



Wolfgang Ullrich

Religion gegen Kunstreligion

Zum Kölner Domfensterstreit

Im Sommer 2007 gab es endlich wieder einmal große Aufregung um den Status moderner Kunst: Die Kritik des Kölner Kardinals an den von Gerhard Richter neu gestalteten Domfenstern, dass diese nicht den christlichen Glauben widerspiegeln, rief bei den maßgeblichen Kunstkritikern das blanke Entsetzen hervor; einer sprach sogar pauschal von einer "Ächtung der Moderne". Wolfgang Ullrich zeigt, dass die Schärfe der Auseinandersetzung damit zu tun hatte, dass zwei Glaubensbekenntnisse aufeinandertrafen: das christliche und das kunstreligiöse. Denn die Kunstreligion ist seit dem Deutschen Idealismus und bis heute das zentrale Schema, das von Künstlern und Kunstkritikern im Zweifelsfall aktualisiert wird, um das Übermenschliche, das Schöpferhafte des Künstlergenies herauszustellen; und das ist antiaufklärerischer Humbug.

Beinahe hätte es im Spätsommer 2007 eine Kunstdebatte gegeben. Sie endete aber, noch bevor sie richtig begonnen hatte. Ihre Protagonisten waren Kardinal Joachim Meisner und der Kunsthistoriker Werner Spies, und sie galt Gerhard Richters Fenstern für das südliche Querhaus im Kölner Dom, die am 25. August eingeweiht wurden: zusammengesetzt aus rund 11 500 Glasquadraten, in insgesamt 72 Farben und nach dem Zufallsprinzip angeordnet. Am vorzeitigen Abbruch der Debatte war der Kardinal schuld, als er sich bei der Eröffnung des Diözesanmuseums Kolumba am 14. September verbal vergriff und innerhalb einer Gesellschaftsdiagnose vor einer Entartung der Kultur warnte. Damit hatte er sich disqualifiziert — und wurde auch in seinen anderen Ansichten, also etwa zu den neuen Domfenstern, nicht länger ernst genommen. Immerhin existieren von beiden Seiten aber genügend Äußerungen, um zu rekonstruieren, wie die Debatte weiter hätte ausgetragen werden können. Dann wird auch deutlich, inwiefern sie anderen Debatten um moderne Kunst ähnelt und wie ihr ein für die gesamte Moderne relevanter, allerdings nur selten eigens erörterter Streit zugrunde liegt — der Streit zwischen Religion und Kunstreligion.

Nur fünf Tage vor seiner verunglückten Eröffnungsrede, am 9. September, publizierte Kardinal Meisner in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* die gekürzte Fassung eines Vortrags, den er Ende August anlässlich der fünfzigsten "Kunstbegegnung Bensberg" gehalten hatte. Der Untertitel dazu lautet: "Kirche und moderne Kunst sind keine unvereinbaren Gegensätze — solange die Kunst nicht nur modern, sondern auch Kunst ist". Das in dieser Aussage steckende Kunstverständnis wird vom Kardinal ausführlich erläutert. Er zitiert Eichendorff und erwartet von einem Kunstwerk, ein "Zauberwort" zu treffen, "damit das stumme Dasein anfängt, zu singen". Kunst hat Wirklichkeit also nicht nur abzubilden, sondern verschafft ihr erst Präsenz und Geltung — und damit Wahrheit: Sie überhöht eine matte Alltäglichkeit und weist insofern immer auch über das Gewohnte hinaus, macht seinen Sinn erfahrbar und transzendiert es damit. Das bringt sie in eine Nähe zu Glauben und Kirche.

Die Auffassung, dass Kunst Wirklichkeit erst wirklich werden lässt und Wesen sowie Sinn einer Sache vergegenwärtigt, besitzt eine lange Tradition. Man findet sie in Varianten etwa im Deutschen Idealismus oder bei Martin Heidegger. In Paul Klees berühmtem Satz "Kunst gibt nicht Sichtbares wieder, sondern macht sichtbar" drückt sie sich ebenso aus wie in George Steiners Bestimmung der Kunst als "realer Gegenwart". Auch die Verve der Avantgarde verdankt sich dem Glauben an die überhöhende und stimulierende Kraft der Kunst. Der Künstler gerät hier in eine Nähe zu einem Politiker oder Revolutionär: Er darf sich als derjenige fühlen, der den Menschen das Maß gibt; er ist Herr der Werte, der dringlich machen kann, was ihm wichtig ist.

Lässt sich diese Vorstellung als typisch für die Moderne kennzeichnen, so bekommt sie bei einem Kardinal noch einen eigenen — naheliegenden — Akzent. Für ihn kann der Künstler nur dann etwas stark und verbindlich werden lassen, wenn er begnadet ist und in unmittelbarer Beziehung zu Gott steht. In Meisners gedrucktem Vortrag steht also: "Der Seher, der Prophet, der Künstler braucht das innere Licht oder die Erleuchtung, um den inneren Glanz der Dinge wahrzunehmen, um den Ton zu treffen, der stumme Dinge zum Singen bringt." Dem erleuchteten Künstler wird sodann wiederum eine wichtige gesellschaftliche Rolle zugesprochen: Der "Widerschein des Göttlichen im Irdischen", den ein Kunstwerk erzeugt, "schützt den Menschen vor der Diktatur der Zwecke und des Nutzens und bewahrt ihn vor den Götzen, die wir Erfolg, Image, öffentliche Meinung nennen". Die "verklärende Macht der Kunst" verhindert somit eine Profanisierung und Barbarisierung des Menschen, sie wirkt als Sinnstifterin, als Gegenmacht zur Technisierung und Ökonomisierung der Welt. Die Kunst wird aber auch zum Gottesbeweis und Gottesdienst, da es ohne sie kaum möglich wäre, das Göttliche — den Sinn — als gegenwärtig zu erfahren.

Verfügt für den Kardinal jegliche Kunst über eine transzendente Dimension und damit über eine Affinität zur Religion, so genügt ihm dies nicht, wenn es um Kunst in Kirchenräumen geht: Kunst könne zwar "immer von der Kirche akzeptiert werden, allerdings ohne dass sie auch immer in den Kirchenraum hineingehört". Kunst für die Kirche soll also nicht nur irgendeinen Ton treffen, sondern hat das spezifisch christliche Gottesverständnis zu vergegenwärtigen und von neuem als wahr erscheinen zu lassen. Das belegt Meisner an Arbeiten von Joseph Beuys, vor allem an der Skulptur *Kreuzigung* (1962–65). Hier komme, so hebt er bewundernd hervor, "gerade durch die Gestaltung mit unkonventionellen Materialien... das Ungeheuerliche, Unfassbare von Christi Opfertod... erschreckend schmerzhaft zum Ausdruck". Seine Kommentare zu Beuys nehmen fast die Hälfte seines gedruckten Texts ein. Sie dürfte Meisner auch als Antwort auf seine Kritiker formuliert haben, die ihm mangelnden Sinn für moderne Kunst vorhielten, nachdem er sich wenige Tage zuvor distanziert zu den neuen Domfenstern Richters geäußert hatte. Dabei hatte Meisner ebenfalls bereits Empörung ausgelöst, hatte er doch bemerkt, ein abstraktes Fenster passe "eher in eine Moschee oder ein Gebetshaus" als in einen Dom. Wegen dieser polemisch-naiven Einschätzung wurde jedoch von vielen nicht wahrgenommen, dass Meisner sich in seiner Stellungnahme keineswegs gegen den Kunstwert von Richters Fenstern ausgesprochen, sondern lediglich deren Eignung für den spezifischen Kirchenraum bezweifelt hatte. Er gab zu Protokoll: "Wenn wir schon ein neues Fenster bekommen, dann soll es auch deutlich unseren Glauben widerspiegeln und nicht irgendeinen."

Am offensichtlichsten verkannte Werner Spies den Akzent von Meisners Kritik. Er hielt dem Kardinal — allerdings schon unter dem Eindruck von dessen Entartungsrhetorik — am 18. September in der *Frankfurter*

Allgemeinen Zeitung einen "Angriff auf Richters Werk, auf Richters Lebenswerk" vor und sprach von der "gnadenlosen Zurückweisung eines weltberühmten Künstlers", ja rügte "die Schärfe, mit der Kardinal Meisner das Fenster abstrahlt". Auf Meisners kunsttheologische Erörterungen oder sein Bekenntnis zu Beuys ging Spies hingegen mit keinem Wort ein. Immerhin klang aber auch bei ihm eine Unterscheidung zwischen Kunst und christlicher Kunst an, erblickte er in Meisners "Attacke" gegen Richter doch "die Kontinuität eines Vorbehalts gegenüber der Freiheit des Künstlers" und damit ein Beharren des Kardinals auf "kirchlich-gegenständlicher Auftragskunst": eine "weitere Ächtung der Moderne".

So heftig sich Spies dagegen wehrt, in der Kunst ein Medium zu sehen, das ein einzelnes Phänomen in einer einzelnen Hinsicht transzendiert, so wenig bezweifelt er jedoch den Transzendenzcharakter der Kunst. Seine Einschätzung der Kunst als Transzendenzleistung wird gerade in seiner Beschreibung von Richters Domfenstern offenbar. Viel ausführlicher als in seinem auf Meisner erwiderten Text lieferte er sie bereits in dem Aufsatz *Ein Ozean aus Glas*, der am 25. August — am Tag der Einweihung der Fenster — ebenfalls in der *FAZ* gedruckt wurde. Ihre Zusammensetzung aus so vielen Glasquadraten führt gemäß Spies dazu, dass "den Tausenden von Farbflächen... Tausende von Wirklichkeiten gegenüber(stehen)". Dem Auge böten sich "unaufhörlich andere Strukturen..., deren Kolorierung in einem fort wechselt und deren Verhalten nicht zuletzt jeder menschlichen Vorstellungskraft spottet". Diese Diagnose einer Unerschöpflichkeit und Unendlichkeit — und damit einer Transzendierung alles vertraut Endlichen — wiederholt Spies innerhalb seines Aufsatzes noch sechsmal, in jeweils nur leichten Variationen. Einmal schreibt er, es komme "zu endlosen Interaktionen der Farben"; "das Auge bildet fortwährend neue Farballyanzen". "Immerzu drängen sich neue ungewohnte Koalitionen des Kolorits in den Vordergrund", und kurz darauf ist sogar von einem "Perpetuum mobile" die Rede, "das der Retina andauernd neue Allianzen vorschlägt".

Zugleich jedoch betont Spies, "mit einer derart bekennden Profanität", wie sie Richter an den Tag lege, habe sich "seit hundert Jahren keine zeitgenössische Kunst in die Kirche getraut". Eigentlich sollte es ihn dann auch nicht wundern, dass ein Kardinal diese Profanität kritisiert. Wenn Spies Richters Fenster in seinem zweiten, gegen Meisner gerichteten Artikel als "gigantischen Plasmabildschirm" titulierte, dann legt er eine solche Kritik sogar selbst nahe. Was nämlich soll ein Bildschirm, also ein Medium, solange es kein Programm dahinter gibt, ja solange er nur aus zufällig verteilten Pixeln besteht, die sich zu keinem — oder nur einem beliebigen — Bild fügen? Was soll ein Medium, das nichts sendet, sondern das der Rezipient, wie Spies schreibt, "aus dem Vorrat eigener Bilder zu bestücken" hat?

Statt der Kunst die Aufgabe zuzusprechen, Bilder zu liefern, fasst Spies sie als Projektionsfläche, als Chamäleon auf, das sich den Wünschen und Phantasien jedes Rezipienten anpasst und allein deshalb unendlich ist. Sie fungiert nicht als Instanz, die jeweils Bestimmtes überhöhend vermittelt, sondern transzendiert alle Bestimmtheit. Ihre Verheißung besteht darin, sich jeglicher gegenständlichen Bindung zu entledigen, um allein die Elemente zu zeigen, aus denen sich alles bilden lässt. Daher titulierte Spies Richters Arbeit in seinem ersten Aufsatz auch als "Parabel der Genesis". Das Ereignis der Formentstehung, sonst nicht eigens wahrnehmbar, zu vergegenwärtigen, wird als große Leistung deklariert.

Das ist auch sonst — schon seit Jahrzehnten — ein gerne verwendetes Argument, um abstrakte Kunst zu legitimieren und zur höchsten Kunstform zu erklären, es ist aber, darüber hinaus, Beleg einer kunstreligiösen Gesinnung: Nun wird die Kunst nicht mehr geschätzt, weil sie Bekanntes transzendiert, sondern weil sie pure Transzendenz ist. Ihre Autonomie befreit sie davon, anderes zu repräsentieren; sie kann als Ursprung und Allgrund in Erscheinung treten. Statt die Betrachter zu einem höheren Sinn — zum Göttlichen — emporzuführen, ist sie selbst das Göttliche und als solches Gegenstand der Verehrung. Sie ist über allem Einzelnen, fungiert als dessen Quellcode, steht also vor jeglicher definierbaren Ausrichtung. Sie ist ein Bedeuten ohne Bedeutung — sie ist Unendlichkeit.

Nicht nur bei Werner Spies, sondern ebenso in den meisten anderen Kommentaren zu Richters Domfenstern sind kunstreligiöse Motive präsent. Das mag mit dem Ort zu tun haben, auch damit, dass es sich um Fenster handelt, also um das Thema "Licht". Eine ohnehin schon vorhandene Disposition zu Überschwang wird dadurch noch gestärkt. So lässt sich an diesem Beispiel besonders gut studieren und bestätigen, was Beat Wyss in seiner avantgardeanalytischen Studie *Der Wille zur Kunst* (1997) bemerkt hatte: Ästhetische Erfahrung gerät in der gesamten Moderne immer wieder zu "säkularer Metaphysik", wobei der Erwartungsrahmen, den die Religion konstituiert hat, gewahrt bleibt. Heil und Katharsis, Erhabenheit und Erlösung werden nun der Kunst zugetraut, ja gelten als Momente gelungener Rezeption: "Die dogmatisch-erzählerischen Motive christlicher Religiosität verschwinden, doch deren Erfahrungsstrukturen bleiben erhalten".

Wieland Schmied jubelte in der *Kunstzeitung* (November 2007), im Spiel der Farben, "die im Domfenster erstrahlen und den Betrachter überwältigen, öffnet sich uns die Fülle der Welt. Hier ist alles enthalten... das zeigt uns alles unverbraucht wie am ersten Tag". Barbara Schock-Werner, die als Kölner Dombaumeisterin die Idee hatte, Gerhard Richter mit dem Auftrag der Fenstergestaltung zu betrauen, verwendet in einem Aufsatz ähnliche Vokabeln: Die Fenster würden "alles... enthalten, was über Spiritualität, Licht und Farbe je gesagt wurde. Alle Gedanken, alle Bilder, alle Heiligen sind in diesem Fenster vereint".¹ Damit erklärt sie das Kunstwerk wiederum zur puren Transzendenz: Statt etwas Konkretes überhöhend darzustellen und ins Spirituelle zu erheben, ist es umgekehrt Ursprung jeglicher Konkretion, ja wird als Seinsgrund, als göttliche All-Einheit noch vor dem Einsetzen des "principium individuationis" beschrieben.

Im Nachhinein will es Schock-Werner daher auch als platt und profan erscheinen lassen, dass zuerst figürliche Darstellungen für die neuen Fenster geplant waren: Bilder von sechs Märtyrern des 20. Jahrhunderts, unter ihnen Edith Stein, Rupert Mayer und Maximilian Kolbe. Gerhard Richter wäre jedoch gar nicht angesprochen worden, hätte man nicht gerade ihm zugetraut, diese Aufgabe zu lösen: Wer — im Zyklus *18. Oktober 1977* — den RAF-Terroristen ein würdevolles, weder verherrlichendes noch anklagendes Denkmal zu setzen verstand, ja wer sowohl bereits Berühmtheiten zum Sujet wählte (zum Beispiel *48 Porträts*) als auch immer wieder Opfer von Gewalt zum Thema seiner Bilder machte (zum Beispiel *Acht Lernschwwestern*), der sollte doch ebenso für Märtyrer eine gemäße Bildform finden können.

Nach ein paar entsprechenden Versuchen, so wird kolportiert, habe Richter aber den Auftrag sehr viel freier interpretiert und sich für abstrakte Fenster und zugleich eine Variante seiner 1974 entstandenen Tafel *4096 Farben* entschieden. Das war ein pragmatisches Vorgehen, das jedoch auch ein wenig

unsensibel erscheint: Da die farbigen Quadrate durchgängig dieselbe Kantenlänge haben, nimmt das Fenster keine Rücksicht auf Architektur und Maßwerk. Mögen die Quadrate für die Mittelzone richtig proportioniert sein, so erscheinen sie für das kleinteiligere untere Fensterband sowie für die Rosetten zu groß — und damit zu grob. Da zudem sehr lichtdurchlässiges Glas gewählt wurde, überstrahlt das Fenster meist das Maßwerk und setzt sich so über die vorgegebene Wandgliederung hinweg. Es tritt tatsächlich autonom in Szene.

Für Hubertus Butin, Kunsthistoriker und einige Zeit persönlicher Assistent Richters, war die Ersetzung des gegenständlichen Figurenprogramms durch eine abstrakte Lösung jedoch notwendig. Der Rekurs auf Fotografien hätte "nur die trostlose und nicht mehr aufhebbare Faktizität des Totseins der Dargestellten wiederholt" und liefe daher der "erwarteten Transzendierung der Figuren zuwider", schreibt er im eigens publizierten Katalogbuch *Gerhard Richter — Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben*. Die abstrakten Fenster hingegen würden als "Manifestation einer sprachlich nicht einholbaren Fülle erlebt", womit Butin einmal mehr die Unendlichkeit der Kunst beschwört, die offenbar erst jenseits des Gegenständlichen und Benennbaren in ihrem Element ist und der man sich daher eigentlich auch nur mit den Mitteln einer Negativen Theologie annähern kann.

Andere Interpreten deuten Richters Fenster als "radikale Verweigerung einer Botschaft" (Petra Kipphoff) — so als sei eine solche per se zu banal, da sie etwas Bestimmtes meint und also nicht pure Transzendenz ist. Erst in der Verweigerung, so der kunstreligiöse Topos, gewinnt die Kunst an Differenz gegenüber allem Gewohnten und Alltäglichen, ja wird zum Anderen gegenüber jeglichem Bekannten, zum erhabenen Mysterium. Gerhard Richter selbst wird in der *Zeit* (23. August) mit den Worten zitiert, es habe sich für die ursprünglich gestellte Aufgabe "natürlich keine Form" finden lassen, so als sei der Wunsch, einzelne Märtyrer auf einem Kirchenfenster wiederzufinden, an sich schon gegen den Geist moderner Kunst. Und Werner Spies sekundiert ihm, wenn er im ersten *FAZ*-Artikel apodiktisch feststellt, das vorgeschlagene Bildprogramm sei für einen Künstler wie Gerhard Richter "nicht vorstellbar". Weniger klar formuliert er jedoch Argumente für diese Auffassung. So bemerkt Spies, dass Richter "jede seiner Gesten in einen erkennbaren Werkzusammenhang stellt" — und suggeriert, dass das im Fall von Märtyrerdarstellungen nicht möglich gewesen wäre. Ferner spricht er, noch nebulöser, davon, Richter lebe "wie kaum ein anderer im Zustand Duchampscher Reflexion". Das heißt wohl, dass es ihm darum zu tun sei, Sujets aus ihrem angestammten Zusammenhang zu nehmen, um sie ihrer herkömmlichen Bedeutung zu berauben und in geheimnisvoll-fremde Vieldeutigkeit zu überführen. Nach bereits bekanntem Muster arbeitet Spies dann auch heraus, Richter habe sich im Dom nicht "auf eine lesbare, vertraute Ikonographie einlassen" wollen, sondern liefere "ein gewaltiges Kaleidoskop, das alle nur denkbaren Stimmungen anbietet".

Solche Äußerungen lassen eine große Sehnsucht erkennen, in der Kunst auf etwas zu treffen, das das Irdische abgestreift hat — das purer Sinn ist und somit maximales Heil verspricht. Ähnliche All-Phantasien und Unendlichkeitsbeschwörungen kommen auch von Interpreten, die Richters Fenster aus ihrer aleatorischen Entstehung heraus begreifen. Für Birgit Pelzer verrät das der Auswahl und Abfolge der Farbquadrate zugrunde gelegte Zufallsprinzip "die Ungreifbarkeit und Unergründlichkeit des Seins", "eine physikalisch feststellbare und dennoch letztlich unerklärliche Gegebenheit", die "jahrhundertlang mit dem Begriff 'Transzendenz' umschrieben" worden

sei. Der Zufall sei, heißt es im Katalogbuch, "das Unübersetzbare, Ungreifbare, Nicht-Beherrschbare, Nicht-Assimilierbare, Unmögliche". Indem der Künstler die genaue Anordnung seiner Fenster an den Computer delegiert hat, schließt er aus, dass Interpreten das Entstandene noch als Ausdruck einer bestimmten Intention deuten können; es ist der menschlichen Sphäre entzogen und entsprechend unausdeutbar, ist das rätselhaft Andere gegenüber allem nachvollziehbar Absichtsvollen, ist bedeutungssoffen.

Jede formale Entscheidung Richters lässt sich somit als Folge des Anspruchs verstehen, Kunst als unendliches Transzendenzgeschehen zu gestalten und auf diese Weise kunstreligiöse Erwartungen zu erfüllen. Die Fenster sind daher ein beispielhaftes Dokument für die Apotheose der Kunst, wie sie seit dem späten 18. Jahrhundert üblich wurde. In ihnen wird Gestalt, was 1798 in Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* programmatisch formuliert worden war. Dort wünscht sich ein Bildhauer — Freund des malenden Titelhelden —, die Malerei möge künftig auf die Darstellung von Historien und Figuren verzichten, damit sich der Betrachter alleine an "grellen Farben ohne Zusammenhang" ergötzen könne. Die Malerei solle wie Musik werden und der Phantasie keine Grenzen setzen, sie solle im Unendlichen schwelgen. "Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst", beklagt er gegenüber Franz Sternbald, der ihm darauf recht gibt, aber immerhin noch einen bescheidenen Versuch startet, figürliche Szenen zu verteidigen, in denen ebenfalls "unendlich viele Musik" liegen könne. Nachdem die Idee eines Übergangs von einer transzendierenden zu einer transzendenten Kunst — von einer der Religion dienenden zu einer selbst Religion werdenden Kunst — aber erst einmal im Raum war, drängte sie immer wieder nach Umsetzung, ja erschien so verlockend, dass es schwer war, sich ihr zu entziehen. Viele Richtungen und Phänomene moderner Kunst lassen sich sogar nur sinnvoll erklären, wenn man um diese Idee und ihre Verführungskraft weiß.

Das aber rückt auch Kardinal Meisners Kritik an Richters Fenstern in ein anderes Licht. Es handelt sich dann nämlich um die Kritik einer Religion an einer anderen. Der Kardinal wehrt sich gegen einen fremden Gott in seiner Kirche. Seine Kritik an Richter entspringt, zugespitzt formuliert, dem ersten Gebot, das das Christentum als Monotheismus definiert. Gerade weil der Kardinal an die transzendente Dimension der Kunst glaubt, muss er sie als Konkurrent und Gegner ernst nehmen — und muss sie ablehnen, sobald sie sich selbst als göttlich geriert oder auch nur derart interpretiert wird. Gerhard Richter selbst scheint das für das christliche Gottesverständnis Provokante der modernen Kunst und seiner Fenster im Speziellen sogar bewusst gewesen zu sein. Nach Meisners kritischen Äußerungen bekannte er nämlich im *Kölner Stadtanzeiger* (31. August), schon im Voraus vermutet zu haben, der Kardinal "könnte der Einzige sein, der mitkriegt, dass das wirklich nicht katholisch ist, das Fenster".

Tatsächlich stand Meisner alleine mit seiner Kritik. Auch der Domprobst, Norbert Feldhoff, hatte die neuen Fenster bereits im Vorfeld begrüßt und dabei an den seit dem Mittelalter beschworenen anagogischen Sinn von Licht und Farbe erinnert: Richters Fenster "animiert, es beseelt, es regt zur Meditation an und schafft ein Flair, das für das Religiöse öffnet", so wird er bei Butin zitiert. Gerade das "Flair" kann jedoch auch als zu unverbindlich — eben nur als Stimulans irgendeiner Religion, als Effekt und emotionale Aufwallung ohne Ziel und Richtung — empfunden werden. Allerdings ist, im Sinne Feldhoffs und gegen Meisner, auch darauf hinzuweisen, dass ein für sich allein bedeutungssoffenes Fenster inmitten eines klar geprägten Kirchenraums nicht

mehr beliebig wahrgenommen wird, sondern dann doch in den Dienst der Religion tritt. So autonom es gedacht sein mag, so wenig kann es in einem determinierten Umfeld seinen All-Charakter bewahren, ja gerade weil es von sich aus jede bestimmte Bedeutung "verweigert", lässt es sich auch besonders gut assimilieren.

Jedoch bleibt verwunderlich, dass nur ein als reaktionär verrufener Kardinal und nicht jeder Christ ein Problem mit der Kunstreligion haben sollte. Aus der Sicht Meisners muss die weit verbreitete Kunsteuphorie sogar als Zeichen einer Dechristianisierung der Kultur erscheinen. Deshalb legte er bei der Einweihung des Diözesanmuseums Kolumba auch großen Wert darauf, es als "erweiterten sakralen Raum", als Außenstelle der Kirche und nicht als Ort zu bestimmen, an dem die Kunst gefeiert wird. Den Verdacht, es könne eine "Profanierung" sein, wenn die Kirche zum Bauherrn eines Kunstmuseums wird, entkräftet er, indem er in seiner Dom-Predigt am 14. September 2007 nochmals seinen Begriff von Kunst als einem vergegenwärtigenden Geschehen darlegt: "Der Künstler zieht das Verborgene wieder ans Licht." Und: Die "Schöpfungsgedanken Gottes in der Welt aufzuspüren und ihnen erneut Gestalt zu geben und die Mitmenschen daran zu erinnern, ist der Sinn von Kunst." Entsprechend sei es die Aufgabe des Museums, mit den in ihm versammelten Werken "die Betrachter und Besucher anzurühren, ihnen die Augen und die Herzen für eine neue Dimension des Daseins zu öffnen, die man in der Alltäglichkeit leicht übersieht".

Wenn Gerhard Richter im Kardinal den Einzigen vermutete, der sich an autonomer Kunst im Kirchenraum stören würde, folgt das aber auch aus der Erfahrung, dass die Kunstreligion insgesamt nur wenige erklärte Gegner hat — und dass diese (zumal nach der Schwächung kommunistisch-materialistischer Positionen) am ehesten bei Vertretern anderer Religionen zu suchen sind. In den beiden letzten Jahrhunderten gab es dafür immer wieder Beispiele, so dass Kardinal Meisner doch nicht ganz alleine steht. Zu erinnern ist etwa an Wilhelm Hausenstein, der im Ersten Weltkrieg und in den Jahren der Weimarer Republik zu den engagiertesten Verfechtern der zeitgenössischen Kunst — Marc, Kokoschka, Beckmann — gehörte, nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch Zweifel daran bekam, die er 1949 in seinem Buch *Was bedeutet die moderne Kunst?* niederlegte. Der Text trägt die Züge einer Beichte, ja ist das Sündenbekenntnis eines katholischen Christen, der sich nach eigener Einschätzung zu sehr auf die Kunstreligion eingelassen hat — der dies bereut, aber die Kunst dennoch nicht ganz verdammern kann und will. Aus der "Bedrängnis eines Gewissens" sei sein Buch geschrieben, bemerkt Hausenstein im Vorwort und konkretisiert, es sei "das künstlerische und religiöse Gewissen", was ihn dazu veranlasst habe.

Hausenstein fühlt sich also zwei Instanzen gegenüber verpflichtet; in ihm treffen Werner Spies und Kardinal Meisner zusammen, wobei letztlich das religiöse Gewissen obsiegt. So beschreibt Hausenstein es als verhängnisvoll, dass sich die Künstler im Lauf des 19. Jahrhunderts nicht mehr damit begnügten, die sichtbare Welt gewissenhaft darzustellen und dabei die "Seele" der Dinge, ihre "Übernatur", ja "das Transcendente" wie nebenbei zu vergegenwärtigen. Sie hätten vielmehr den "Anspruch auf unmittelbare Darstellung des Wesens der Dinge" entwickelt. Das aber ist für Hausenstein ein Akt der Hybris, sei der Mensch doch immer nur "mittelbares Wesen, ein Vasall Gottes und also darauf angewiesen, das Geheimnis der Welt in Bildern der sichtbaren Dinge ahnungsweise anzudeuten". Das Interesse, sich ganz in das Reich der Transzendenz zu begeben, habe dazu geführt, "die Gestalt der Dinge im 'neuen' Bild zu *zerschlagen*"; "Auflösung, Zersetzung, Zerstörung

der Dinge im Bilde" sei die Folge gewesen, wobei Hausenstein den Expressionismus oder Kubismus, in letzter Konsequenz aber die abstrakte Kunst im Blick hat. Statt den Menschen die Schöpfung zu vergegenwärtigen, missachte die Kunst sie also in dem Moment, in dem sie sich selbst als autonom — als eigene Schöpfung und Sinnstiftung — begreife. Hausenstein sieht in der autonomen Kunst "eine falsche, eine surrogatartige, ersatzhafte Metaphysik", ihre verschiedenen Strömungen seien "häretisch".

Ist die Vergöttlichung moderner Kunst für ihn einerseits Folge einer Krise des christlichen Glaubens, so wird diese dadurch noch weiter vertieft, verweigert die Kunst doch ihren Dienst als anagogisches Instrument, als Überhöhung des Alltäglichen — als Gottesbeweis. Hausenstein konstatiert somit einen Teufelskreis und weiß nur eine Lösung: Gegen Ende seiner Schrift schlägt er allen Ernstes vor, die Künstler sollten "die Werkzeuge für eine gute Weile niederlegen, um nur einfach die Hände zu falten". Wenn sie sich allein auf den Glauben besännen, könne wieder eine Kunst entstehen, die frei von Anmaßung sei und die die Herrlichkeit der Schöpfung zu vermitteln vermöge. Diesem Vorschlag eines Kunstmoratoriums ist die Unerbittlichkeit eines Renegaten, des zum Katholizismus rückkonvertierten Kunstgläubigen, anzumerken. Und doch ist man Hausenstein dankbar, gehört er doch zu den wenigen, die Kunst im wahrsten Sinn zu definieren versuchen, die über ihre Grenzen und die Gefahren einer Überforderung nachdenken. Es wäre die Chance der Meisner–Spies–Debatte über Richter gewesen, darüber zu diskutieren, was eigentlich von Kunst erwartet werden kann. Unabhängig von der Frage, ob eine als Religion verehrte Kunst gegen die Gebote anderer Religionen verstößt, hätte man über die Folgen der Erhebung der Kunst zum Transzendenzereignis nachdenken können.

Worin besteht denn etwa der Unterschied zwischen einem bunten Glasfenster, das vermeintlich "alles enthält", und einem Kristall, das, wenn Licht darauf fällt, seinerseits alle Farben reflektiert und als Ort einer Transzendenz Erfahrung dargestellt werden kann? Darf der Schmuckhändler Swarovski also nicht genauso wie Gerhard Richter für sich in Anspruch nehmen, die Ebene konkreter und einzelner Bedeutungen überwunden zu haben und in seinen Produkten "Parabeln der Genesis" zu liefern? Man braucht auch nicht lange zu suchen, um in Werbetexten ähnliche Formulierungen zu finden wie in den Verlautbarungen der Kunstenthusiasten. Auf der Website der *Kristallwelten*, des Marken–Erlebnisparks von Swarovski, wird dem Kristall eine "magische, wohl tätige und segensreiche Wirkung" attestiert; es wird als "verführerisch funkelndes Universum" beschrieben, das "die Menschen inspiriert". Regelmäßig werden auch die unerschöpflichen Möglichkeiten gepriesen, die Kristallprismen bieten, oder man hebt hervor, dass dasselbe Kristall "immer wieder anders" erscheint. Ist also überhaupt noch eine "differentia specifica" zu benennen, wenn erst einmal eine vermeintliche All–Einheit, ein beliebig wandelbarer Urgrund erreicht ist? Löst sich vielmehr die Kunst nicht selbst auf, sobald sie Unendlichkeit für sich in Anspruch nimmt?

Diskutiert man den Kölner Domfensterstreit nicht nur als Konflikt zwischen Religion und Kunstreligion, sondern nimmt man ihn ebenso zum Anlass, darüber zu rasonieren, ob eine Erhöhung der Kunst zur Religion nicht zwangsläufig in Beliebigkeit enden muss, dann wird man sich auch daran erinnern, dass dieser Streit ein berühmtes historisches Pendant besitzt. So kam es im Winter 1808/09 in Dresden zum sogenannten Ramdohr–Streit über Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* — und bis ins Detail nimmt er die Motivlage vorweg, die im Spätsommer 2007 in Köln vorlag. Ausgangspunkt

war damals ein ebenso kritischer wie grundsätzlicher Artikel Basilius von Ramdohrs, eines Beamten, der Friedrichs Gemälde bei einer Atelierpräsentation gesehen hatte und sich vor allem daran störte, dass es als Altarbild für eine Privatkapelle gedacht war. Wie nämlich, so sein Einwand, könne ein Landschaftsbild jemals die Inhalte des christlichen Glaubens und die Passion Christi vergegenwärtigen? "Nie wird man mit einer gut zusammengesetzten Landschaft allegorisieren können", ja, so seine Warnung, "man verwechsle doch nicht den Ausdruck einer Landschaft mit Allegorie". So gestand er dem Gemälde zwar zu, es "macht Effekt", fand diesen aber zwangsläufig zu unverbindlich, um den Glauben zu stärken. Es sei somit "wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will".²

Für Ramdohr war Friedrichs Bild Indiz für das Vordringen eines "Mystizismus", der "gleich einem narkotischen Dunst uns entgegenwittert" und "überall nur ahnen will, wo er entweder wissen oder erkennen könnte oder bescheiden schweigen müsste". In einem zweiten Aufsatz extrapoliert er diesen Trend zum Mystizismus — zu einer Kunst ohne feste Bedeutung, ja mit "grelle Farben ohne Zusammenhang" — und prophezeit, "bald" werde man "die Kirchen auch mit Arabesken schmücken dürfen". Damit nimmt er nicht nur Meisners Vorwurf vorweg, Richters Fenster passe besser in eine Moschee, sondern erklärt sich auch zum Gegner abstrakter Kunst, lange bevor diese entwickelt wurde.

Friedrich zeigte sich getroffen von Ramdohrs Kritik und verteidigte sich gegen den Beliebigkeitsvorwurf mit dem Hinweis, "jedes wahrhafte Kunstwerk" müsse aus seiner Sicht sehr wohl "einen bestimmten Sinn aussprechen", dürfe also nicht "alle Empfindungen, wie mit einem Quirl durcheinandergerührt, in sich vereinigen wollen". Widersetzt er sich damit der Vorstellung, ein Gemälde müsse vieldeutig und unendlich sein, so erlagen einige seiner Fürsprecher aber sehr wohl der Verführungskraft der Idee, die Kunst zur Religion zu erheben, sie also, aus der Perspektive Ramdohrs, in unverbindlichen Mystizismus aufzulösen. So warb Christian August Semler, ebenfalls noch 1809, für den *Tetschener Altar* und ihm vergleichbare Bilder — "vieldeutige Allegorien" — damit, dass der Künstler es "gar nicht darauf anlegte, eine bestimmte Gedankenreihe auszudrücken", sondern dass "er nur ein paar Symbole einiger vielumfassender Ideen zusammenstellte und, dass sie aufeinander Beziehung haben, nur im Allgemeinen andeutet, übrigens aber jedem Anschauer überlässt, sich diese Beziehung nach der individuellen Richtung und Gesinnung weiter auszudenken".

Das klingt schon sehr nach Werner Spies und dessen Metapher des Plasmabildschirms, den jeder Betrachter aus dem Vorrat eigener Bilder zu bestücken habe. Und es klingt nach einer Rhetorik, die Unverbindlichkeit als Unerschöpflichkeit präsentiert und die Kunst zur Religion erhebt.

¹ In: *Gerhard Richter — Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben*. Köln: Verlag der Buchhandlung König 2007.

² In: Sigrid Hinz (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner & Bernhard 1974.

Contribution by Merkur
First published in *Merkur* Nr. 705, February 2008
© Wolfgang Ullrich/Merkur
© Eurozine