

Reinhard Hoeps, Münster

Von der Erhebung zum Erhabenen. Im Raum der gotischen Kathedrale

*Alle Grenzpfähle sind umgerissen
und alles, was einmal war, stürzt auf
den Menschen zu.*

Friedrich Nietzsche

L

Ihre größten Erfolge feierte die gotische Kathedrale als Gesamtkunstwerk. Victor Hugo preist die Fassade von Notre Dame in Paris, "an welcher sich dem Auge allmählich und doch gleichzeitig die drei im Spitzbogenstil gewölbten Portale enthüllen, zusammen mit dem Kranz oder Sims, der von achtundzwanzig Königsnischen gefaßt und gesäumt wird; mit der ungeheuren, von ihren beiden Seitenfenstern gleichwie der Priester von Diakonen und von Subdiakonen flankierten Mittelrosette; mit der hohen und zierlichen Galerie aus Kleeblattgewölben, die auf ihren zarten Säulen eine breite Plattform trägt; endlich mit den beiden schwarzen und massigen in Schiefer gedeckten Türmen - harmonische, in fünf riesenhaften Stockwerken übereinandergeschobene Teile eines in seiner Pracht großartigen Ganzen, - die sich gewaltiger Menge und erhabener Geschlossenheit und Ruhe mit ihren unzählbaren, machtvoll zur ruhigen Größe der Gesamtheit verknüpften Einzelstücken von Bildsäulen und Werken der Skulptur- und Ziselierkunst dem Auge enthüllen; eine ungeheure Steinsymphonie sozusagen; das Kolossalwerk eines Mannes und eines Volkes, in seiner Gesamtheit eins und zusammengefügt wie Odyssee und Iliade und die 'Romanzeros', die ihm Schwestern sind; das wunderbare und wun-

dervolle Erzeugnis der Nutzbarmachung sämtlicher Kräfte eines Zeitalters, wo man auf jedem Steine in hunderterlei Gestaltung und Weisen die durch den Genius des Künstlers in Zucht gehaltene Phantasie des Arbeiters hervorspringen sieht; mit einem Worte: eine Art von Schöpfung aus Menschenhand, mächtig und üppig, wie die göttliche Schöpfung, von welcher sie den doppelten Charakter entlehnt zu haben scheint: Mannigfaltigkeit im Vereine mit Ewigkeit."¹

Das unabsehbar Mannigfaltige zu einem Ganzen zu versammeln: das macht die Kathedrale als Gesamtkunstwerk aus. Man sieht auf die vielfältig verzweigten Formen und Figuren, die an jeder Stelle vom umgreifenden System gehalten sind, man denkt an die verschiedenartigen Künste und auch Menschen, deren Zusammenwirken und Ineinandergreifen für das Gelingen eines solchen Bauwerkes vorausgesetzt ist. Das monumentale Werk nimmt Generationen in Anspruch, und so wird die gotische Kathedrale zum Gesamtkunstwerk auch im diachronen Sinne: "Jede Fläche, jeder Stein des ehrwürdigen Denkmals ist ein Blatt, nicht bloß aus der Geschichte des Landes, sondern auch aus der Geschichte der Wissenschaft und Kunst."² Dies zumal, als zum Charakter einer Kathedrale wesentlich gehört, daß es zu einem Abschluß der Baumaßnahmen eigentlich niemals kommt. Nahtlos geht die Phase der Errichtung in jene der Ergänzungen, Erweiterungen und schließlich Restaurierungen über. Kaum einmal sind dabei die ursprünglichen Pläne und Konzepte maßgeblich, und so wachsen gleichzeitig mit den Vervollständigungen die Verstümmelungen, von denen Hugo drei Arten kennt: "Runzeln und Warzen an der Oberfläche: das ist das Werk der Zeit. Tatsächliche Spuren, Roheiten, Quetschungen, Brüche: das ist das Werk der Revolutionen seit Luther bis zu Mirabeau.

¹ Viktor Hugo, *Der Glöckner von Notre Dame*, übers. von Philipp Wanderer, Zürich 1985, 124.

² Ebd., 130.

Verstümmelungen, Absäbelungen, Verrenkungen des Gliederbaus, die sogenannten 'Restaurierungen': das ist die griechische, römische und barbarische Arbeit von Gelehrten und Professoren."³

Wie immer im einzelnen Bauabschlüsse, Veränderungen, Verstümmelungen und Erneuerungen zu beurteilen sind: Unabweisbar wächst die Entstehung der gotischen Kathedrale in ihre Wirkungsgeschichte hinein. Alle Neo- und Neo-Neo-Gotiken sind nur matte Spiegelungen dessen, was sich am Baukörper der Kathedrale selbst vollzieht: Sie entfaltet sich als unvollendetes diachrones Gesamtkunstwerk, das die verschiedenen Epochen in sich aufsaugt, indem es die Ununterscheidbarkeit zwischen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte betreibt. Exemplarisch dafür steht der Dom zu Köln, dessen sog. "Vollendung" im Jahre 1880, immerhin 632 Jahre nach seinem Baubeginn, gefeiert wurde, um bald darauf die Baumaßnahmen weiter fortzusetzen.

Das "Gotische" an der Kathedrale ist deshalb weniger eine Stileigentümlichkeit als ein Verfahren der Integration unterschiedlicher Stilepochen. Victor Hugo legt Wert darauf, daß Notre Dame eigentlich keinem bestimmten Stil mit Eindeutigkeit zuzuordnen sei. Als "eigentümliches Muster dieser Verschiedenheit"⁴ ragt sie aus den Zeitläuften und historischen Umbrüchen hervor. Über die zutreffende historische Einordnung von Notre Dame unter die Frühwerke der Kathedralgotik hinaus wird dem Bauwerk grundsätzlich die Versammlung der divergierenden geschichtlichen und gesellschaftlichen Strömungen zugemutet: es ist "das von einer Nation hinterlegte und hinterlassene Pfandstück ihres Wertes, ... der Niederschlag der aufeinanderfolgenden Verdunstungen oder Gärungen oder Ausscheidungen der menschlichen Ge-

³ Ebd., 128.

⁴ Ebd., 130.

sellschaft."⁵ Als die Zeiten versammelndes Gesamtkunstwerk avanciert die gotische Kathedrale zum Zentralheiligtum der Gesellschaft, wozu sie nicht durch ihre gleichwohl noch erinnerte liturgische Funktion wird, sondern in ihrer architektonischen Gestalt.

II.

Es wundert deshalb nicht, wenn sich die Aufmerksamkeit gerade in historischen Krisensituationen auf die gotische Kathedralarchitektur richtet. Das war schon bei Victor Hugo so, und das gilt mutatis mutandis auch noch für die heute bereits klassischen kunstwissenschaftlichen Monographien aus der zweiten Hälfte der vierziger und aus den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts. Sie berufen sich auf die Deutungen des Gotischen durch Sturm und Drang und die Romantik, wenn sie die Idee der Kathedrale in der Versammlung des unabsehbar Mannigfaltigen zur monumentalen Einheit und Geschlossenheit erkennen. Damit grenzen sie sich vordergründig gegenüber vorausgegangenen Untersuchungen ab, die in erster Linie an den statischen und konstruktiven Prinzipien des gotischen Kirchengebäudes interessiert gewesen waren. Aber es kann kein Zweifel daran bestehen, daß der erwachte Sinn für den bedeutsamen ideellen Zusammenhang des Divergenten einer Zeit erwuchs, die sich mit der Zerstörung der Humanität und Existenz orientierenden Eckpfeilern konfrontiert sah. Zumal angesichts der allerorts grassierenden Neuorientierungen, die im Bodenlosen zu gründen schienen und von nichts anderem als einem fundamentalen "Verlust der Mitte" (Sedlmayr) kündeten, wurde die gotische Kathedrale, wiewohl seit langem untergegangen, zum fernen Mahnmal des Klassischen, an dem sich die Verirrung des gegenwärtigen Zeitalters bemißt.

⁵ Ebd., 131.

In dieser zeitkritischen Atmosphäre werden die umfangreichen und grundlegenden Studien zur Idee der gotischen Kathedrale und zu ihrer Geschichte geschrieben. Die Ambitionen der Autoren focussieren dabei die Aufmerksamkeit auf eine Gestalt des 12. Jahrhunderts, die zuvor zwar schon geläufig war, aber noch niemals so im Rampenlicht gestanden hatte: Suger von Saint-Denis (1081 - 1151), Abt des dem hl. Dionysius geweihten Klosters vor den Toren von Paris und mutmaßlicher Urheber des mutmaßlich ersten gotischen Kirchengebäudes. Seine kunstgeschichtliche Karriere verdankt er der Aussicht, in ihm in Personalunion des Bauherrn, des Architekten und des ersten Interpreten der Gotik habhaft zu werden. Vielleicht mehr noch als der Neubau der Abteikirche haben zu seinem Ruhm seine Schriften beigetragen, in denen er sich u.a. auch - für das Mittelalter selten genug - über einzelne Baumaßnahmen und vor allem auch über seine Eindrücke im neu errichteten Kirchenraum äußert:

"Als mich einmal aus Liebe zum Schmuck des Gotteshauses die vielfarbige Pracht der Edelsteine von den äußerlichen Sorgen wegrief und die reiche Betrachtung mir riet, vom Materiellen ins Immaterielle übertragend, den Blick auf die Verschiedenheit der heiligen Kräfte zu richten, schien es mir, daß ich mich in einer fernen Gegend des Weltkreises weilen sah, der weder ganz im Schmutz der Erde noch ganz in der Reinheit des Himmels lag, und daß ich von dieser niederen zu jener höheren durch Gottes Gnade auf anagogische Weise hinübergetragen werden könne."⁶ Aus verstreuten Äußerungen Sugers solcher und verwandter Art ist ein Interpretationschema rekonstruiert worden, das weniger für die Ausstattung der Abteikirche als für ihre Architektur in Anspruch genommen wurde: Sie bewirkt einen Aufstieg, eine Erhebung über die Sphäre des Materiellen hinaus, der "Reinheit des Him-

⁶ Suger, De administratione sua gestis.

mels" entgegen. Ausgang dieser Anagogie ist eine Lichterfahrung, die nicht nur vom Leuchten der Edelsteine, sondern in der Hauptsache von der Inszenierung des Lichtes durch die neue architektonische Konzeption in Gang gesetzt wird. In der Weiheinschrift der Choranlage entwirft Suger die Vision des durch ein neues Langhaus vollendeten Kirchengebäudes, das in der Verknüpfung der einzelnen vom Licht durchfluteten Baukörper aus seiner "erleuchteten Mitte" erstrahlt, "weil ein neues Licht es ganz durchströmt."⁷ Die Architekturgeschichte erkannte in dieser "lux nova" eine Brücke, mit der sich die Anfänge gotischer Kirchenarchitektur und die gegenwärtige Erscheinung ihrer Struktur untereinander verbinden ließen: Als Führung und Modulation des Lichts war Hans Jantzens phänomenologische Charakterisierung des gotischen Kirchenraumes durch den Begriff der "Diaphanie" gedeutet worden - darin übrigens kaum einmal der ursprünglichen Intention entsprechend. Mit seinen Äußerungen ließ Suger sich nun für die Beschreibung gegenwärtiger Erfahrung im Raum der gotischen Kathedrale als historischer Gewährsmann am herausragenden Ursprungsort dieser Architektur zitieren.

Darüber hinaus zeichnete sich zugleich auch die Kontur einer philosophisch-theologischen Rahmentheorie ab, innerhalb derer Sugers Deutungsschema seinen Platz hat: Es sind die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita, der, seinerzeit mit dem "Apostel Frankreichs" und Schutzheiligen der Abtei identifiziert, vom Abt des Klosters höchsten Respekt verlangte. Mit Nachdruck hat vor allem Erwin Panofsky den Komplex von "lux nova" und "mos anagogicus" bei Suger auf Pseudo-Dionysius und die von ihm ausgehende neuplatonische Tradition zurückgeführt. Offensichtliche inhaltliche Verwandtschaften weisen in diese Richtung: "Durch das von allen

⁷ Suger, De adm. 28.

gelöste Heraustreten (ekstasis) aus dir selbst wirst du, alles von dir abtuend und von allem gelöst, zum überweltlichen Strahl des göttlichen Dunkels emporgehoben werden", ⁸ verheißt Dionysius. Mit dem paradoxen "Strahl des Dunkels" wird Gott als überwesentliches Licht beschrieben, das "alles umfaßt", weil es "sich über alles erstreckt und über alles hervorstrahlt ... und überhaupt als das Urlicht und Überlicht die Fülle aller erleuchtenden Kräfte in sich umfaßt und überschwinglich besitzt und alles Geistige und Denkende zusammenführt und sammelt."⁹ Dieses Licht bezeichnet die Herkunft aller Wesenheiten wie das Woraufhin jedes Erkenntnisstrebens. Der Aufstieg des Erkennens, der - wie bei Suger - eigentlich ein Hinübergetragenwerden ist, hat nach einer anderen bildlichen Redewendung seine Ursache in einem Ruf Gottes, dem deshalb (gestützt durch die klangliche Verwandtschaft von 'kaleo' und 'kallos') die Attraktivität der Schönheit in einem überwesentlichen Sinne zueigen ist. "Das überwesenhafte Schöne ... nennen wir ... Schönheit ..., da es alles zu sich aufruft (kalei), weshalb es auch Schönheit (kallos) genannt wird"¹⁰. Schönes artikuliert Wirkungen Gottes, und so entspricht der Begriff der Schönheit der Erfahrung des Gerufenwerdens. Sie bringt die Einsicht zur Sprache, "daß das Unsichtbare Gottes von der Schöpfung der Welt an auch seinen Werken denkend erschlossen werden kann und so offenbar wird"¹¹, wobei ausdrücklich "auch die Sinneswahrnehmungen ... als Widerhall und Abglanz der Weisheit"¹² in Betracht zu ziehen sind; die Aufwärtsbewegung steht in der Spannung von Materie und Immaterialität nach dem Schema, "daß wir ... von der Ordnung des Alls, die aus ihm [sc. Gott] hervorgeht und Abbilder und Gleichnisse der

⁸ Dionysius, De mystica theologia I.

⁹ Dionysius, De divinis nominibus IV, 6.

¹⁰ Div. Nom. IV, 7.

¹¹ Div. Nom. IV, 4.

¹² Div. Nom. VII, 2.

göttlichen Urbilder in sich enthält, nach bestem Vermögen schrittweise zu dem emporsteigen, was jenseits von allem ist."¹³

III.

Dionysische Lichttheologie und Aufstiegsterminologie haben Sugers Beschreibungen seiner Abteikirche in einen konsistenten Zusammenhang neuplatonischer Metaphysik, Schöpfungstheologie und Erkenntnistheorie eingebettet und gleichzeitig den Äußerungen des Abtes ein relativ geschlossenes Modell der Architekturdeutung unterstellen lassen. Doch leider läßt sich das Wenigste davon wirklich historisch verifizieren. Die jüngeren Untersuchungen hat kaum eine der klassischen Thesen zu den Anfängen gotischer Architektur unbeschadet überlebt; das Bild der historischen Sternstunde, in der Auftrag, Planung und theologische Ausdeutung des ersten gotischen Bauwerks von einer einzigen Person getragen wird, die zudem noch ihre Nachwelt umfassend über all das in Kenntnis setzt, ist gründlich demoliert: Es fehlt jeder schlüssige Nachweis, daß architektonische Konzeption und Pläne tatsächlich vom Abt von Saint-Denis oder wenigstens unter seiner Anleitung erstellt wurden. Mindestens zwei unterschiedliche Grundauffassungen der Architektur sind an Westbau und Choranlage zu beobachten, was starke Zweifel an einem einheitlichen Gesamtkonzept weckt. Auch die gängigen Datierungen der Kirchenbauten um die Mitte des 12. Jahrhunderts im Bereich der Ile-de-France sind ins Wanken geraten, so daß es sich bei der Abteikirche von Saint-Denis womöglich nicht um den singulären Gründungsbau einer neuen architektonischen Strömung handelt. Gewiß ist sie keine freie Erfindung ohne Vorbilder, doch ist umgekehrt fraglich, ob eine Abteikirche das Vorbild für den Kathed-

¹³ Dionysius, Div. Nom. VII, 3.

dralbau abgegeben haben wird. Studiert man schließlich Sugers Schriften nicht nur in den vielfach kolportierten Florilegien, den Neubau der Abteikirche betreffend, sondern als ganze und auch im Hinblick auf die jeweils unterschiedlichen Absichten und Adressatenkreise, wird man skeptisch, ob Suger wirklich die gemutmaßte einheitliche Vorstellung von Architektur und Ausstattung seiner Kirche und von ihrer theologischen Deutung unterstellt werden kann.

Insbesondere sind bislang alle Versuche gescheitert, die behauptete Anknüpfung Sugers an den pseudo-dionysischen Neuplatonismus durch Zitate oder zumindest Anspielungen zu verifizieren. Auch die älteren und jüngeren Bemühungen, Vermittlungsinstanzen namhaft zu machen, in deren Brechung dionysische Theoreme in Sugers Schriften eingeflossen sein könnten (meist: Johannes Scottus Eriugena oder Hugo von St. Viktor), haben über gröbere Parallelen und Analogien hinaus bestimmte Übereinstimmungen nicht präzise nachweisen können. Allmählich und stetig wächst so der Druck, um der historischen Wahrheit willen die liebgewordene Vorstellung von Sugers durch Pseudo-Dionysius Areopagita inspirierten Interpretation gotischer Kirchenarchitektur nach dem Schema eines lichtgeführten Aufstiegs zu verabschieden. Stattdessen sucht man den Absichten und Beschreibungskategorien Sugers etwa durch eine Rekonstruktion der dem Bauwerk zeitgenössischen Liturgie auf die Spur zu kommen: ein weit mehr an überlieferten Ritualen und Frömmigkeitsübungen sowie an den praktischen Erfordernissen ihrer gelungenen Inszenierung als an Aufstiegs- und Lichtspekulationen orientierter Ansatz.

Über die einzelnen Ergebnisse, die er zeitigt, hinaus trägt dieser Ansatz der Suger-Forschung eine gehörige Entlastung ein, denn er konzentriert sich auf das Kloster von Saint-Denis zur Zeit Sugers und entbindet von der Verpflichtung, dabei

gleichzeitig die Prinzipien gotischer Kathedralarchitektur und ihrer maßgeblichen Deutung zu entwickeln. Diese Fragen sind vielmehr zu regionalisieren und jeweils im Hinblick auf jedes einzelne Bauwerk zu stellen. In einem Akt historischer Aufklärung wird die Gestalt des Abtes von Saint-Denis aus dem 12. Jahrhundert von den Vorurteilen gereinigt, mit denen sie von der Nachkriegsperspektive des 20. Jahrhunderts aus behaftet worden war. Von dieser Maßnahme sind nicht allein die zu erzielenden Resultate betroffen, die nun zurückhaltender und nüchterner, zuweilen auch ernüchternder ausfallen, sondern zuvor bereits auch die auf Suger gerichtete Fragestellung: Es geht dabei letztlich nicht mehr um ein Verstehen der gotischen Kathedralarchitektur. Das Interesse ist nun dem Denken und Wirken einer bestimmten Person innerhalb ihres eigenen zeitgeschichtlichen Milieus zugewandt, während es der älteren Gotikforschung gerade um die Aufhebung solcher historischen Isolierung zu tun war in dem Bewußtsein, daß ein angemessenes Verständnis der gotischen Kathedrale nur aus einer die verschiedenen Epochen seit ihrer Entstehung verknüpfenden Perspektive angezielt werden kann. Deshalb verbinden sich in ihrem Suger Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Kathedralgotik.

Vom gegenwärtigen Standard der historischen Wissenschaften aus wird dieses Ansinnen als unredlich und methodisch unzulässig abgewiesen. Dennoch ist es nicht ohne Berechtigung und enthält zumindest implizit auch diskutabile methodische Grundsätze. Es kommt dort in Betracht, wo Entstehungs- und Wirkungsgeschichte eines Phänomens zwar als unterschiedliche Phasen, aber doch innerhalb eines umgreifenden geschichtlichen Kontinuums gegenübergestellt und verglichen werden. Dies geschieht etwa, wenn das erfragte "Wesen" der Kathedrale als überzeitliche Konstante verstanden wird, aber auch schon dann, wenn die wissenschaftliche Erörterung der architektonischen Struktur von der gegenwärtigen

tigen Raumerfahrung ausgeht, der - sofern keine baulichen Veränderungen dazwischentreten - eine grundsätzliche Vergleichbarkeit mit den Erfahrungen aus früheren Jahrhunderten unterstellt wird. Jantzens Kategorie des Diaphanen, mit der er den Charakter des gotischen Kirchenraumes in der Erfahrung beschrieb, ist oft in diesem Sinne verwendet worden. Sedlmayrs Ideal des Klassischen etwa, aber auch Panofskys Begriff der Epoche enthalten die wissenschaftstheoretisch relevante Grundlegung der methodischen Option für das Verfahren eines solchen Vergleichs innerhalb eines umgreifenden historischen Horizontes.

Auf alltäglicherer Ebene realisiert jede touristische Besichtigung einer Kathedrale einen solchen Zusammenhang, wenn er ihr meistens auch nicht zu Bewußtsein kommt: Die Betrachtung der ursprünglichen architektonischen Gestalt ist nicht von den Konnotationen zu trennen, die sich in der Geschichte dieser Betrachtung angehäuft haben. Jede "Ästhetik der Kathedrale" trägt Kategorien des 18. bis 20. Jahrhunderts in das mittelalterliche Bauwerk hinein. Läßt sich davon aber wirklich absehen, zumal dann, wenn der im Mittelalter begonnene Bau später unter den Vorzeichen des Ästhetischen weitergeführt wurde - wie etwa im Falle des Kölner Doms, aber auch aller französischen Kathedralen, die von Viollet-le-Duc restauriert wurden?

Nicht zuletzt aber Theologie und Religionsgeschichte haben bei der Würdigung des Bauwerkes mit einem umgreifenden historischen Zusammenhang zu rechnen, der durch seine liturgische Verwendung gestiftet wird. Der sakramententheologische Grundsatz jedenfalls unterstellt, daß in der heute gefeierten Eucharistie prinzipiell dasselbe geschieht wie in weit zurückliegenden Jahrhunderten. Insofern diese Feier nicht lediglich eine körperlose Idee ist, sondern sich im Materiellen, in Raum und in Zeit vollzieht, trägt auch die überlie-

ferte architektonische Gestalt den Anspruch, Teil dieses Kontinuums zu sein. Ausgerechnet die Sichtweise des 18. und 19. Jahrhunderts hat vor diesem Hintergrund an der gotischen Kathedralarchitektur Züge freigelegt, in denen sich dieser Anspruch anschaulich zur Geltung bringt. Die Bewährung dieses Anspruchs ist letztlich eine Aufgabe der Liturgie; einstweilen realisiert sie sich in dem Erkenntnisgewinn, der aus der unterstellten Kontinuität und den Vergleichsmöglichkeiten, die sie eröffnet, hervorgeht.

IV.

Nach einer langen Zeit der Verachtung jener tektonischen Skurrilitäten, die nichts anderes als die Bezeichnung "gotisch" zu verdienen schienen, leitete im deutschsprachigen Raum Goethes Besuch des Straßburger Münsters im Jahre 1772 eine Revision dieser Verurteilung ein: "Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hoherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters."¹⁴ Die Renaissance der Gotik an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert artikuliert sich im Pathos eines Aufschwungs der Seele. Von hier aus hat die spätere Kunstgeschichtsschreibung ihren Suger mit seiner dionysisch inspirierten Aufstiegstheorie entwickelt. Das ist nun freilich wirklich nicht dasselbe, doch sind die Differenzen so signifikant, daß es ihren Vergleich als zwei Variationen zum Thema von Oben und Unten lohnt. Ich kann dazu hier nur einige kurze Andeutungen geben.

¹⁴ Goethe, Von deutscher Baukunst, 10.

"So oft ich Köln besuche", schreibt Georg Forster 1791, "geh ich immer wieder in diesen herrlichen Tempel, um die Schauer des Erhabenen zu fühlen. Vor der Kühnheit der Meisterwerke stürzt der Geist voll Erstaunen und Bewunderung zur Erde; dann hebt er sich wieder mit stolzem Fluge über das Vollbringen hinweg, das nur eine Idee eines verwandten Geistes war. Je riesenmäßiger die Wirkungen menschlicher Kräfte uns erscheinen, desto höher schwingt sich das Bewußtsein des wirkenden Wesens in uns über sie hinaus."¹⁵ Die Kathedralarchitektur vermittelt eine Erfahrung des Erhabenen. Das ist die Erfahrung, noch einmal davongekommen, einer übermächtigen Macht entronnen zu sein, weshalb man sich trotz ihrer Übermacht ihr überlegen fühlen darf im Sinne einer Erleichterung im nachhinein, aber noch im Bewußtsein der ernstesten Bedrohung. Das Gefühl des Erhabenen ist "eine Lust ..., welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird."¹⁶

Das Erhabene erfährt man, wenn man der überlegenen Macht entronnen ist, die Erhebung, wenn man sich von ihr angezogen weiß und sich ihr allmählich zu nähern sucht. Das Verfahren besteht darin, "daß wir ... von der Ordnung des Alls, die ... Abbilder und Gleichnisse der göttlichen Urbilder in sich enthält, nach bestem Vermögen schrittweise zu dem emporsteigen, was jenseits von allem ist."¹⁷ In beiden Fällen handelt es sich um die Erfahrung eines Höhenunterschiedes, doch kommt es das eine Mal darauf an, ihn so weit wie möglich zu überwinden, das andere Mal, sich ihm zu entziehen. Deshalb zielt bei aller Bedrohlichkeit der Übermacht das Gefühl des Erhabenen auf größtmögliche Stärkung des Sub-

¹⁵ Forster, Ansichten vom Niederrhein, 35.

¹⁶ Kant, Kritik der Urteilskraft, 165.

¹⁷ Dionysius, Div. Nom. VII, 3.

jektbewußtseins, das weniger die gefährliche Macht denn sich selbst als Davongekommenes erfährt. Hingegen führt der Aufstieg, der bei der einsehbaren Ordnung des Weltganzen seinen Ausgang nimmt, schließlich über den Horizont des Selbstbewußtseins hinaus in die "Ekstasis", "das von allem gelöste Heraustreten aus dir selbst."¹⁸ Doch dieser "raptus" wiederum bildet lediglich den letzten Akt einer ansonsten durchaus benennbaren und methodisch regulierten Stufenfolge, der das Erkenntnisstreben Schritt für Schritt nachgeht. Erst allmählich löst sich in diesem Prozess die Semantik der Begriffe auf, während im Gefühl des Erhabenen sogleich alle Verfahrensordnung außer Kraft gesetzt ist und jedes Ansinnen einer Methode unmittelbar durchkreuzt wird. Das bedeutet, daß der Topos des Erhabenen hinsichtlich der Vorstellung von dem, was eigentlich diese Übermacht sei, restriktiv ist. Weil das Erhabene "eine Darstellung des Unendlichen" gibt, "welche aber eben darum niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann"¹⁹, hat Kant das apodiktische Bilder-
verbot für die erhabenste Stelle des Alten Testaments halten können. Die Unnennbarkeit der überlegenen Macht hält dagegen im Zusammenhang des neuplatonischen Aufstiegstheorems das Vorstellungsvermögen zu vermehrter Geschäftigkeit an und dazu, die verschiedenartigsten Erkenntniswege in größter Mannigfaltigkeit zu beschreiten. So wird der Sinn dafür geschärft, was es eigentlich heißt, sie schließlich alle-
samt hinter sich lassen zu müssen. "Die Überwesenheit der Urgottheit also ... darf ... weder als Vernunft, noch als Macht, noch als Geist oder Leben oder Sein gepriesen werden von denen, die Liebhaber der Wahrheit sind, die über alle Wahrheit erhaben ist, sondern man muß sie preisen als hochentrückt aller Eigenschaft, aller Bewegung, allem Leben, allem Vorstellen, Meinen, Nennen, Überlegen, Denken, Sein, Stehen, Gefestigtsein, Geeintsein, Begrenztsein, Unendlich-

¹⁸ Dionysius, Theol. Myst. I.

¹⁹ Kant, Kritik der Urteilskraft, 201.

sein und überhaupt allem, was ist ... Dies erkennend preisen ihn die Theologen als den Namenlosen, und zugleich verherrlichen sie ihn mit allen Namen."²⁰ Der pseudo-dionysische Begriff der "Negativen Theologie", den man auch für die Ästhetik des Erhabenen in Anspruch genommen hat, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich in diesen beiden Fällen um diametral entgegengesetzte Reflexionsweisen handelt.

Diese Divergenz spiegelt sich auch in den Bildern, die den jeweiligen Erfahrungen zugeordnet werden, und in den theoretischen Vorstellungen, die ihren Rahmen abgeben. Dionysisches Leitmotiv, dessen Echo auch in Sunders Äußerungen anklängt, ist der paradoxe "Lichtstrahl des Dunkels", mit dem die Wirklichkeit als Lichtphänomen beschrieben wird und ihr Urheber als unennbares und überwesentliches Licht, in dem der Gegensatz von Licht und Dunkelheit aufgehoben ist. Die Erfahrung des gotischen Kathedralraumes unter den Vorzeichen des Erhabenen ist ebenfalls von einem Lichtphänomen geprägt, jedoch von seiner bedeutsamen Ferne im dunklen Dämmerlicht des Waldes. Wie zuvor Goethe angesichts der Fassade des Straßburger Münsters, so bemüht auch Forster bei der Beschreibung des Innenraumes des Kölner Domes mit seiner immensen Höhe und seiner Verästelung der Bauglieder das Bild des Baumes und der "schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes", in das er sich vorwagt, "bis wir im tiefen Dunkel nichts mehr unterscheiden konnten."²¹ Friedrich Schlegel sekundiert wenige Jahre später (1804), daß die Reihung der kantonierten Pfeiler "mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unschicklich verglichen"²² werden kann.

²⁰ Dionysius, Div. Nom.

²¹ Forster, Ansichten vom Niederrhein, 36.

²² Friedrich Schlegel, Briefe von einer Reise ..., 178.

Das Waldesdunkel ist eine illuminative Qualität, die den Schauer des Erhabenen spüren läßt, zugleich aber noch das Ausbleiben des taghellen Lichtes als Vermerk ins Bewußtsein einträgt. Es führt damit in höchster Evidenz vor Augen, mit welcher Präzision sich das Erfahrungsmodell des Erhabenen aus der diametralen Gegensätzlichkeit zum lichtgeleiteten Aufstieg konstituiert. Zwar kennt auch die dionysische Theorie des ausstrahlend lebensspendenden und emporziehenden Lichts Gegenden der Dämmerung, doch sie kommt nicht an sich, sondern nur als Verminderung der Lichtfülle in Betracht. Die Anschauung des Kathedralraumes im Zeichen des Erhabenen ergreift das Lichtmotiv des neuplatonischen Aufstiegs bei seinem Gegensatz, in dem allein sie den Vorschein einer höheren Macht wahrzunehmen vermag. Bemerkenswerterweise braucht man bei diesen widersprüchlichen Interpretationen nicht einmal gravierende Differenzen der tatsächlichen Lichtmenge in den jeweiligen Gebäuden vorauszusetzen.

Das Bild des Waldes steht zudem ein für die Vorstellung von der Natur, die der romantischen Erfahrung im Raum der Kathedrale innewohnt. Sie bildet das ebenso unendliche wie undurchsichtige Ganze als die größte Herausforderung des Menschen, der berufen ist, sie trotz und in aller unabsehbar weit verzweigten Mannigfaltigkeit durch seine Reflexion noch einmal zu umgreifen. Diese rare Fähigkeit manifestiert sich in der "ungeheuren Krystallisation", der "organischen Unendlichkeit und unerschöpflichen Fülle der Gestaltung"²³ in der gotischen Kathedrale. Indem sie ein Werk des Geistes ist, das als Natur erscheint, verbildlicht sie die Natur, insofern diese Medium des Geistes ist. Deshalb ist - bei Goethe wie bei Forster - mehr noch als das Bauwerk selbst das Genie zu preisen, das es hervorbrachte.

²³ Ebd., 179.

Mit Blick auf die neuplatonische Aufstiegstheorie liest sich dieser Naturbegriff der gotischen Kathedrale als kritische Replik auf den jüdisch-christlichen Schöpfungsgedanken, insbesondere in seiner neuplatonischen Gestalt. Dionysius beschrieb eine in konzentrischen Stufen gegliederte Schöpfungsordnung gemäß den unterschiedlichen Graden der Lichtmitteilung aus dem Zentrum. Aus der Sicht der menschlichen Kreatur wies diese Seinsordnung umgekehrt die Stufen des Weges, auf dem die Erkenntnis ihr Ziel in der Rückwendung zum Ursprung alles Seienden erreichen konnte. Wenn sich auch unzählige Ausgangspunkte für den Beginn des Aufstiegs anboten, so war von dort aus der Weg jeweils recht präzise markiert. Als Organismus bietet die Natur zwar ebensoviele Einstiegsunkte, doch wird man von dort in das dichte Netz der Beziehungen zwischen den vielfältigen und verschiedenartigen Wesen geführt: ein grundsätzlich unabschließbarer und methodisch nicht zu reglementierender Weg, der die Unendlichkeit der Natur als Organismus in sich abbildet. Die Unbestimmtheit dieses Weges steht im Zusammenhang mit dem Eingeständnis, der Wirklichkeit als ganzer kein klares und einfaches Ordnungsschema ablesen zu können, was dazu nötigt, den unabsehbar weit verzweigten Pfaden nach und nach zu folgen in der Hoffnung, so wenigstens durch allmähliches Abschreiten eine Vorstellung vom Ganzen zu entwickeln. Erfahrungen von Unendlichkeit und divergierender Vielfalt haben den Begriff der Einheit problematisch werden lassen; eine Idee von Totalität, die dieser Lage Herr werden soll, muß nicht nur das Einzelne zum Ganzen versammeln, sondern darüber hinaus auch die brüchig gewordene Beziehung zwischen Einzelfnem und Ganzem noch einmal umgreifen. Um so stärker ist das Bewußtsein für die außerordentliche Leistung, wo die Darstellung dieser "Organismus" genannten, umfassenden Totalität durch den menschlichen Geist - selten genug - gelingt. Das ist der Grund der Hochachtung gegenüber dem genialen Schöp-

fer der Kathedrale, von dort aus aber auch gegenüber jenem, dessen Werk durch ihn zur Darstellung gebracht ist. Die gotische Kathedrale ist "eine Art Schöpfung aus Menschenhand, mächtig und üppig, wie die göttliche Schöpfung, von welcher sie den doppelten Charakter entlehnt zu haben scheint: Mannigfaltigkeit im Vereine mit Ewigkeit."²⁴

V.

Wer versucht, romantische Naturvorstellungen und Erhabenheitsgefühl als ästhetisch gegen neuplatonische Kosmos- und Aufstiegstheoreme als religiös abzusetzen, hat heutigentags ebenso leichtes Spiel wie derjenige, der umgekehrt beide etwa dem Begriff der "Transzendenz" subsumiert. Doch nicht so im Raum der gotischen Kathedrale, denn sie ist ein Gesamtkunstwerk par excellence, vermutlich nicht im klassischen, aber durchaus in einem geschichtstheoretisch relevanten Sinne, oder - in Anlehnung an eine Redeweise Kants gesagt - nicht im dogmatischen, aber im kritischen Sinne. Als kaum abschließbarer Prozeß ragt ihre Gestalt durch die Jahrhunderte hindurch, die unterschiedlichen Anschauungsweisen, kraft der Kontinuität ihres Baukörpers integrierend, ohne deren Differenzen aufzuheben. An den Monographien von Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr und Otto von Simson ist zu studieren, wie die zwischen Entstehung und moderner Rezeption historisch weit auseinanderliegenden Verstehenshorizonte sich in zumindest theologisch bedeutsamer Weise wechselseitig ins Licht setzen: Das neuplatonische Licht- und Aufstiegsmotiv bei Suger (das sich historisch-kritisch noch weit weniger widerlegen als schlüssig bestätigen läßt) hat seine spezifische Aussagekraft erst im Blick aus der romantischen Perspektive preisgegeben. Soll man es deshalb theologisch oder ästhetisch nennen? Umgekehrt muß man die romanti-

²⁴ Viktor Hugo, *Der Glöckner von Notre Dame*, 124.

sche Anschauung der Kathedrale im Zeichen des Erhabenen - ist man einmal durch den sugerschen Dionysius hindurchgegangen - beinahe zwangsläufig als kritische Auseinandersetzung mit den Kategorien dieses Neuplatonismus lesen. Ist dann die romantische Rezeption wirklich ästhetisch, d.h. nicht religiös?

Die Forschungsgeschichte der gotischen Kathedralarchitektur hat m. E. gezeigt, daß es wenigstens in diesem Falle unzweckmäßig ist, zwischen "religiös" und "ästhetisch" zu unterscheiden, weil man damit vorgibt, einem hermeneutischen Zirkel entronnen zu sein, in dem man doch wahrhaft jeder Zeit verstrickt ist, es sei denn, man verzichtet im vorhinein darauf, der Kathedrale mit dem Ansinnen näherzutreten, an ihrer Gestalt eine gegenwärtig relevante Bedeutsamkeit wahrnehmen zu wollen. Jedenfalls wäre zumindest die Theologie schlecht beraten, wenn sie sich diese Replik zu einem der klassischen Wege der Gotteserkenntnis entgehen ließe, nur weil sie diese zuvor als "ästhetisch" disqualifizierte. Aber das wäre ja nicht das erste Mal.