

Licht und Stein: II Die Utopie der Kathedrale

Wilhelm Höck

Aufklärung, die methodisch und berechnend alles klären, alles ans Licht bringen wollte, brachte das Gerücht auf, das Mittelalter sei finster gewesen: ein Zeitalter von Dumpfheit, Unmündigkeit und Aberglaube. Daran mag etwas – aber nur eben etwas – richtig sein. Doch auch Aufklärung erwies sich, wie man inzwischen sieht, als finster. *Sie* blendete das Heilige aus, das Geheimnis, aus dem Welt hervorgeht und kaprizierte sich auf Exaktheit. Licht beispielsweise sei berechenbare und messbare Wellenbewegung, wie es Isaac Newton sah.

Dabei bemerkte Aufklärung die besondere Helligkeit des Mittelalters nicht: ihr Licht, in dem Natürliches und Übernatürliches sich treffen. Exemplarisch wurde das in der Erfindung des 12. Jahrhunderts, die sich bis in die Anfänge der Neuzeit hinein voll entfaltete: in der gotischen Kathedrale, dem, wenn man so will, Gesamtkunstwerk einer Epoche, in dem Kunst und Theologie gemeinsam die Welt deuteten. Die Kathedrale hat übrigens ihren Namen von der »Cathedra«, dem Bischofslehrtstuhl, dem bischöflichen Katheder.

In unserem Jahrhundert, dem der entfalteten Wissenschaft, sagte ein bedeutender Physiker – es war wohl der Nobelpreisträger Werner Heisenberg –, Kathedralen in altem Sinn könnten nicht mehr gebaut werden. Die Kathedralen unserer Zeit, die Weltdeutungen unserer Zeit seien die großen naturwissenschaftlichen Theorien. Eine davon, fast die erste, war die Relativitätstheorie Albert Einsteins, die nächste war die Quantentheorie – die eine aufs Große spezialisiert, die andere aufs elementar Kleine. Und noch bemüht man sich vergebens, die Theorien des Großen und die des Kleinen auf einen Nenner zu bringen, sie zu einer großen einheitlichen Theorie zu vereinigen. Das populäre Wort dafür ist »Weltformel« – aus purer Mathematik und ohne sonderliches Interesse an Theologie.

Vorausgegangen war dem die Weltformel der Evolutionstheorie seit Charles Darwin und an der wird diffizil mit viel genetischem Sachverstand weitergearbeitet – freilich, ohne dass man das Phänomen Leben dem Geheimnis entreißen könnte. En vogue ist heute dazu die Systemtheorie, die Evolutionsbiologie und Sozialphänomene zu verknüpfen sucht mit der Mutmaßung, alles sei durch Autopoiesis, durch Selbstorganisation, also irgendwie von selber zu Stande gekommen.

Diese Theorien haben eines gemeinsam, das sie von den Kathedralen unterscheidet: Jede ist vorläufig und muss preisgegeben werden, wenn sich eine stichhaltigere findet. Diese Theorien sind, ihrem Wesen nach, überholbar. Jede Kathedrale ist – wie viele Jahrhunderte auch an ihr mitgewirkt haben mochten – unverwechselbar, unüberholbar sie selber: nicht Möglichkeit, sondern Zeugnis. Und zudem hat theoriebildende Wissenschaft vergessen, was »Theoria« eigentlich bedeutet: nämlich Schau, Zu-

sammenschau, Bild, das sich einer aus seinen Erfahrungen macht und nach dem er sein Leben einrichtet. Ein solches verbindliches Bild ist die Kathedrale, die Zusammenfassung dessen, was man später »Gotik« nannte.

Als Abt Suger vom Kloster St. Denis vor Paris die gotische Kathedrale um die Mitte des 12. Jahrhunderts regelrecht erfand, kam etwas radikal Neues in die mittelalterliche Kirchenbaukunst. Zwar kannte man von normannischen und englischen Kirchen schon die technische Neuerung des Kreuzrippengewölbes, das den Abschluss des Kirchenraums nach oben auflockerte, aber eines war der Kirchenbau noch immer: Gehäuse, fest umschlossenes Gehäuse für die Frömmigkeit. Gehäuse war die Kirche gewesen, seit die Christen aus der Verborgenheit der römischen Katakomben hervorkamen und die Idee etwa des Mithras-Kults beibehielten, da das Mysterium im Geheimen zu feiern sei – abgeschlossen gegen die fragwürdige Welt. Die Kirche war so etwas wie Schutzraum gewesen.

Und diese Idee gab das 12. Jahrhundert preis. Die festen Wände wurden durch Säulen und Pfeiler ersetzt, an denen das Licht nicht abprallte, die vielmehr vom Licht umspielt wurden. Dazu kamen die großen Fenster, durch die das Draußen hereinleuchten konnte und zusätzlich wurden die Wände durch Arkadengänge auf halber Höhe aufgelockert. Was Wand gewesen war, fester Stein, wurde zu einem Element des Spiels unter einem Gewölbe, das, von unten her getragen, einen Anschein von Himmel, von Offenheit nach oben bekam. Ein Ansatz von Illusion – und Illusion hängt mit »Ludus« für »Spiel« zusammen – ein Ansatz von Illusion hielt Einzug im Kirchengebäude. Welche bautechnischen Probleme damit zusammenhängen, wäre eine Frage für Architekturhistoriker.

Jener Abt Suger von St. Denis, ein maßgeblicher Mann in der französischen Königspolitik, dachte, als er seine Kirche ersann, an die »Gloire«, den Glanz, den Ruhm, die Pracht. Wie dem Staat Gloire gebührte, so auch Gott und der Bau zu dessen Ehre sollte ein prunkvolles Spiel sein: mit Gold und Farben, mit einer Architektur, die einen Tanz vollführte. Der aus Sugers Zeit erhaltene Chorumgang macht das sichtbar. Suger hatte einen Gegenspieler: den asketischen Heiligen Bernhard von Clairvaux, der auf der Idee einer armen Kirche beharrte und die Gefahr witterte, die Kirche könnte den Sinnesreizen und dem Luxus der Welt erliegen.

Doch Sugers Gotik, die Kathedrale, setzte sich durch, nicht nur im Zentrum Frankreichs, sondern abgewandelt allenthalben in Europa. In der Kathedrale zog das Zeitalter, ehe eine Neuzeit begann, eine Summe – und es ist wohl kein Zufall, dass die großen »Summen« der Theologen die methodischen Zusammenfassungen des christlichen Denkens zu »Lehrgebäuden« in eben jener Zeit entstanden. Die »Summa« des Hugo von St. Victor wurde geschrieben, als die Pläne für St. Denis heranreiften und die großen Summen des Thomas von Aquin, der von 1225 bis 1274 lebte, entstanden zu einer Zeit, als die gotische Kathedrale ausgereift war.

Und die Kathedrale war eben auch eine »Summa Theologica«, nicht einfach eine raffinierte Architektur, sondern ein Versuch, Antwort auf den Anspruch Gottes zu geben – und zwar eines Gottes, den man – seit altersher – als Inbegriff von Licht verstand. Man hatte das aus der spät-

antiken Neuplatonik, für die sich der Geist, das Pneuma des Menschen, fürs göttliche Pneuma öffnet, für »Lux coelestis«, das Himmelslicht. Für Plotin war das göttlich Eine »Licht vor allem Licht« und das war fürs Christentum sehr selbstverständlich. Zu einem Zentralgedanken des Kirchenbaus wurde dieses Theologumenon, als jener Abt Suger von St. Denis auf die Schriften eines zum Kirchenlehrer erklärten namenlosen Syrer aus der Zeit um 500 stieß, der als Dionysius Areopagita in die Geschichte einging. Man hielt ihn zunächst für jenen Dionysius, dem Paulus auf dem athenischen Areopag begegnete – doch der war es nicht, von dem die Lichttheologie stammte, sondern eben jener Syrer, der deshalb später Dionysius Pseudo-Areopagita genannt wurde. Mit ihm verband sich noch eine französische Reminiszenz: Der Heilige Frankreichs ist St. Denis – Dionysius –, ein Märtyrer, der im 3. Jahrhundert auf dem Montmartre enthauptet wurde und von dem man erzählte, er habe seinen Kopf unter den Arm genommen und sei erst an jener Stelle zusammengebrochen, an der St. Denis erbaut werden sollte.

Dionysius war für Suger mehr als ein politisches Faszinosum: Er war eine entscheidende theologische Orientierung. Zwar bezeichnete Dionysius Pseudo-Areopagita das höchstwesentliche Eine als ewiges Dunkel und ewiges Schweigen, doch wo Welt ins Spiel kommt, kommt Gott auch als Licht ins Spiel: als »das höchstwesentliche Licht« und die »unsichtbare Sonne«. Gottvater ist der »Vater der Lichte«, Christus dessen »erstes Strahlen« und aus dem Licht des Anfangs gehen die materiellen Dinge hervor, die »materielle Lichte« sind und so das »wahre Licht« Gottes spiegeln. Der unbekannte Syrer schrieb:

Jede Kreatur, sei sie sichtbar oder unsichtbar, ist ein Licht, vom Vater aller Lichte ins Dasein gerufen (...) Dieses Stück Stein oder jenes Holzstück ist ein Licht für mich (...) denn ich nehme wahr, dass es gut und schön ist; dass es nach seinen richtigen Proportionsgesetzen existiert; dass es sich in Art und Gattung von anderen Arten und Gattungen unterscheidet; dass es durch seine Anzahl definiert ist, dank derer es »ein« Ding ist; dass es seine Ordnung nicht verletzt; dass es seinen Platz gemäß seiner besonderen Schwerkraft sucht. Wenn ich solche und ähnliche Dinge in diesem Stein wahrnehme, werden sie Lichte für mich, das will sagen, sie erleuchten mich ...

Das kannte Abt Suger und er sog es in sich so sehr auf, dass er seine Architektur als Licht begriff, als Lichtspiel aus Gott und für Gott. Er sprach von einer »Lux nova«, einem »neuen Licht«. Er dichtete:

Sobald der neue hintere Teil mit dem vorderen vereint sein wird,
Erglänzt die Kirche mit leuchtendem Mittelteil.
Denn es leuchtet hell, was mit Lichten gepaart wird,
Und den das neue Licht durchdringt, der edle Bau, ist
Leuchtend ...

Das materielle Leuchten des Baus – so Suger – will durch geistliche Illumination »erleuchten«, zum »wahren Licht« Christi hinführen, von dem es doch stammt. Der Stein der Kathedrale ist materielles Licht – und so ist es nur natürlich, dass er sich ein Stück weit zurückverwandelt in das Urlicht seiner Herkunft: Man lässt das Licht der Sonne so mit ihm spielen, dass er selber etwas von diesem Sonnenlicht in sich einsaugt: dass das Bauwerk materiell und immateriell zugleich ist. Und die Fenster, durch die

das Licht kommt, wurden farbig – ein Gemisch aus Glasmaterie und materiellosem Glanz von oben. Und mit den Fenstern, durch die Fenster wurde das Spiel aus Stein und Licht zum Raum, der Farbe ist. In Chartres, wo die alten Fenster noch fast völlig erhalten sind, kann man von morgens bis abends den Wandel der Farbigekeit miterleben. Und vielleicht noch intensiver in der Pariser Sainte-Chapelle aus dem mittleren 13. Jahrhundert, die aus fast nichts als farbigen Fenstern besteht: ein Paradies der Farben.

Um zu ermessen, was dieses Zusammenwirken von Materie und immateriellem Licht bedeutet, muss man sich wohl kurz daran erinnern, dass dies auch noch die Zeit der Katharer in Südfrankreich war, jener gnostisch-manichäischen Sekte, die sich völlig der Reinheit verschrieben hatte und deshalb alles Materiell-Leibliche als verführerisch beargwöhnte oder als Werk des Bösen verabscheute. Im frühen 13. Jahrhundert, als die Kathedralen mit ihren Farben schon standen oder gebaut wurden, wurden die Katharer so gut wie ausgerottet: Die Kathedralen verkörpern den Triumph über die Welt- und Leibfeindlichkeit jener Katharer, der »Katharoi« oder »Reinen«. Sie feiern das Gemisch, die Vereinigung aus Überwelt und Welt.

Die Religionsgeschichte kennt das Bild von der Heiligen Hochzeit, des »Hierosgamos«, der Vereinigung von Himmel und Erde. Nach der griechischen Mythologie des Hesiod entstand alles aus der Vereinigung der Erde Gaia mit ihrem Sohn Uranos, dem Himmel. Andere Kulturen kennen Ähnliches. Die Kathedrale greift es auf: Das Licht des Himmels vereinigt sich mit dem Stein der Erde. So entsteht Welt – Welt als Paradies, als Ort Gottes mit dem Menschen, der von göttlicher Herkunft ist.

Am Nordportal von Chartres ist eine Doppelfigur zu sehen: Gott bringt Adam aus einem Denken hervor und die beiden sind ähnlich wie Vater und Sohn. Adam, das ist nach jüdischer Tradition Adam Kadmon, der ursprüngliche Mensch in voller Gottähnlichkeit. Andere Religionen kennen den Urmenschen, den eigentlich gemeinten Menschen auch – doch für Judentum wie Christentum wurde die Ähnlichkeit durch den Sündenfall zu Schanden, doch in Christus wird für Paulus der Urmensch wiederhergestellt: der neue Adam.

Doch da kommt die Heilige Hochzeit wieder ins Spiel: In Maria verbindet sich Gott auf neue Weise mit dem Menschen, mit seiner Schöpfung, sodass der ursprüngliche Mensch wiederkehren kann. Das ist der eigentliche »neue Bund«: die paradoxe und doch selbstverständliche Einheit des Schöpfers mit der Schöpfung. Die Analogie dazu ist die Kathedrale, in der göttliches Licht und materieller Stein einen Bund eingehen. Der Raum, der offen sein will, bildet sich aus Überweltlichem und Weltlichem. Kirche überhaupt ist ein Bund in diesem Sinn. Und was unsereiner leichthin Welt nennt, ist etwas, in dem Überweltliches – meist verborgen – präsent ist. Von einer »coincidentia oppositorum«¹, einer Zusammenkunft des

¹ Zusammenfall der Gegensätze (Zentralgedanke des Nikolaus von Cues).

Gegensätzlichen, sprach die Theologie ein paar Jahrhunderte später in anderem – und doch nicht ganz anderem – Zusammenhang. Die Kathedrale gibt zu erkennen, wie Gott in Maria, die den eigentlichen Menschen empfängt und austrägt, die Schöpfung richtig stellt. Insofern ist die Kathedrale ihrem inneren Wesen nach eine marianische Erscheinung. Und sie nimmt etwas von dem vorweg, was wenig später die Mystik die »Gottesgeburt im Menschen« nennen sollte.

Es war die Zeit, in der sich die christliche Marienverehrung in der westlichen Kirche voll entfaltete. Natürlich hatte seit den Anfängen des Christentums die Gestalt der Maria eine wesentliche Rolle gespielt; doch als das Mittelalter sich seinem gotischen Höhepunkt näherte, rückte die Frau als Frau in ein Zentrum des frommen Denkens – aber das in durchaus ambivalenter Form. Es war Tradition seit der Antike gewesen, die Frau als eine Vorform des endgültigen Menschen, des Mannes, zu sehen. Sie sei ein misslungenes Männliches, hatte Aristoteles behauptet; Platon hatte sie in die Nähe der tierischen Lebewesen gerückt und schon das frühe Christentum erinnerte sich daran, dass der Versucher im Paradies zuerst Eva zu Fall gebracht hatte. Sie, die Frau, so hieß es, sei die Pforte der Hölle auf Erden. Sie wurde mit dem Natürlich-Weltlichen identifiziert und Natur bedrohte das Geistige, das sich vornehmlich im Mann verkörperte.

Das war auch den Reinen, den Katharsi, den Katharern geläufig, die sich reinzuhalten versuchten vom Weltlichen, Natürlichen, Leiblichen. So entwickelte sich in Südfrankreich, dem Gebiet der Katharer, das Minnewesen, in dem die Frau als unberührbar-unnahbares Wesen die zentrale Rolle spielte: Gegenstand einer poetischen Verehrung, die nicht an die sinnlich-erotische Erfüllung der Liebe dachte. Die Frau wurde zum Inbegriff besonderer Reinheit – zum Nachbild nicht der verführten Eva, sondern der dem Sinnlichen entrückten Maria.

Doch ganz wurde sie das nicht. Um diese Zeit entfaltete sich auch der Hexenwahn, nachdem die Kirche vorher noch gelehrt hatte, der Glaube an die Existenz von Hexen sei Irrglaube. Diese Meinung verschwand, die Hexen, die Gefährtinnen und Buhlerinnen des Bösen, nahmen im Denken der Männer überhand; und dazu gab es ein theologisches Argument aus der Zeit des Aristoteles: Thomas von Aquin, der »Gotiker« unter den Theologen, erklärte die Frau zum »animal imperfectum«, zum unvollständigen Lebewesen; später, zur Zeit des Hexenhammers gegen Ende des 15. Jahrhunderts, hieß es, sie sei »fleischlicher gesinnt« als der Mann und daher auf besondere Weise anfällig für den Zugriff des Bösen – das glaubte auch noch die Neuzeit, als Aufklärung schon längst begonnen hatte.

So kam es im Mittelalter der beginnenden Gotik zu einem Doppelbild der Frau: Der Hexe, der Verderberin, stand die reine Frau des Minnedienstes gegenüber und deren vollkommenes, übersteigertes Sinnbild war eben Maria, die ganz andere Frau, die unbefleckt Empfangene, nicht in den Bannkreis der Erbsünde Geratene. Sie wurde, als der Hexenwahn allmählich ausbrach, zum Inbegriff des erlösten Menschen und dadurch zu der Heiligen, die auf besondere Weise die Erlösung derer befördern konnte, die sich noch unerlöst fühlten, die das Gericht fürchteten. Maria,

das war das »Ja« des Menschen auf die Anrede Gottes, sie war dadurch im Stande, den Urmenschen, den Adam Kadmon, als Christus neu zu gebären. In ihr verkörperte sich auf besondere Weise die Erlösbarkeit, ja die Erlöstheit des Menschen. So konnte der Marienkult entstehen, der seine Gestalt in der Kathedrale fand. Nicht nur die klassische Ausprägung der Kathedrale – Notre Dame in Paris – ist eine Marienkirche, ein Marienbild – jede Kathedrale nach der ersten von St. Denis ist eine Notre Dame.

Im Tympanon, der plastisch gestalteten Fläche über dem Hauptportal der vorgotischen Kirchen, hatte zumeist das Jüngste Gericht seinen Platz und ihm galt das besondere künstlerische Augenmerk. Oder es fand sich hier in der Mandorla, dem mandelförmigen Rahmen, Christus als Weltenherrscher oder Weltenlehrer, umgeben von den vier Evangelistensymbolen; unter dem Gericht hindurch, unter der Herrschaft hindurch betrat man die Kirche – Erlösung war ebenso möglich wie Verdammnis. Auch als Suger von St. Denis seine erste Kathedrale baute, ließ er um 1140 im Tympanon über dem Hauptportal den Weltenrichter anbringen und der Weltenrichter nimmt diese Stelle auch im Mittelportal der Kathedrale von Chartres ein, das um 1150 entstand. Im Tympanon des rechten Nebenportals freilich finden sich Marienszenen.

Als 20 Jahre später die Kathedrale von Senlis errichtet wurde, änderte sich die Anordnung: Über dem Hauptportal sieht man eine Marienkrönung, die Erhöhung des reinen Menschen in den himmlischen Stand. Eine Gerichtsszene krönt zwar noch etwa um dieselbe Zeit das Hauptportal von Notre Dame in Paris und die Marienkrönung ist aufs linke Portal verwiesen, doch in der Mitte des Haupteingangs, unter dem Gericht, steht am Portalpfeiler Maria als »neue Eva« vor dem Baum der Erkenntnis. An Maria vorbei betritt man Notre Dame.

Die Kathedrale von Reims, der architektonische Höhepunkt des 13. Jahrhunderts, brachte die endgültige Erhöhung Mariens. Dort, wo über dem Portal früher Gericht oder auch Marienverkündigung gewesen waren, findet sich jetzt eine Rose aus Stein und farbigem Glas und die Marienkrönung ist triumphal über das Portal erhoben, sie reicht bis zur großen Fensterrose in der Westfassade. Ist der Eingang zur Kathedrale ein Zugang zu einem irdisch-vorläufigen Paradies, so steht er im Zeichen Marias, des gekrönten Menschen, wie er eigentlich gemeint ist. Der Eingang zum Himmel, der endgültigen Kirche, geschieht unter dem Bild Mariens, des Menschen, wie er gedacht ist. Und der Eingang zur Kathedrale ist eine *porta coelis*, eine Himmelspforte mit dem gekrönten Menschen als Höhepunkt. Das Innere ist Paradies, umschlossener Garten, *hortus conclusus*, eingefasster Garten, wie es in der lauretanischen Litanei von Maria heißt. Paradies und Maria sind fast dasselbe – die Kathedrale zeigt es den Sinnen.

Man hat vom Portal der gotischen Kathedrale gesagt, sie sei eine »*porta coelis*«, eine Himmelspforte und damit dies sichtbar werden konnte, musste sich der Eingang zum Kircheninneren wesentlich ändern. Er wurde zum Ort der großen Skulptur. Waren in früheren Zeiten vor allem die Säulenkapitelle mit hoher Kunst plastisch ausgeschmückt und betrat

man die Kirche unter dem Tympanon mit Gericht oder Weltenherrscher, so kamen jetzt die Skulpturen fast auf Augenhöhe herab.

In St. Denis war es schon so gewesen, doch die Revolution hat die Figuren vernichtet, aber man sieht es an den Portalen von Chartres, von Notre Dame, von Reims. Der Besucher geht an Heiligen- und Königsgestalten, an Engeln vorbei zur Pforte, die ihn in die Kirche einlässt. Das erst, die Herabkunft der heiligen Gestalten fast bis zur Erde, macht das Portal zur »porta coelis«: Von seinesgleichen flankiert tritt der Besucher der Kirche an den Ort der Seligkeit, der für ihn vorgesehen ist. Und hier – von Chartres bis Reims, aber auch in Straßburg und dann in Deutschland, etwa in Bamberg – entfaltete sich die gotische Bildhauerei zu ihrer höchsten Blüte. Chartres und Reims – mit den Portalskulpturen dort konnte es das westliche Abendland endgültig mit der großen Bildhauerei der Antike aufnehmen, freilich mit einem gewichtigen Unterschied: Die Skulpturen blieben fest an die Architektur, an das irdische Paradies Kirche, gebunden – die erste Freiplastik entstand erst zweihundert Jahre später mit dem David des Donatello in Florenz: Der Einzelne emanzipierte sich von seinem Gebäude, trat ins Freie.

Er trat ins Freie – und in die Verwirrung. Doch auch sie war bereits in die Kathedrale eingelassen. In Chartres wie in Amiens findet man in den Fußböden des Langhauses Labyrinth und sie werden gedeutet als Symbole der Weltverworrenheit, die einer durchschreiten muss, um ins Zentrum, ins Jerusalem der Erlösung, zu gelangen. Wer das Labyrinth abschritt, legte ein Stück Heilsweg zurück. Schon ältere christliche Kirchen hatten das Symbol des Labyrinths in sich aufgenommen, doch im Mittelalter deutete man es nicht nur als Gefängnis für das Böse wie in der griechischen Mythologie, sondern als Heilsweg in besonderem Sinn: Das verschlungene Muster war eine Tanzvorlage. An Ostern schritt in manchen Kirchen der Klerus tänzerisch das Labyrinth ab und man warf sich dabei einen Ball zu – Zeichen der siegreichen Sonne aus germanischem Brauch, aber auch Zeichen des Christus, der seit römischen Zeiten als »sol invictus«, als unbesiegte Sonne, galt. Im Paradies der Kathedrale wurde gespielt.

Und nicht nur mit dem Sonnenball wurde gespielt, sondern mit dem Sonnenlicht. Wie gesagt, die Kathedrale war ein Spiel aus himmlischem Licht und irdischem Stein, Heilige Hochzeit von Himmel und Erde in einem vorläufigen, irdischen Paradies hinter der »porta coelis«, der Himmelpforte. Doch das Spiel aus Licht und Stein, aus Immateriellem und Materiellem, war ein *Farbenspiel*. Durch die Fenster und ihre Glasmalerei dringt das reine Licht bunt gebrochen in den Raum und verändert seine Farbigkeit von Stunde zu Stunde. Die Heilige Hochzeit zwischen Himmel und Erde: Sie erzeugt Farben, erzeugt eine Welt aus Farbigkeit, »farbigen Abglanz« dessen, was jenseits reiner Glanz, reines Licht ist. Wo sich Himmel und Erde vereinigen, geschieht die Vermischung im Bunten, das seine Buntheit beständig wechselt. Manchmal im Spiel farbiger Flecken auf Säulen und Fußböden. Man mag an Goethes Farbenlehre denken, wo es heißt, die Farben seien »Taten des Lichts, Taten *und Leiden*« des Lichts. Die Kathedralen mit ihren gemalten Fenstern bezeugen es: Welt, die alle-

mal farbig ist, ist auch ein Leiden Gottes, eingelassen ins Spiel Gottes mit seiner Schöpfung. Auf Erden zeigt sich das Heilige allemal nicht rein, sondern farbig-bunt. Die Kathedrale ist nur ein vorläufiges Paradies aus marianischem Geist.

Und ist das Heilige einfachhin das Licht? Jener Dionysius Pseudo-Areopagita, auf den sich die Erfinder der Kathedrale beriefen, hatte Gott, das »höchstwesentlich Eine«, auch als »ewiges Dunkel« bezeichnet und daran mag man in den Abendstunden im Inneren von Chartres denken, wenn die Fensterrose in der Westfassade als ein rahmenloser Kranz von bunten Lichtfiguren, gleichsam im Tanz um das farbige Mittellicht des Weltenrichters, nicht aus dem Mauerwerk, sondern aus dem Dunkel hervorleuchtet – aus einer unauslotbaren Tiefe.

Die Farbenspiele der Kathedrale sind wie eine Form der Vielstimmigkeit: Die Farben der Fenster und Rosen spielen untereinander, auf dem Stein der Säulen und Pfeiler miteinander, gegeneinander. Und so hat es einen guten Sinn, als zu der Zeit, als die Kirchen farbig wurden, auch die Kirchenmusik sozusagen farbig wurde. Im 12. Jahrhundert, als St. Denis und Chartres erbaut wurden, fand auch die mehrstimmige Musik – gewissermaßen die bunt gewordene Musik – Eingang in die Kirchen. Durchkomponierte Mehrstimmigkeit ist seit etwa 1200 in Notre Dame bezeugt. Eine Mehrstimmigkeit, die nur der abendländische Westen kennt – wie nur er die Form der Kathedrale als Hochzeit zwischen Licht und Materie kennt.

Diese Heilige Hochzeit der Kathedrale ist, wie gesagt, ein Mariensinnbild und auch zugleich ein Christus-Sinnbild – ein Sinnbild des endgültigen Adam nach dem gescheiterten Adam, dem Ur-Adam. So ist die Kathedrale auch ein Sinnbild des geglückten Menschen, des eigentlich gemeinten Urmenschen. Der jüdisch-christliche Philosoph Philon von Alexandrien nannte diesen Urmenschen den »himmlischen Adam«, ein Wesen, das so schön war, dass sich auch die Engel vor ihm verweigerten und er beschrieb ihn als eine Gestalt, die von der Erde bis zum Himmel reichte.

Freilich, von der Erde bis zum Himmel reichen sollte auch der Turm zu Babel – und der war, als Menschengebilde, Zeugnis menschlicher Hybris. Der Mensch, so darf man das verstehen, ist ein Wesen, das zu hoch hinaus will, das sein Maß überschreitet. Und auch das zeigt die gotische Kathedrale. In Beauvais, nördlich von Paris, wollte man mit einem Bau alles Bisherige an Höhe übertrumpfen. 1284 stürzten die Gewölbe über der Vierung von Langhaus und Querschiffen ein, dreihundert Jahre später brach der Turm über der Vierung zusammen – auch er sollte der höchste des Abendlands sein. Heute steht eine Ruine, die den angestrebten Himmel doch nicht erreicht und deren Chor von außen einer skurrilen Plastik gleicht und etwas von Götterdämmerung, von Menschheitsdämmerung an sich hat. War es ein Zufall, dass diese Kathedrale nicht als Mariengotterhaus gedacht war, sondern als Peterskirche, eher an den Papst erinnernd als an die »Himmelskönigin«?

Alles in allem war die gotische Kathedrale – vor allem in ihrer französischen Gestalt – *das* Gesamtkunstwerk ihrer Epoche und darin gebaute

Theologie – Theologie für die Sinne und übers Sinnenhafte hinaus. Sie hatte in ihrer Farbigkeit und ihrer Offenheit etwas vom Himmel auf Erden an sich, zeigte die Erde als mögliches Paradies – vorsichtiger: Sie zeigte die paradiesischen Möglichkeiten des Irdischen. Die Möglichkeiten – das, was noch nicht war, noch keinen Ort hatte. Was aber keinen Ort hat, heißt u-topos, ist Utopie. Ein Noch-nicht, doch ein Vorschein auf eine ausstehende Wirklichkeit. So ergibt es einen guten Sinn, dass der Denker der Utopie, Ernst Bloch, in seinem frühen Buch »Geist der Utopie« der Kathedrale ein Kapitel widmet. Darin kann man lesen:

... der Mensch in seiner allertiefsten Inwendigkeit, als Christus, wurde hier das alchymische Maß aller Baudinge. Blickt man nur lange genug hinein, in dieses Blühen und seinen Lauf, so sieht man seine innerste Seele selber darin fließen und sie wandelt darin, wandelt sich zu sich hin. Hier herrscht jene schöne Wärme, in der die lebendige Seele nicht erstickt, die Wärme der Geliebten und das Licht, das von der Blume, von aller Mäde Luzerne ausgeht, die schöne Wärme, in der die lebendige Seele durch Demut und Andacht besiegt und gleich dem Jesuskind selber von der gotischen Maria in die Arme genommen wird. Der gotische Wille, den Chor, ja den gesamten Innenraum immer verklärer zu gestalten, die gotische Hochtendenz in ihrer Fülle entmaterialisiert alle Masse: Nun haben die süchtigen Bildtafeln in ihr Raum; Netz- und Schlingwerk unerhörter Steinmetzkunst wuchert in Krabben und Kapitälchen, durchsetzt mit Maßwerk und Rose die glühenden Fenster, Wölbung entsteht, nicht Gewölbe und dynamisches Pathos, in allen Teilen nach oben drängend, im Hauptschiff dazu noch in die Tiefe des Chors; Sünde und Buße, gleißende Teufelsschönheit und Reich der linden, der gebogenen, der gelassenen Seele begegnen sich in diesen ungeheuren Figurendomen zuallernächst, machen sie zum versteinerten Zug des christlichen Abenteurers. Aber es jagt auch und wuchert und brennt Licht in diesen Steinen, dieser Bildsäule, diesem Haus des menschlichen Herzens; nirgends werden wir verleugnet, nirgends wird der einschließenden Kraft des Materials ein mehr als reflexiver Tribut gegeben, die Mauer ist geschlagen, die bunten Fenster führen in ungemessene Landschaft, wir stehen mitten in der Liebe, von den Heerscharen umstellt, ja die Gewänder und Mienen der Heiligen nehmen selber alle raumschließende Kraft an sich, es ist ein steinernes Schiff, eine zweite Arche Noah, die Gott entgegenfliegt.

So lässt sich von Kathedralen sprechen, aber nicht von naturwissenschaftlichen Theorien, die die Kathedralen des 20. Jahrhunderts sein sollen: mathematische Modelle, die es zu überholen, durch bessere zu ersetzen gilt. Vielleicht sind diese Theorien (der Evolution, der Relativität, der Quanten, der Systeme, der Kommunikation) intelligenter als die Kathedralen des späten Mittelalters. Doch in ihrer Unsinnlichkeit sind sie ärmer.

Doch wie endgültig ist der Verlust? Der Dichter Marcel Proust, berührt vom Bild der Kathedralen, nannte die Erinnerung eine Kathedrale – die Erinnerung, die jeder haben kann. In ihr ist das Vergangene gegenwärtig und sie ist eine gute Theoria: eine Schau, eine Zusammenschau. Es kommt nur darauf an, sie lebendig zu erhalten.

Und eine Erinnerung, eine gegenwärtige, sind die drei Glasfenster, die 1974 der Maler Marc Chagall für den Apsisabschluss der Kathedrale von Reims geschaffen hat: farbige Weltheilsgeschichte in der Vereinigung des Lichts mit dem Erdenmaterial Glas. Keine imitierte Gotik, sondern Bilder aus dem Geist dieser unserer Zeit, in der freilich alte Zeiten erinnert wiederkehren. Alte Zeiten und Anfänglichkeiten vor aller Zeit.