

05. September 2011

Die Kathedrale von Reims

Splitter im Auge der anderen

Ausgerechnet ein Deutscher in Frankreichs Nationalkathedrale: Imi Knoebels Fenster für Reims zeigen, was nach Versöhnung schreit. Sein Fest der Farben birgt auch die Erinnerung an zerbrechendes, glühendes Glas, damit an die Kanonade von 1914.

Von Werner Spies



Imi Knoebel vor seinen Glasfenstern von Reims

14. Juli 2011

Es ist zweifellos der außergewöhnlichste öffentliche Auftrag, der an einen nichtfranzösischen, einen deutschen Künstler vergeben worden ist: Imi Knoebel durfte für das von den Landsleuten im Ersten Weltkrieg massakrierte Nationalheiligtum Frankreichs, die grandiose Krönungskirche Reims, die sechs Fenster zweier Kapellen im Chorumgang entwerfen. Das übersteigt alles, was mit Kunst und Kunstbetrieb zu tun hat.

Um dieses Fest der Farben aufführen zu können, mussten diejenigen, die sich vor einigen Jahren an den Künstler wandten, über einige Schatten springen. Denn diese Wahl war keineswegs problemlos. An diesem geheiligten Ort fand die Transsubstantiation des irdischen, vergänglichen Körpers des Königs in ein unsterbliches Wesen statt, die aus ihm, wie es Kantorowicz in seiner Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, „Die zwei Körper des Königs“, schildert, den Thaumaturgen der Nation machte.

Weder der Gemeinderat mit der Gesellschaft der Freunde der Kathedrale im Rücken noch der Erzbischof von Reims und der Klerus waren begeistert, die Achthundertjahrfeier der Kirche, die dieses Jahr ansteht, auf diese Weise zu zelebrieren. Zu viele alte Wunden wurden aufgerissen. Auch die Vergabe des Auftrags, die offensichtlich unsensibel an manchen Handwerkern der Stadt vorbeigegangen sein soll, sorgte dafür, dass hier und da das schlimme, vermeintlich vergessene Wort „boche“ wieder auftauchte.



Die Kathedrale von Reims. Hier feierten de Gaulle und Adenauer am 8. Juli 1962 die Versöhnung zwischen den Erbfeinden Deutschland und Frankreich

Die historische Last sollte man nicht ausblenden

Ausschlaggebend war sicherlich der Einsatz von Jean-Jacques Aillagon, Marc Nouschi und Serge Lemoine, die von Paris aus begeistert für den deutschen Künstler plädierten. Und die Entscheidung blieb, wie üblich im zentralistischen Frankreich, ein „fait du prince“, eine Maßnahme, die oben getroffen wurde. Ein Beteiligter sagte mir denn auch, der Prozess sei einigermaßen schmerzhaft verlaufen. Außerdem habe sich bis auf einen kleinen Betrag die deutsche Seite so gut wie nicht an der Finanzierung des Auftrags beteiligt.

Gewiss, nächstes Jahr wird man in Reims feierlich den Tag begehen, an dem de Gaulle und Adenauer vor fünfzig Jahren am 8. Juli in der Kirche die Versöhnung zwischen den zwei Erbfeinden feierten. Doch das genügt keineswegs, aus Knoebels Präsenz in dem ehrwürdigsten und nationalsten Kirchenraum Frankreichs eine Selbstverständlichkeit oder eine Notwendigkeit zu machen. Es ist sicherlich eine Art von Reflex, dies heute mit dem deutsch-französischen Mechanismus zu erklären, der überall Vergessen und Versöhnung erwarten möchte. Die historische Last sollte man nicht ausblenden.

Man muss, ehe man sich auf die Heiterkeit der Auftragsoper „Reise nach Reims“ beziehen darf, mit der Rossini 1825 den Ort feierte, an dem man die französischen Könige salbte, das bedrückende Kriegsverbrechen einer neuen Ordnung in Erinnerung rufen. Die systematische Kanonade, der die Kathedrale im September 1914 fünf Tage lang ausgesetzt war, führte fort, was bereits kurz zuvor im belgischen Löwen praktiziert worden war: die Zerstörung der kulturellen Schätze beim Nachbarn. Dahinter steckte keine strategische Notwendigkeit, es ging um Auslöschung und Demoralisierung. Man übte an Frankreich eine üble, alttestamentarische Rache. Man konnte eine solche nun scheinbar ungestraft über zweihundert Jahre nach den Brandschatzungen von Mélaç in der Pfalz vollziehen.

Unübersehbar künden die Fenster von Katastrophe

Wissen um die Geschichte und um die Verantwortung für die Geschichte, das ist wohl der erste, starke Eindruck, den Knoebels Werk hervorzurufen vermag. Denn was man bei einem Künstler, der von Ferne gesehen, eher zu den Verfechtern der Abstraktion und des Umgangs mit einem festen stereometrischen Vokabular zählt, zunächst entdecken kann, ist eine unerwartet ikonographische Botschaft. Und diese reicht über alle formalen Feststellungen hinaus. Wohl selten hat sich die Verwendung der abstrakten Formensprache in eine derart konkrete Aussage verwandelt. Unübersehbar künden die neuen Fenster, die aus zahlreichen farbigen, schneidenden Splittern zusammengesetzt erscheinen, von einer Katastrophe.



Bundeskanzler Konrad Adenauer (links) und Staatspräsident Charles de Gaulle beim

Hochamt in Reims im Juli 1962

Darin unterscheiden sie sich in ihrer hohen Farbigkeit schon auf den ersten Blick von der Glasmalerei, die das Bombardement in der Kathedrale überlebt hatte, oder auch von den Scheiben, die in den letzten Jahrzehnten mit ornamentalen Mustern auf Weißglas Fehlendes zu ersetzen suchten. Auch die Nähe von Chagall, der mit seiner Farbenpracht in der Marienkapelle bisher den Chor dominierte, wirkt jetzt alles andere als aufdringlich. Chagall ging es darum, das berühmte Blau von Chartres zu suchen. Deshalb dominiert dieser Ton bei ihm in allen denkbaren Nuancen. Doch verglichen mit der funkelnden Pracht der Arbeiten Knoebels, die wie eine Explosion in den Raum einfallen, bleiben die gegenständlichen Szenen Chagalls beinahe blind.

Referenz zu Caspar David Friedrich

Wir sehen bei Knoebel zerbrechendes, glühendes Glas. Dahinter spürt man eine ungeheuerliche Detonation. Doch diese wirkt wie eingefroren, als sei das zerborstene Glas im Sturz arretiert worden. Man kommt nicht um den Eindruck herum, der Künstler habe ein Äquivalent für eines der großartigsten, symbolischen Historienbilder der deutschen Malerei zu geben versucht. Caspar David Friedrichs „Eismeer“ liefert eine erstaunliche Referenz.

Man bemerkt sofort, dass sich Knoebel in seinem Beitrag auf intelligente und genaue Weise mit den Farbakkorden auseinandersetzt, die er vor Ort in der Kathedrale studieren konnte. Die Primärfarben Blau, Rot, Gelb, jeweils in zwei, drei oder vier Abstufungen, stehen auf seiner Palette. Das ständig wechselnde Licht, die Tageszeiten verändern den Eindruck. Rot verkehrt sich gegen Abend in Schwarz, und Blau wird von der auftreffenden Sonne richtiggehend zu Licht zermahlen. Sandgestrahlte Partien wechseln mit transluziden. Für die gelben Partien benützt der Künstler grundsätzlich mattes Glas.

Er ging bei seinen Entwürfen für die Fenster von Papierschnitten, von seinen „Messerschnitten“ aus, die er lange zuvor, bereits in den siebziger Jahren, angefertigt hatte. Doch bestimmend wurden bei dieser Arbeit nicht nur die kompositorischen Eingriffe, sondern die quantitative Veränderung, zu der der Künstler bei der Übertragung in die monumentale Dimension aufgefordert wurde. Es galt, eine Fläche von annähernd hundertdreißig Quadratmetern zu füllen. Als Erstes beschloss Knoebel, die Anzahl der Elemente, die in einem Fenster zusammentreten sollten, gegenüber den Entwürfen zu reduzieren. Zunächst hatte er für einen Quadratmeter ungefähr tausend Einzelstücke vorgesehen. Er verringerte die Anzahl auf dreihundert.

Begegnung von Kunst und Kirche

Dies lässt sich den verschiedenen Maquetten entnehmen, in denen die kompositorische Ordnung immer stärker in den Vordergrund tritt. Man hat den Eindruck, es mit plastischen Gebilden, mit Reliefs zu tun zu haben. Das geht auf Knoebels Übung zurück, von früh an mit flachem Holz, mit Sperrholz zu arbeiten. Die Flächen stoßen aufeinander, überlagern sich, ohne dass dabei die Vorstellung von sprödem Glas verlorengeht.

Eine Art von Gestaltsehen, das die Teile ordnet und zueinander in Beziehung setzt, macht sich nach und nach in den Skizzen Platz. Dabei hielt sich Knoebel an den Rhythmus, an die Fülle und die Pausen, die sich in den anderen Fenstern der Kathedrale studieren lassen. Er verbreiterte jedoch die Bleifassungen von sieben auf acht Millimeter.

Das Werk, das Knoebel geschaffen hat, gehört in Frankreich in eine spannende Tradition, die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzt. Dafür gibt es in Deutschland kein Äquivalent. Man merkt dies an der erstaunten Reaktion, die zunächst das imponierende Fenster Gerhard Richters für den Kölner Dom auszulösen vermochte. Ein derartiges Unverständnis wäre in Frankreich, das auf diese Begegnungen von Kirche und Kunst stolz ist, nicht denkbar.

Gerhard Richter lehnte das Angebot ab

Der erste, naheliegende Gedanke in Frankreich war denn auch, sich an Gerhard Richter zu wenden. Die Absicht, bei anderen Künstlern, Ellsworth Kelly oder Robert Mangold, anzufragen, ließ man rasch fallen. Denn die Chance, aus diesem Auftrag ein weithin sichtbares Zeichen der deutsch-französischen Nähe und Aussöhnung zu machen, stand im Vordergrund. Doch der Künstler zögerte und lehnte schließlich nach einem Ortstermin das Angebot ab. Die Nachbarschaft von Chagall konnte ihm nicht besonders schmecken.

Doch die eigentliche Begründung hatte damit zu tun, dass er nach seinem spektakulären Auftritt im Kölner Dom nun nicht als religiöser Künstler, als Auftragskünstler gelten wollte. Das war ein verständliches, aber letztlich unbegründetes Zögern. Denn weder in Köln noch in Reims ging es letztlich um religiöse Kunst. Beide Kirchen verband etwas anderes. Sie standen symbolisch für den Nationalgedanken des jeweiligen Landes. Es hatte vor Reims im republikanischen, laizistischen Frankreich schon seit langem spannende Diskussionen und Aufträge an Künstler gegeben. Die liturgische Erneuerungsbewegung, die auf Initiative des dominikanischen Père Régamey eingesetzt hatte, führte zu großartigen Realisationen.

Überall kam es vorübergehend zum Widerstand

In Audincourt arbeiteten Bazaine und Léger, in Vence wurde für die Kapelle der Dominikanerinnen der agnostische Matisse gewonnen. Und an der Ausschmückung der Kirche in Assy waren Bonnard, Léger, Chagall, Rouault, Matisse und Braque beteiligt. Einen eindrucksvollen Beitrag lieferte schließlich Soulages, der die ganze Kirche von Conques mit nichtkolorierten, durchsichtigen Scheiben schmückte, die das natürliche Licht allein durch Bleifassungen und geometrische Muster modulieren. Den Höhepunkt erreichte die Erneuerung der Sakralkunst mit Le Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamp. Und überall kam es zunächst vorübergehend zum Widerstand.

Auch die Fenster Chagalls waren in Reims keineswegs gern gesehen. Der damalige Bürgermeister der Stadt, Jean Marie Taittinger, schlug aus diesem Grund den Mitbürgern vor, die Arbeit Chagalls auf den Prüfstand zu stellen. Und er fügte hinzu, falls der Widerstand weitergehe, verspreche er, nach einem Jahr die Fenster wieder ausbauen zu lassen. Im Umkreis dieser Werke, die für den Kirchenraum entstanden, kam es in Frankreich rasch zu einem spannenden Diskurs, der sich auf eine völlig neue Weise und in völlig neuer Qualität der zeitgenössischen Kunst zuwandte.

Die gegenstandslose Malerei wurde dabei auf eine Ebene der Spiritualität gehoben, die abgesehen von der Absicht Kandinskys und Malewitschs auf diese Art zuvor nie existiert hatte. Der informellen Malerei tat diese Auseinandersetzung gut, und die Kirche bezog einen Bonus der Modernität und der Offenheit für Experimente, die ihr - das zeigt Knoebels „Reise nach Reims“ - in jeder Hinsicht guttut.

Text: F.A.S.
Bildmaterial: AFP, dpa