde. Feinere Differenzierung der Farbigkeit etwa im Inkarnat ließ sich nicht mehr feststellen. Die zweite Fassung liegt über einer Grundierung aus weißer Tünche, wobei die alte Farbigkeit teils übernommen wird, was die Neufassung als restauratorische Maßnahme ausweisen könnte. Anstelle von Azurit findet Smalte als Blaupigment Verwendung. Bedeutungsvoll muten indes die Änderungen an, wenn der Weltenrichter statt eines weißen Mantels jetzt einen roten erhält, der Schmerzensmann am Trumeau (wohl die qualitativste Figur des Portals) statt eines weißen Mantels mit grünem Innenfutter gleichfalls ein rotes Gewand trägt. Die zehn Jungfrauen stehen nun vor einem grünen Hintergrund. Seitlich des Portals fanden sich Reste von Wandmalerei, das Programm scheint somit über die Skulpturen hinausgereicht zu haben; allerdings wurde diese Malerei, wie Verschmutzungen auf der Putzschicht zeigen, nachträglich *a secco* aufgetragen. Mindestens eine Überfassung in gebrochenem Weiß läßt sich aus der Barockzeit nachweisen. 1817 erhielt das Portal nach klassizistischem Geschmack einen monochromen kieselgrauen Kalkanstrich; 1878 bis 1885 wurden dieser entfernt und verschiedentlich Ergänzungen vorgenommen.

Die Entdeckung der alten Polychromie veranlaßte Paul Weiß, einen Spenglermeister und »selbsternannten Bauzeichner«, zum Plädoyer für eine polychrome Neufassung, die Stadt entschied sich jedoch für einen steinfarbenen Anstrich. (Über diese Pläne im Vergleich mit entsprechenden Restaurierungsmaßnahmen etwa bei der Sainte-Chapelle [1841-1863], der Nürnberger Frauenkirche [1879-1881] und der Vorhalle des Freiburger Münsters [1889] referierte *Detlef Knipping* [München].) Die so rekonstruierte ursprüngliche Farbigkeit des Heiliggeistportals hätte durch *Erwin Emmerling* (München) in ein Verhältnis zu den übrigen Landshuter Figurenportalen gesetzt werden sollen; dieses wichtige Referat mußte jedoch leider angesichts eines überaus dichten Vortragsprogramms aus zeitlichen Gründen nahezu ganz entfallen. Aufschluß wird hier erst die hoffentlich baldige Veröffentlichung der Tagungsbeiträge bringen.

Die Referate über den Befund erhielten eine Ergänzung durch historische Ausführungen, zunächst *Erich Stahleders* (München, ehem. Landshut) anschauliches Panorama der Stadtgeschichte von Landshut vom späten 14. bis ins frühe 16. Jh. Als der Grundstein der Heiliggeistkirche 1407 gelegt wurde, war von St. Martin, der Stadtpfarrkirche und ihrerseits ein Werk des Hans von Burghausen, gerade erst der Chor errichtet; Stahleder betonte, daß in der 1. Hälfte des 15. Jh.s Landshut »eine einzige Baustelle« gewesen sei. Über Gründung und Bedeutung des Heiliggeistspitals und seiner Kirche im besonderen informierte darauf *Max Tewes* (Landshut). Durch eine Revision der archivalischen Überlieferung vermochte er zwei Urkunden eines Papstes Innozenz, die vormals dem dritten Papst dieses Namens zugewiesen wurden, statt dessen Innozenz IV. zuzuordnen, wodurch die früheste Urkunde über das Spital nun statt 1208 erst in das Jahr 1232 zu datieren ist.

Da keine enge Beziehung zwischen dem Spital und den Wittelsbachern sich fassen läßt, ist vielleicht nicht Ludwig der Kelheimer, sondern die Stadt als Gründer anzunehmen. Die Heiliggeistkirche war neben der Elisabethkapelle die zweite Kirche des Spitals und entstand, wie neuerdings ans Licht gekommen ist, an der Stelle einer dreischiffigen romanischen Basilika, die in zwei Phasen abgerissen wurde. Die Finanzierung des Kirchenneubaus scheint ohne Mühe geschehen zu sein, womit sich, wie Tewes erwo, das Fehlen bürgerlicher Stifterwappen erklären ließe.

Eine inhaltliche Deutung des Weltgerichtsportals in der Zusammenschau mit den übrigen gotischen Figurenportalen der Stadt bot *Knipping*. Für das Figurenportal, das ebenso wie die Architektur insgesamt über den gewöhnlichen Rahmen von Spitalkirchen hinausgeht, deutete er auf die hohe öffentliche Wirksamkeit des Bilderschmucks durch die Lage der Kirche an der Hauptstraße und der Isarbrücke. Indem die Klugen und Törichten Jungfrauen, seit Augustinus ein Exempel für die guten Werke bzw. für Hochmut und Ruhmsucht, am Türsturz in die Nähe zum Weltgericht gerückt sind und diese letztere Darstellung in Form einer Deesis auf die Wiedergabe von Seligen und Verdammten verzichtet, appellierte man – so die These – an den Betrachter, sein Leben nach den christlichen Forderungen der Nächstenliebe auszurichten, und verband dies mit dem Hinweis auf das Endgericht, ohne den moralischen Appell zu einer Drohung (durch die Darstellung von Verdammten) zu steigern.

Diese Deutung erführe eine Bekräftigung, wenn tatsächlich, wie Weiß im 19. Jh. beschrieb, in den Blendnischen der Westfassade die Werke der Barmherzigkeit dargestellt waren, vergleichbar dem Nordwestportal von St. Martin (1429), wo vier vor allem für das Gemeinwesen bedeutsame Gebote des Dekalogs unterhalb des Weltgerichts (als Deesis) verbildlicht sind, d. h. eine vergleichbare Komposition oder 'Argumentationsstruktur' vorgeprägt ist, wie übrigens ein ausgesprochen didaktisch-katechetischer Zug auch das Westportal der Martinskirche mit der Darstellung des Meßsakraments gegenüber der überwundenen Synagoge kennzeichnet. Zudem erscheint die Annahme plausibel, daß die Bürgerschaft, in Übereinstimmung mit dem Herzog, vermittels des vielfältig-reichen Portal schmucks und nicht zum wenigsten durch das Heiliggeistportal ein florierendes, den christlichen Grundsätzen verpflichtetes Gemeinwesen zu dokumentieren wünschte. Bedeutsam ist die Beobachtung einer Portalikonographie, die sich deutlich von den älteren 'Kathedralprogrammen' absetzt.

Brigitte Kurmann-Schwarz (Fribourg) unterzog das stilistische Verhältnis des Weltgerichtsportals zu den Skulpturen der Martinskirche neuerdings (nach der Monographie von P. Kurmann und B. Kurmann-Schwarz über St. Martin von 1985) einer Prüfung. Die stilistische Verwandtschaft zwischen den Bildwerken des Heiliggeistportals und dem Marien- oder Brautportal von St. Martin stellte sich nun nicht länger als Zeugnis für eine und dieselbe Bildhauerwerkstatt dar, eher wurde ein gemeinsamer Ausgangspunkt für beide Werkgruppen angenommen. *Peter Kurmann* (Fribourg) schloß Überlegungen über die Organisation der Bildhauerwerkstätten an. Ständen die Bildhauer in direkter Verbindung mit den Bauhütten, wurden sie dort ausgebildet und beschäftigt, was – wenn dies für die Zeit der (Haustein-) Kathedralen angenommen wird – für die Backsteinbauten der deutschen (Spät-) Gotik wenig wahrscheinlich ist? Während St. Martin und die Spitalkirche gleichermaßen als Schöpfungen des Hans von Burghausen und damit derselben Bauhütte zu gelten haben, nahm Kurmann das Ergebnis des vorausgehenden Referats, die stilistische Trennung der Skulpturen von Heiliggeist und des Marienportals u. a. von St. Martin sowie die Stilunterschiede nur allein zwischen den fünf Figu-

renportalen der Martinskirche als Indiz dafür, daß jeweils verschiedene Bildhauerequipen tätig waren und folglich keine enge Beziehung zwischen diesen und der Bauhütte bestand. Allgemein lautete die These, daß im 15. Jh. in Deutschland keine Bildhauerwerkstätten innerhalb der Bauhütten ausgebildet, sondern von außerhalb herangezogen wurden, um nachträglich und mitunter erst einige Zeit nach dem Bau der Kirche, womöglich aber nach einem ursprünglichen Entwurf, das Portal einzubauen und mit Skulpturenschmuck zu versehen, wofür den Bildhauern im einzelnen dann erhebliche Freiheiten blieben.

Eine stilistische Differenz zwischen der Portalarchitektur und den Skulpturen ließe sich damit erklären. In der anschließenden Diskussion kam allerdings eine steinmetztechnische Besonderheit zur Sprache, die sich an allen Landshuter Portalen beobachten läßt, daß nämlich die Rosetten an den Kielbögen der Baldachine sämtlich separat und seriell gefertigt und mit Mörtel an deren Unterseite befestigt sind. Diese übergreifende Rationalisierung der Werktechnik scheint eine Kontinuität der Werkstätten, wenigstens des leitenden Meisters vorauszusetzen.

In einen größeren Zusammenhang wurden Architektur und Skulptur der Heiliggeistkirche durch eindrucksvolle Vorträge von *Norbert Nußbaum* (Köln) und *Klaus Niehr* (Berlin) gestellt. Nußbaum ordnete den Entwurf von Heiliggeist zwischen St. Sebald in Nürnberg und das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd ein als eine aus beiden Konzepten entwickelte Synthese. Er hob namentlich die Rationalität des Landshuter Entwurfs hervor, der durch eine Egalisierung der Gewölbekompartimente im Chorumgang nicht zuletzt den Baubetrieb vereinfachte und beschleunigte (durchgehende Verwendung derselben Leegerüste, geringere Zahl an Formsteinen etc.). Der durchgehend weiße Verputz unterhalb der ockerfarbenen Gewölbe konnte als adäquate Interpretation der architektonischen Tendenzen mit ihrem Verzicht auf das virtuose Detail zugunsten eines einheitlichen Raumkonzepts beschrieben und zur Bestätigung für deren Formanalyse herangezogen werden. Im Hinblick auf die Gewölbe der Franziskanerkirche in Salzburg (die Nußbaum für Hans von Burghausen in Anspruch nahm, während Kurmann diese Zuschreibung bezweifelte) betonte Nußbaum, daß die hier erreichte vereinheitlichte Gewölbekonstruktion gegenüber Landshut nicht als fortschrittlichere Lösung auf dem Weg zu einem spezifischen Raumtypus der deutschen Sondergotik (im Sinne Gerstenbergs) verstanden werden dürfe, vielmehr als alternativer Typus neben Heiliggeist stehe.

Den Versuch, für die noch ungeschriebene »sprunghafte und wirre« Geschichte des Figurenportals in Deutschland einige Leitlinien zu ziehen, unternahm Niehr. Ausgehend von drei Einzeldenkmälern auf drei Zeitstufen, dem (in Zeichnungen des frühen 19. Jh.s überlieferten) Ostportal der 1803-7 abgebrochenen Mainzer Liebfrauenkirche [1311 geweiht], dem Südportal des Augsburger Domes [nach 1356] und der Memorienpforte des Mainzer Domes [um 1425], skizzierte er den Gang der Entwicklung: eine zunehmende Verselbständigung der Figur bei gleichzeitiger Verkleinerung ihres Maßstabs und Dominanz des übergreifenden architektonischen Systems.

Erneut auf konservatorische Gesichtspunkte und die Frage der Farbigkeit spätgotischer Figurenportale gerichtet war eine Reihe weiterer, überaus erhellender Vorträge über den z. T. noch unveröffentlichten Befund und die restauratorischen Maßnahmen an verschiedenen Portalanlagen. Nachdem *Richard Strobel* (Stuttgart) in stilistischer und ikonographischer Hinsicht die Chorportale des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd vorgestellt hatte, die mit ihrer neuartigen erzählerischen Bildsprache eine wichtige Station für die Geschichte des Figurenportals bezeichnen, legte *Helmut F. Reichwald* (Stuttgart) die Befunde und Maßnahmen im Zuge der jüngst abgeschlossenen Restaurierung dar. Beide Portale des Chores (Grundsteinlegung 1351) aus gelbem und rotem Schilfsandstein erhielten, wohl um 1400, direkt auf den Stein eine erste monochrome rote Fassung in fetter Tempera, die möglicherweise lediglich die Oberfläche des ungleich gefärbten Materials beruhigen sollte, da das Rot der Farbe des Sandsteins ähnelt; nur wenige Goldakzente konnten festgestellt werden. Diese Erkenntnis überrascht insofern, als bei der lebhaften Bildsprache der Skulpturen eine vielfarbige Gestaltung zu erwarten wäre. Vermutlich im Zusammenhang mit den Reparaturarbeiten nach dem Einsturz der romanischen Türme 1497 (an der Stelle der östlichen Langhausjoche) steht eine zweite,

polychrome Fassung, die teils die Erstfassung durchschimmern ließ. Von Anfang an polychrom gefaßt waren dagegen die Skulpturen am südlichen Querhausportal der Stiftskirche St. Peter und Paul in Wimpfen im Tal (13. Jh.); ebenso am Westportal des Freiburger Münsters, wo bislang (die Restaurierungsmaßnahmen sind im Gange) vier buntfarbige Fassungen nachzuweisen sind; die letzte, noch sehr stabile und zu bewahrende Fassung datiert aus dem späten 19. Jh.

Über die Restaurierung des Westportals am Dom zu Meißen referierte im Anschluß *Elisabeth Hütter* (Dresden). Eine erste Fassung über (witterungsbeständigem) Bleiweiß (ohne weitere Grundierung) um 1370 stellte die farbigen Figuren vor einen roten Fond, während die Architektur, Fialen, Baldachine und Konsolen steinsichtig blieben, was der Steinsichtigkeit im Innern des Domes, wo nur die Schlußsteine farbig gefaßt waren, entsprach. Nach dem Bau der fürstlichen Begräbniskapelle der Wettiner erhielt das nun in einem Innenraum befindliche Portal um 1430/40 eine zweite Fassung über einem Kreidegrund, die, angemessen für die Zeit des 'Weichen Stils', nun in größerem Reichtum auch die Architekturteile, Fialen, Krabben und Konsolen teils vergoldet, teils mennigerot faßte. Eine dritte Fassung änderte nichts, außer daß ein grüner Fond den zuvor blauen ersetzte. Nach der Reformation wurde im 16. Jh. ein grauer Anstrich aufgetragen und 1856 erneuert. Eine 1910 hergestellte farbige Fassung (Hugo Hartung) entfernte man schon 1912 wieder und überzog das Portal monochrom mit Kalklithopone. Die jüngsten Maßnahmen sollen im wesentlichen die zweite Fassung zutage gefördert haben.

Die 1992 bis 1996 unternommene Restaurierung der 'Schönen Tür' der 1525 vollendeten St. Annenkirche zu Annaberg (als eines späteren Beispiels für die Farbigkeit gotischer Figurenportale) stellte *Heinrich Magirius* (Dresden) vor. Für die Franziskanerkirche in Annaberg geschaffen und bei deren Weihe 1512 wohl vollendet, wurde die 'Schöne Tür' des Meisters H W (nicht Hans Witten) 1576 ins Innere der Annenkirche verbracht. Eine erste farbige Fassung über einer öligen Schicht und orangener Grundierung wurde wohl bei der Versetzung durch eine zweite überdeckt. Es folgten eine barocke Erneuerung 1690 und ein weißer Ölstrich 1833; 1883 erhielt das Portal in freier Erfindung einen wiederum poly-

chromen Ölstrich, dessen Farbgebung die Restaurierung 1926/28 beibehielt. Die jüngsten Maßnahmen legten unter Preisgabe dieser Fassung des 19./20. Jh.s eine Farbigkeit frei, die teils die erste, teils die zweite Fassung, zusätzlich mit einigen Retuschen, vor Augen bringt. Weiterhin berichtete Magirius über die 1973 bis 1980 unternommene Versetzung und Restaurierung des Nordportals der Schloßkirche zu Chemnitz (bis 1540 Kirche des Benediktinerklosters), das aus konservatorischen Gründen von der äußeren Nordwand des Langhauses an die innere Südwand verbracht wurde. Das Portal, ein Werk des Franz Maidburg (1525), in das vier Figuren des Meisters H W (wohl von einem eigenen früheren Portalentwurf) einbezogen sind, weist aufgrund der Abwitterung nur geringe Reste von zwei polychromen Fassungen (über Bleiweißgründierung) auf, über die ein monochromer Anstrich gelegt ist; es erscheint heute fast ganz steinsichtig.

Vorläufige Beobachtungen über die Farbigkeit des Westportals am Regensburger Dom, wo Restaurierungsarbeiten unmittelbar bevorstehen, teilte *Friedrich Fuchs* (Regensburg) mit. Als wertvolle Ergänzung der vorausgegangenen Referate dienten seine Hinweise auf die Verwendung wechselnder Steinsorten (Tafelberger Kalkstein und Grünsandstein), deren unterschiedlicher Farbton im Innern durch übertüchende Retuschen ausgeglichen wurde. Waren diese am Außenbau nicht feststellbar, so fanden sich dagegen am Westportal Reste einer roten Farbe, die Anlaß zu der Überlegung geben, ob eine monochrome Fassung – wie zunächst in Schwäbisch Gmünd – aufgetragen worden sei. Allerdings lassen sich dergleichen Farbreste an der ganzen Westfassade bemerken, die bislang nicht zu erklären sind.

Über die Landesgrenzen hinaus ging der Blick mit zwei Referaten von *Jan Krcho* (Kosice, Slowakei) und *Mario Fucic* (Zagreb) über die Figurenportale in Kosice bzw. das Südportal der Markuskirche in Zagreb. Schließlich stellte *Franz-Josef Sladeczek* (Bern) das Weltgerichtsportal des Berner Münsters vor, das die Entwicklung des Figurenportals im ausgehenden Mittelalter vor Augen brachte; gegenüber der etwas strengen Lehrhaftigkeit in Landshut begegnet hier ein geradezu bünenhafter Realismus. Sladeczek setzte das Portal mit den Klugen und Törichten Jungfrauen an den Gewänden äußerst hypothetisch mit einem Zehnjungfrauen-Spiel in Beziehung. Die ausführlichen Texte in gebundener Rede, welche die Jungfrauen auf Schrifttafeln in Hän-

den halten, deuteten mit ihrem Sprachstand mutmaßlich nach Köln, wo man infolgedessen ein (verlorenes) Zehnjungfrauen-Spiel anzunehmen habe, das durch den Westfalen (und wichtigsten Baumeister des Münsters nach Matthäus Ensinger) Erhardt Küng nach Bern gelangt sei. Am Schluß sprach *Franz Niehoff* über den Gebrauch von Portalen in bildlichen Darstellungen und in der Realität.

Einen anregenden Austausch ermöglichte das Landshuter Symposion, das hauptsächlich der Initiative von Emmerling, Knipping und Niehoff zu verdanken ist. Zwar ließ die gedrängte Abfolge der Vorträge für eine Diskussion nur wenig Gelegenheit; die im ganzen einander ergänzenden Beiträge machten jedoch in eindrucksvoller Weise aufs neue deutlich, daß die kunsthistorische Forschung sich öffnen muß für eine enge Zusammenarbeit mit Bauforschern und Restauratoren. Die erwähnte Feststellung einer perspektivischen Anlage des Portalgewändes (die außerhalb kunsthistorischer Erkenntnismöglichkeiten im engeren Sinne liegt) wirft neues Licht auf die Sehgewohnheiten des 15. Jh.s und ist weit über den Einzelfall hinaus von Belang. Die Beobachtung von Wandmalerei seitlich des Portal schmucks läßt fragen, ob nicht auch anderenorts Skulptur und Malerei (welche letztere leider zumeist vergangen sein wird) einen weiterreichenden ikonographischen Zusammenhang bildeten. Die Veränderungen der Farbigkeit bei Neufassungen eröffnen schließlich einen noch weitgehend unberücksichtigten Bereich der Ikonographie, der Stil- und der Geschmacksgeschichte und bieten wertvolle Vergleichspunkte zur Tafelmalerei und zur (gefaßten) Holzskulptur. Dringend hat man zu wünschen, daß die vorgetragenen Einzelfälle eingehend veröffentlicht und durch weitere Untersuchungen komplettiert werden, um einer Geschichte der Farbigkeit mittelalterlicher Figurenportale näherzurücken und die Farbigkeit der Portale in ein Verhältnis zur Gesamtfarbigkeit der Kirche setzen zu können. – Ertragreich war die Veranstaltung jedoch bereits für die kunsthistorische Forschung im engeren Sinne. Die Überlegungen

von Kurmann zur Organisation der Bildhauerwerkstätten und zum Baubetrieb, die Hinweise von Niehr zur Geschichte des Figurenportals und die Deutung des Heiliggeistportals als städtische Ikonographie von Knipping öffnen Perspektiven.

Das Symposium ließ unmittelbar Anteil nehmen an der verantwortungsvollen Aufgabe der Denkmalpflege. Für das Heiliggeistportal fragt sich, welche Maßnahmen nach Feststellung des Befundes weiterhin zu ergreifen sind, ob eine Freilegung der fragmentarischen ursprünglichen (ersten bzw. zweiten) Fassung zu wünschen und konservatorisch zu verantworten sei, und in welchem Maße gegebenenfalls Retuschen vorgenommen werden dürften

(wobei die 'Neufassung' der Portale von St. Martin in jüngster Zeit einen fragwürdigen Fall darstellt); oder ob die monochrome Steinfarbe des 19. Jh.s einen zu bewahrenden dokumentarischen Wert besitze. Die Vorträge stellen dieser zentralen Frage des Symposiums konträre Exempel gegenüber. Während man in Freiburg die polychrome Fassung des 19. Jh.s zu sichern beabsichtigt, wurde in Annaberg eine qualitätvolle Farbigekeit des 19. Jh.s einer nicht minder großartigen mittelalterlichen (wenn auch nicht rein der ersten oder der zweiten) Fassung geopfert. Nicht leicht wird eine Entscheidung über die weitere Behandlung des Heiliggeistportals zu treffen sein.

Thomas Noll

Meister Theoderich — Magister Theodericus. Hofmaler Kaiser Karls IV.

Prag, Agneskloster, 17. November 1998 – Juni 1999. Veranstalter: Nationalgalerie Prag

Der Ausstellungsort in der Prager Altstadt, nahe der Moldau, war für die großen Tafelbilder des Meister Theoderich mit Bedacht gewählt: die beiden bedeutenden Sakralräume des Agnesklosters, das nach langen Jahren der Restaurierungen und Grabungsforschungen 1980 als Ausstellungsort von der Nationalgalerie übernommen wurde.

Zunächst diente der gesamte Komplex der Präsentation der böhmischen Malerei des 19. Jh.s. Auch in die beiden Kirchenräume, St. Salvator und St. Franziskus, wurden großformatige Werke der Historienmalerei gehängt, obwohl sich Kunsthistoriker wie Besucher einig waren, daß dies so edle Räume des 13. Jh.s verunstaltet. Erst 1989 nach der Heiligsprechung der Przemyslidenprinzessin Agnes, die dieses Doppelkloster der Klarissen und Franziskaner um 1234 gegründet hatte, wurden die Räume freigemacht, und sie erstrahlten in der ganzen Klarheit frühgotischer Architektur.

Die beiden nebeneinander liegenden sehr hohen Kirchenräume wurden nun für die Ausstellung verdunkelt und jeweils eine bis zum Gewölbeansatz reichende

Wand durch die Mitte des Raumes gestellt, sodaß auf beiden Seiten Platz zur Hängung war. Die Holzplatten waren mit schwarzer Bleifolie (wie der Überzug über Flaschenöffnung und -hals) überzogen, die durch Überlappung eine etwas reliefierte Oberfläche zeigte. Sie ergab bei der Ausleuchtung der in drei Reihen übereinander hängenden Tafeln einen fast grau-schwarz, sanft wirkenden Hintergrund. Bewußt wurde die Kreuzkappelle auf der Burg Karlstein, aus der diese Bilder stammen, nicht »nachgestellt«, aber es schwang natürlich die Erinnerung an diesen einzigartigen Sakralraum mit. Die Anordnung der jeweils 120 x 80/90 cm hohen Bilder wiederholte auch nicht die Reihung nach Gruppen: Evangelisten, Apostel, Märtyrer, Jungfrauen, Witwen, Könige, in den Zwickeln Propheten etc., sie versuchte vielmehr, zwischen den »eigenhändigen« und den Werkstattbildern zu unterscheiden.

Zunächst überwältigte die Fülle — 90 von insgesamt 129 Tafeln, dazu das Votivbild des Jan Očko von Vlašim, die Kreuzigung aus Emaus und der Tod Mariae aus Brünn, diese drei leider zu hoch gehängt und etwas im Abseits. Man sah wieder und sah neu die gewaltigen