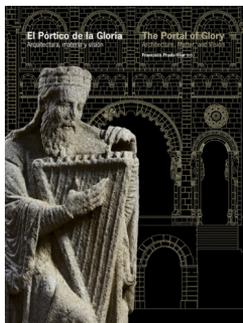


FRANCISCO PRADO-VILAR (ED.),
EL PÓRTICO DE LA GLORIA.
ARCHITECTURA, MATERIA Y VISIÓN /
THE PORTAL OF GLORY.
ARCHITECTURE, MATTER, AND VISION

Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense 2020,
284 Seiten, ISBN 978-84-123063-0-9.



Rezensiert von
Jens Ruffer

Der von Francisco Prado-Vilar in spanischer und englischer Sprache herausgegebene Band zum *Pórtico de la Gloria* der Kathedrale von Santiago de Compostela, einem der bedeutendsten mittelalterlichen Figurenportale, versammelt Beiträge eines wissenschaftlichen Kolloquiums, das 2015 vor Ort stattfand.¹ Die Aufsätze behandeln den *Pórtico* aus unterschiedlichen fachlichen Perspektiven: kunsthistorisch, bauarchäologisch und materialtechnisch. Das Portal wird dabei in den weiteren Kontext des Westbaus gestellt, zudem wird der Meister Mateo zugeschriebene steinerne Kanonikerchor in die Betrachtung einbezogen. Die einzelnen Beiträge werden durch exzellentes Bildmaterial ergänzt, seien es Fotografien, Bauaufnahmen oder Rekonstruktionszeichnungen.

Der erste Teil des Bandes ist von kunsthistorischen Analysen geprägt. Der Herausgeber versucht in seinem ersten Beitrag – *Aula siderea. Architecture, Transfiguration, and Eschatology in the Cathedral of Santiago* (S. 29–45) – eine umfassende semiotische Deutung,

¹
Auch als Volltext online: https://issuu.com/fundacioncomplutense/docs/el_portico_de_la_gloria_b_150.

die vor allem aus einer kosmologisch-eschatologischen Perspektive vorgenommen wird und die deduktiv angelegt ist. Der Westbau steht hier *pars pro toto* für das Himmlische Jerusalem oder wird – in Anspielung auf eine Formulierung von Johannes Scotus Eriugena (9. Jh.) – als Sternenhalle (*aula siderea*) interpretiert. Der Bauteil sei in seiner einzigartigen Kombination von Architektur, Skulptur und Malerei, so die These, nicht nur ein visionäres Avantgardeprojekt, sondern übersetze die Bilder der Offenbarung für den Besucher des Gotteshauses in eine besondere körperliche Erfahrung. War die Jakobuskirche das Endziel der Pilger, so verweise ihre Gestaltung und Ausgestaltung auf das Ende der Zeiten. Diese theologisch-spirituelle Dimension wird durch eine politisch-irdische ergänzt. Prado-Vilar betont das Engagement von König Ferdinand II. († 1188) sowie dessen Sohn, König Alfons IX. († 1230), und interpretiert die Pilgerkirche zugleich als Königskirche, in Anspielung auf St.-Denis und die Kathedrale von Reims in Frankreich. Der Autor ist ein ausgezeichnete Kenner der Jakobuskirche und der zeitgenössischen Artefakte. Die ikonographischen Bezüge, die zum Teil über Räume oder über nicht sichtbare Raumachsen hinweg konstruiert werden, können nicht im Einzelnen aufgezeigt werden. Die von Prado-Vilar vorgetragene Intellektualisierung mittelalterlicher Kunstgeschichte ist jedoch nicht unproblematisch. Es stellt sich die Frage: Welcher mittelalterliche Kleriker wäre in der Lage gewesen, dieses von ihm rekonstruierte, äußerst anspruchsvolle Programm zu entwerfen? Welcher Besucher hätte es überhaupt in dieser Weise wahrgenommen und verstanden? Der hier gewählte methodische Ansatz ist kein historisch kritischer, sondern eher ein assoziativ performativer, der dem mittelalterlichen theologischen Denken mit Blick auf die Texthermeneutik sehr nahesteht. An Deutungen ist alles erlaubt, solange es nicht im Widerspruch zu den Glaubenswahrheiten steht (Augustinus). Prado-Vilar betont in seiner Interpretation vor allem synästhetische Erlebnisse vor dem Hintergrund kosmologisch-eschatologischer Ideen. Aus historisch kritischer Sicht wird es jedoch fragwürdig, wenn die Westempore als Königsempore gedeutet wird, ohne dass dafür überzeugende Beweise vorgelegt werden, wenn Achsbeziehungen postuliert werden, die keine sind (unter anderem vom *Pórtico* zur *Corticela*-Kapelle im nördlichen Seitenschiff), wenn der Startpunkt der Kirchweihprozession willkürlich auf einen Platz westlich des *Pórtico* festgelegt wird, obwohl es keine zeitgenössischen Quellen dafür gibt, wie in jener Zeit das Areal westlich der Kirche aussah und genutzt wurde. Schließlich ist es pure Setzung, dass mit der Vollendung des *Pórtico* der Hauptzugang der Jakobuskirche nach Westen verlegt worden sei. Denn bis dahin betraten die Pilger die Kirche durch das nördliche Querhausportal, die Städter vor allem durch das südliche. Die assoziative Deutung ist auch nicht widerspruchsfrei (zum Beispiel Interpretationen zur vertikalen Achse des Westbaus). Schließlich sind die unkritischen und vage gehaltenen Zuschreibungen an Meister Mateo offenbar von dem Gedanken getragen, ein anachronistisches Künstlergenie wieder aufleben zu lassen.

Der zweite Aufsatz vom selben Autor – *The Façade of the Portal of Glory. Revelation of a Recovered Masterpiece* (S. 47–132) – widmet sich der Rekonstruktion der Westfassade, insbesondere deren Ausstattung mit Monumentalskulptur. Innovativ ist das Bemühen, Einzelfiguren, die bisher nicht konkret verortet werden konnten, als Teile der ehemaligen Westfassade zu interpretieren. Die ikonographischen Zuschreibungen der Figuren (Henoah / Elias / Zacharias / Hesekiel / Jeremias / David / Salomon / Jakobus als *miles Christi*) sind allerdings nicht für alle Skulpturen zwingend. Darüber hinaus wäre die inhaltliche Beziehung zu den Prophetendarstellungen des nördlichen Teils des Hauptportals, einschließlich der Verdopplungen einzelner Propheten (zum Beispiel Jeremias), erklärungsbedürftig. Schließlich bleibt auch die Deutung der Figur auf der Rückseite des Mittelpfeilers des *Pórtico* als Meister Mateo im Sinne eines *sapiens architectus* rein spekulativ. Sie ist auch nicht neu. Prado-Vilars Schlussfolgerung – „Master Mateo’s portrait therefore shows us the architect as an intellectual creator who, thanks to his wisdom, devotion and profound understanding of the Holy Scriptures, achieves a mode of spiritual vision that is then reflected in his work.“ (S. 78) – ist nur plausibel, solange man es konsequent vermeidet, auf zeitgenössische Quellen und Darstellungen von Baumeistern einzugehen.

Die abstrahierende universell-kosmologische Argumentation, die den ersten Aufsatz prägt, wird hier fortgesetzt. Mit Blick auf die stilistischen Vergleiche fällt auf, dass weder die Spezifik von graphischer Darstellung (Buchmalerei) und dreidimensionaler Umsetzung (Skulptur) eine Rolle spielt, noch eine Unterscheidung zwischen Stil, Motiv und Typus in den Blick genommen wird. Abgesehen davon sind die Figuren an den Oberflächen stark verwittert, und von der einstigen farbigen Fassung ist nichts mehr erhalten. Das Insistieren auf einen bestimmten emotionalen Ausdruck liegt deshalb im Auge des Betrachters, kann aber an den Figuren selbst nicht mehr hinreichend verifiziert werden. Zudem belässt es der Autor bei den Werkvergleichen meist bei Nennungen oder knappen Hinweisen. Hier wäre etwas mehr Tiefe wünschenswert gewesen. Da die meisten Thesen reine Setzung sind, trägt der konsequente Verzicht auf alternative Deutungen auch nicht zu deren Stützung bei.

Der Beitrag von Erika Loic – *Terrestrial and Celestial Connections through Symbolic Schemata. The Stone Choir within the Sacred Topography of Santiago de Compostela* (S. 132–156) – wendet sich deduktiv allgemeinen spirituellen und theologischen Interpretationsschemata zu. Sie schreibt:

[...] the new portal and choir incorporated symbolic schemata that encouraged thematic, spatial, and temporal connections on which viewers could meditate. At their most abstracted, these schemata revealed the formal congruence that allowed the earthly Church to be scaled up to the Heavenly Jerusalem or scaled down to the choir, tombs, reli-

quary shrines, and even the smallest of the cathedral's liturgical objects (S. 156).

Ihre Argumentation, die durchaus schlüssig ist, passt in dieser Allgemeinheit wohl auf jedes Chorgestühl mit Apostel- oder Prophetendarstellungen in einer größeren Kirche mit Figurenportalen. Auch die von der Autorin beobachteten Redundanzen von Formen, Typen, Figuren und Ornamenten zwischen Objekten unterschiedlicher Klassen (Großarchitektur, Mikroarchitektur, Chorgestühle, Grabmale, Reliquienscheine oder Reliquiare) sind unstrittig. Die gewählte Abstraktionsebene lässt es scheinbar unnötig erscheinen, auf die Objekte und Quellen dezidiert einzugehen. Es wird folglich weder eine wünschenswerte anschauliche Beschreibung des ehemaligen steinernen Chorgestühls, einschließlich des Lettners, präsentiert, noch wird ein kritisches Resümee der durchaus umstrittenen Rekonstruktion gezogen. Auch werden räumliche Achsbeziehungen postuliert, deren Erkennbarkeit für mittelalterliche Besucher gar nicht zwingend sein mussten, zumal die umlaufende Empore komplett ausgeblendet wird (Wer durfte wann welches Areal betreten und was konnte vom Betrachterstandpunkt aus wie wahrgenommen werden?). Die Metaebene, auf der argumentiert wird, lässt Grundsätzliches zwar in einem anderen Licht erscheinen, jedoch ohne wirklichen Erkenntnisgewinn. So entspricht beispielsweise die West-Ost-Achse dem Prinzip in *medio ecclesiae*. Das dialogische Prinzip im Chorgestühl ist bereits in der liturgischen Form des Chorgebets mit Antiphon und Responsorium grundgelegt. Hinzu kommen einige diffuse Quellenverweise. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für die Aufführung eines *Ordo prophetarum* in der Jakobuskirche (S. 143) gibt es keinerlei zeitgenössische Quellen, auch ist *Ordo prophetarum* nicht gleich *Ordo prophetarum*. Derartige Verkürzungen bedürfen zusätzlicher Erläuterungen, und sei es nur in einer Fußnote.

Den genuin kunsthistorischen Abhandlungen folgen im zweiten Teil drei Beiträge, die sich der Bauforschung, der Bauarchäologie und den konstruktiven Aspekten von *Pórtico* und Westbau widmen. Diese Beiträge, in denen erfrischend gegensätzliche Thesen vertreten werden, können aufgrund der Komplexität der Argumentationen hier nicht umfassend kritisch gewürdigt werden. Eine ausführliche konstruktive Auseinandersetzung mit den jeweiligen Thesen wäre jedoch durchaus wünschenswert. Der Aufsatz von Annette Münchmeyer – *The Western Part of the Cathedral of Santiago de Compostela. An Approach towards the Building and the History of its Construction* (S. 157–185) – ist den komplexen Bauphasen des Westbaus auf den Ebenen von *Pórtico* und Empore gewidmet. Die Autorin fasst hier Ergebnisse ihrer Dissertation zusammen, die der bauarchäologischen Erforschung der mittelalterlichen Bauteile des gesamten Westbaus gewidmet ist. In Kombination von verschiedenen Messverfahren (Tachymetrie, Fotogrammetrie, 3D-Laserscan und Handaufmaß), ergänzt durch Fotodokumentation und Raumbuch, wurden die Befunde ausgewertet und in verschie-

denen Ansichten und Schnitten im Maßstab 1:50 visualisiert. Damit ist die Forschung nicht mehr auf die über hundert Jahre alten Pläne von Kenneth J. Conant angewiesen. Münchmeyer kann relativ präzise die verschiedenen Bauphasen und deren Abfolgen bestimmen, wobei die genaue zeitliche Verortung der einzelnen Etappen offenbleiben muss. Die von Münchmeyer postulierten Umbauschritte seien hier nur kurz genannt. Aus ursprünglich existierenden alten Doppelportalen wurden demnach Schritt für Schritt Dreiportalanlagen, wobei die Öffnung der alten Fenster der Außenfassade zu neuen Seitenportalanlagen den zeitlichen Abschluss bildete. Die Außenfassade habe ursprünglich denen der Querhäuser entsprochen. Es wird gezeigt, dass der *Pórtico* nicht aus einem Guss, aber dennoch als integraler Bestandteil des Westbaus zu interpretieren ist. Die Unregelmäßigkeiten am *Pórtico* weisen darauf hin, dass es konzeptionelle Änderungen gab und der Trumeau erst in einer späteren Phase hinzukam. Denn der massive, vermutlich monolithische Türsturz bedurfte keines Mittelpfeilers. Auch im Tympanon gibt es verschiedene Indizien, die darauf hinweisen, dass das heutige nicht das ursprüngliche ist. Schließlich wurde in die Vorhalle ein Rippengewölbe eingezogen, dessen Gewölbescheitel durch den Fußboden der Empore begrenzt wird und dessen Bogenradien deshalb zu tiefen Gewölbeansätzen führen mussten, die durch Figuren letztlich kaschiert wurden. Der Bau des Emporenraumes über dem *Pórtico* stand nach Münchmeyer in keinem kausalen Zusammenhang mit den Umbauarbeiten am Portal. Allerdings, so Münchmeyer weiter, sei die Empore zum Mittelschiff hin ursprünglich offen gewesen. Die Zwillingsarkaden und der Okulus, die heute Empore und Mittelschiff trennen, gehörten, so die These, nicht zur ursprünglichen Konzeption.

Bernardino Sperandio beschäftigt sich in seinem Beitrag – *The Construction of the Pórtico de la Gloria* (S. 186–205) – vor allem mit dem konstruktiven Aufbau des Tympanons. Darüber hinaus enthält der Beitrag viele weitere Detailbeobachtungen zum *Pórtico* und zum Emporengeschoss. Sein Team hatte im Vorfeld der Restaurierung die Aufgabe, den *Pórtico* auf seinen konstruktiven Aufbau, die eingesetzten Bauelemente und deren Versatz, auf die verwendeten Materialien sowie auf die Schadensbilder und deren Ursachen hin zu untersuchen. Sperandio folgt Münchmeyer in der These, dass Meister Mateo Doppelportale zu Dreiportalanlagen umgestaltete. Des Weiteren interpretiert er die Befunde im Kontext des Künstlergenies (konzeptionell und planmäßig), was methodisch nicht unproblematisch ist. Eigentlich sollten Befunde auf den Genius hinweisen und nicht der Genius die Befunde erklären. In der Interpretation der Beobachtungen sowie der Rekonstruktion der Bauphasen des Mittelportals bietet der Autor zu den anderen Beiträgen alternative Erklärungen. Sperandio geht davon aus, dass das Bogenfeld über dem Sturz aus drei Schichten besteht: erstens die Platten mit den Hochreliefs der Figuren, zweitens eine mittlere Mauer, die direkt auf dem Sturz aufliegt, und drittens eine rückwärtige Mauer, die über den beiden kleinen Entlastungsbögen aufgeführt wurde

und die mit der mittleren verzahnt scheint. Seine Untersuchungen legen nahe, dass einige Reliefplatten mit Metallklammern an der mittleren Wand fixiert worden sind. Sperandios Rekonstruktion der Bauphasen unterscheidet sich von derjenigen Münchmeyers. Er nimmt an, dass zuerst die beiden großen Entlastungsbögen auf der Vorder- und Rückseite eingezogen wurden. In der Folge wurde das von den Entlastungsbögen eingefasste Mauerwerk Schritt für Schritt ausgebrochen. In die Öffnung habe man nun den Trumeau eingestellt, der nicht Lotrecht eingepasst wurde, und den Sturz eingezogen, bei dessen Versatz es zu Bauschäden (u. a. am Trumeaukapitell) gekommen sein soll. Nachdem das Mittelportal errichtet war, konnten die Seitenportale geöffnet werden. Dies gestaltete sich nach Sperandio technisch weniger problematisch, da man hier bereits je ein Rundbogenfenster vorfand. Die massiven Schäden am südlichen Eingang zum Seitenschiff lassen sich mit Setzungsbewegungen des Südturmes erklären.

Im dritten und letzten Beitrag zur Bauforschung des *Pórtico* – *The Creation of the Portal of Glory. An Examination of its Construction and Building Techniques* (S. 206–259) – widmet sich Rodrigo de la Torre Martín-Romo dem Portal im Gesamtkontext der Vorhalle. Es ist der ausführlichste Beitrag, der jedoch am besten vor Ort zu lesen ist, um alle Indizien wirklich nachvollziehen zu können. Im Mittelpunkt der Beobachtungen stehen konstruktive Aspekte des Aufbaus von *Pórtico* und Narthex, die Steinbearbeitung und Größe der Quader, deren Versatz und Fugenschnitt sowie die Unregelmäßigkeiten in den verschiedensten Abmaßen. De la Torre stellt, mit Blick auf die beiden anderen Beiträge und ohne Untersuchung von Krypta und Empore die Gegenthese auf, dass es kein Vorgängerportal gegeben habe. Der *Pórtico*, so der streitbare Ansatz, sei aus einem Planwechsel für ein bis dahin nur im Sockelbereich angelegtes Portal hervorgegangen. In dem vermutlich äußerst langwierigen Bauprozess muss es nicht zwingend zu längeren Bauunterbrechungen gekommen sein. Die am Steinwerk ablesbaren Spuren werden als Zeichen der Transformation einer älteren Planung in die letztlich ausgeführte interpretiert. Die ursprüngliche Gestalt des Westportals sei ähnlich der in Vézelay gewesen, wo ein großes Mittelportal von zwei niedrigen Seitenportalen flankiert wird. Ein Planwechsel verlangte nun drei gleich hohe Öffnungen, wobei für die Seitendurchgänge einst Tympana vorgesehen gewesen seien. Der Trumeau ist für de la Torre, trotz erkennbarer Modifikationen, ein integraler Teil der Planung und kein Nachtrag durch einen weiteren Planwechsel. Aus verschiedenen Gründen wird angenommen, dass der Türsturz kein Monolith ist, sondern aus zwei Teilen besteht. Das Gewölbe des Narthex sei genuin. Zuerst seien die Rippen errichtet, dann die Kappen gemauert worden. Die ästhetisch unbefriedigende Lösung für die Gewölbeanfänger am *Pórtico* sei primär durch räumliche Zwänge begründet, nicht Resultat einer späteren Planungsstufe, die nun ein Kreuzrippengewölbe vorsah. Ergänzt werden die Beiträge zur Bauforschung durch den Aufsatz von Lorena Bello Gómez – *A Granite Garden. The Historic and Cos-*

mic Time of the Stone (S. 261–273), der den verwendeten Steinmaterialien sowie den lokalen Steinbrüchen gewidmet ist.

Der vorliegende Band vereint Beiträge unterschiedlicher Forschungsbereiche. Es zeigt sich deutlich, welche komplexen Fragestellungen im Zusammenhang mit einer angemessenen Untersuchung von Bauskulptur aufgeworfen, diskutiert und beantwortet werden müssen. Ob und inwieweit die hier vorgetragenen kunsthistorischen Überlegungen die Forschungsdiskussion nachhaltig beeinflussen werden, ist primär eine Frage des präferierten kunsthistorisch methodischen Ansatzes. Die Beiträge zur Bauforschung des *Pórtico* sollten aber unbedingt zu einer Synthese geführt werden. Schließlich bildet das Objekt immer noch den Ausgangspunkt für kunsthistorische Analysen.