

Von allerhöchster Stelle befohlen.

Das Bildprogramm der Glasmalereien im Berliner Dom und ihre Spiegelung in der Gegenwart

von Ulrike Pennewitz

Als „Seelengasometer“ betitelte die Berliner Schnauze den Baukörper des Domneubaus bereits um 1900. Nachdem aber 1905 das Bauwerk geweiht und seine künstlerische Ausstattung im Inneren sichtbar wurde, brachen alle Dämme der Kritik an Kaiser Wilhelms II. persönlichem Prestigeprojekt. Als stilistisches „Ragout“ oder als „Reklamewingburg“ der Hohenzollern-Dynastie beschimpft, bot das Bauwerk Anlass und Inhalt zugleich, Entrüstung über Person, Politik und Geschmack des Kaisers zu äußern. Wer etwas auf sich hielt, schrieb was Bissiges: Harry Graf Kessler, Karl Scheffler, Bruno Taut

und viele andere mehr. Kein anderes Bauwerk und kein anderes Bildprogramm bot eine solche Gelegenheit, die brennenden Fragen der Zeit zu diskutieren und seinen Standpunkt zur heraufrollenden Moderne darzulegen. Dass der Dom bis zum heutigen Tag existiert, trotz mehrmaliger Versuche, ihn schon während der Weimarer Republik umzugestalten oder gar zu beseitigen und trotz eines großen Bombenschadens im 2. Weltkrieg, ist in jeder Hinsicht erstaunlich. Schwer beschädigt überstand der Baukörper auch die Zeit der DDR mit ihrer ideologisch begründeten kaiserzeitfeindlichen Geschichtsauffassung. Walter Ulbricht gab zwar den persönlichen Befehl, die Überreste des Berliner Stadtschlösses zu entfernen, gleichzeitig aber – aus statischen Gründen, wie es offiziell hieß, vermutlich aber aus politisch-taktischen Gründen¹ – blieb der Dom stehen. Es wurde sogar im Zuge des politischen Tauwetters Anfang der 1970er Jahre damit begonnen, den Baukörper zu restaurieren, mit Mitteln der Evangelischen Kirche der BRD, aber auch mit sogenannten Devisen, die das Ministerium für Außenhandel der DDR beschaffte. 1987 wurden die Restaurierung und die Rekonstruktion wesentlicher Teile der Innenausstattung begonnen, darunter auch die durch den Bombentreffer 1945 zerstörten Glasmalereien in der Altarapsis². Was für die einen denkmalpflegerische Meisterschaft darstellt, zeigt sich für andere als eine symbolische Wiederaufstellung der kirchlichen und weltlichen Machtansprüche der Hohenzollern-Familie. Mit der Intervention *Reformation!* des Künstlers und Architekten Philipp von Matt wird die Frage nach dem Dom und seinen Bildern in seiner heutigen Erscheinung und Gegenwart neu gestellt. Mit einer den Großteil des halbrunden Altarraums verschließenden Spiegelinstallation werden die Symbolbilder des Altarensembles von der Wahrnehmung des Betrachters abgeschottet und der Blick zurück gelenkt in den übrigen Kirchenraum. Verdeckung, Spiegelung und Verzerrung provozieren das Bewusstsein, mit dem inneren Auge die Entstehungsgeschichte des Doms und die Konzeption der zentralen Altarbilder neu zu denken, aber auch die Zerwürfnisse einer Epoche zwischen Historisierung und Moderne zu begreifen.

Am 27. Februar 1905 weihte Kaiser Wilhelm II. mit einem pompösen Festgottesdienst, dem ein Groß-

1. Fc
tes“
tet a
Don
lapi
„Wi
Don
riss
einij
geh
rei“
Schl
wer
Wilt
zu n
zum
fung
hist
und
und
200

2. D
San
Ant
nik
gläs
in di
in P
ursp
mar
fahn
den.
kon
gun
– ei
Vgl.
der
Glas
1987
de/r
berli
aufg

teil des europäischen Hochadels beiwohnte, den Berliner Dom ein und beendete einen jahrzehntelangen Streit um dieses Bauwerk, seine Gestaltung und Funktion. Neben einer enormen Summe öffentlicher Gelder hatte es etliche Wettbewerbsversuche, Entwürfe und Verwürfe und letztlich auch das Opfer der von Karl Friedrich Schinkel erbauten Vorgängerkirche, die für den Domneubau abgerissen wurde, gekostet. Die Frage um den Dom sowie einer Grablege der Hohenzollern-Familie hatten schon Wilhelms Vorfahren zu beantworten versucht, insbesondere sein Vater Kaiser Friedrich III., der persönlich einige Entwürfe und Varianten dazu ausführte. Der frühe Tod Friedrichs tat dem Projekt jedoch keinen Abbruch: Trotz der vielen Debatten um den Dombau, Forderungen und Petitionen von Seiten der Berliner Architektenschaft und der Bauakademie, die im Vorfeld der Grundsteinlegung den Hof in Berlin erreichten, bestimmte der Monarch „allerhöchstselbst“ die Ausführenden des Prestigeprojekts. Seine Wahl für den architektonischen Gesamtentwurf des protestantischen Gotteshauses fiel auf den aus dem katholischen Köln kommenden Architekten Julius Carl Raschdorff, der zwischen dem klassizistischen „Alten Museum“ und dem monumentalen Berliner Stadtschloss mit vorwiegend barocken Stilelementen, einen Zentralbau im Stil der Neorenaissance entwarf. Offenbar unterbreitete Wilhelm II., unter Berufung auf fiktive Pläne seines Vaters, Raschdorff und der Dombau-Kommission modifizierte Ideen, die er durchzusetzen und zu legitimieren wusste.³ Für die Innenausstattung überlegte der Kaiser nicht so lang, und es wurden auch keine öffentlichkeitswirksamen Debatten geführt: Offenbar hatte Wilhelm II. für jedes Bild eigenhändig Skizzen angefertigt und übertrug seinem langjährigen Vertrauten und ehemaligen Zeichenlehrer seiner Jugendjahre, dem Maler und Kunstprofessor Anton von Werner, diese „ins Reine“ zu zeichnen.⁴ Das hatte nicht nur ästhetische Konsequenzen. Denn zwischen den Zentren kultureller und gesellschaftlicher Macht erstand mit dem Dom ein in Stein gesetztes Symbol des

Machtanspruchs der Hohenzollern-Dynastie und die in „Gottes Gnadentum“ begründete Symbiose von Altar und Thron, aber auch der Kunst. Und zwar einer Kunst, die „keine Richtungen“ kenne, sondern ewige Gültigkeit besitze, „erzieherisch auf das Volk“ einwirke und keinesfalls in den „Rinnstein niedersteig[e]“⁴⁵. Mit dem Dom sollte nichts Geringeres als eine protestantische Hauptkirche als Pendant zum Papststuhl und St. Peter in Rom entstehen und die Monarchen nicht nur als wohlthätige Stifter, sondern als Protagonisten der Kirchenreformation, neben den Reformatoren selbst für die Nachkommenschaft aufgestellt werden. 1905 hätte als Dombaujahr in die Geschichte eingeschrieben werden sollen und mit ihm die Besiegelung eines Kulturkampfes, der über Jahrzehnte das geistige und geistliche Leben in Deutschland prägte. Stattdessen erscheint der Dom heute als ein architektonisches Werk, das seine Bauherren für die Entwicklungen und Verhältnisse ihrer Gegenwart überaus ignorant erscheinen lässt, und das nicht nur gegenüber den künstlerischen Entwicklungen, sondern auch mit Blick auf die soziale und politische Situation. In Deutschland schritt die Ära der Moderne und Industrialisierung in rasantem Tempo voran, die alles Historisierende und Handwerkliche radikal zu überwinden trachtete, während die geistige, kulturelle und vor allem adelige Elite in Berlin im zementierten Geschichtszitat die Zukunft suchte.

Mit dem Maler und einflussreichen Kunstpolitiker Anton von Werner fand Wilhelm II. einen Partner, der ganz im Sinne des monarchischen Geltungsbedürfnisses das Bildprogramm für den Berliner Dom präzisieren konnte. Dieser persönliche Auftrag ging nicht an einen Experten für das Ausstaten von Kircheninnenräumen, sondern an einen erprobten Porträtisten offizieller Anlässe ebenso wie politischer und gesellschaftlicher Ereignisse. Anton von Werners Fach war das Historiengemälde, das er in Massenchoreografien und höchster Detailliertheit umsetzte. Sein zentrales Konzept bestünde nach seinen eigenen Aussagen darin, das dargestellte Ereignis nicht nur zu vergegenwärtigen, sondern es auch so erscheinen zu lassen, als würde das Bild selbst ein Dokument sein. Das beinhaltet auch, dass jede Form malerischer Freiheit – durch den Einsatz lockeren Farbauftrags,

3. 1
De
de
Kli
Ba
15.
Be

4. 1
Ve
De
An
gu
ikg
Alt
De
36f
in
He
nir
die
[...
un
de
un
die
19u
ge
All
an
Sk

5. 1
ch
Wi
Mi

wie es Werners Malerkollegen etwa Adolph von Menzel, Max Klinger oder Max Liebermann einsetzen – in seinen Arbeiten nicht zu finden sind. Sein berühmtestes Motiv *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (1871, verschollen; 1877, ehemals Berliner Schloss – Kriegsverlust; 1882, Berliner Zeughaus – Kriegsverlust; 1885, Bismarck-Museum, Friedrichsruh; 1913, Aula des Realgymnasiums Frankfurt/O – verschollen), das zum Kultbild der Epoche avancierte, wird heute noch kritiklos in seiner Fassung von 1885 als bildgewordene Reportage eines Ereignisses aufgefasst, obwohl in den verschiedenen Versionen des Gemäldes deutlich nationale Verbundenheit und hegemoniale Selbstdarstellung Preußens repräsentiert wird, nebst symbolträchtigen Anpassungen, die das Geschehen stark idealisieren, wenn nicht sogar bewusst verfälschen.⁶ Als enger Vertrauter des Kaiserhauses konnte sich Werner stets auf die Unterstützung von einflussreichen Persönlichkeiten verlassen, was letztlich dazu führte, dass Werner selbst zu einer mächtigen politischen Figur wurde und seinen Einfluss massiv einbrachte. Anton von Werner stand für eine von den meisten zukunftsorientierten Zeitgenossen verachtete Hofkunst, die sich darauf konzentrierte, den Geschmack und die Repräsentationslust seiner Auftraggeber zu bedienen, ohne dass sich ein Hinweis auf zeitkritische Aspekte oder bildkünstlerische Experimente in seinem gesamten Schaffen finden ließen. Als „heiliger Anton“ und als „malende Stütze von Thron und Altar“ verspottet,⁷ hatte er auch mit den Arbeiten am Berliner Dom ein neues Kapitel geschrieben.

In Anton von Werner hatte Wilhelm II. einen getreuen Verehrer der Monarchie, der offensichtlich auch bereit war, den „Maßgaben“ willfährig zu folgen und die traditionsreiche christliche, beziehungsweise protestantische Ikonografie für den Berliner Dom an die Wünsche Seiner Majestät anzupassen. Auf die exakte Reihenfolge der Absprachen, die offenbar auch mit dem Domprediger Ernst von Dryander diskutiert wurden, kann an dieser

Stelle nur hingewiesen werden. Ein genaues Quellenstudium von Dokumenten in den Nachlässen aller Beteiligten würde hier Aufschluss geben. Sicher ist, dass das ikonografische Konzept der Innenausstattung von Wilhelm II. persönlich im Wohnhaus von Werners in der Potsdamer Straße, Berlin in mehreren protokollierten Sitzungen besprochen und teilweise, auch kurz vor ihrer Fertigstellung wiederholt abgeändert wurde.⁸ Die aufgegriffene Symbolik im Inneren sollte das Gesamtprogramm des Baus ergänzen, denn im Berliner Dom wurde – der Idee des Historismus entsprechend – an die Geschichte gedacht und mit der Gegenwart verbunden. Es sind keine verdienstvollen Feldherren, sondern historische Größen der Reformations-epoche, die sich der Unterstützung der Fürsten anschlossen, neben den Angehörigen der Hohenzollern-Dynastie zu sehen, als Verweis auf ihre Grabstätte in der Fürstengruft. Der protestantischen Bildtradition entsprechend, die sich auf Zitate und Symboliken der Bibel konzentriert, finden sich keine Heiligenfiguren, sondern allegorische Wesen, die mit Attributen ausgestattet eine spezielle Symbolik vermitteln. In eben dieser Weise zielt auch die Gestaltung der im Altarraum befindlichen Glasmalereien auf ein anspielungsreiches Konzept, bricht jedoch durch entscheidende Aspekte mit der protestantischen Bildtradition zugunsten einer speziellen Ausdeutbarkeit.

An der halbrunden Chorapsis werden in den drei gleich großen, hohen und länglichen Fenstern (Maße je: 5,44 x 2,62 m) die für die Christusgeschichte elementaren Szenen dargestellt: Geburt, Kreuzigung und Auferstehung. Überfangen werden alle drei Fenster mit Ovalen (Maße je: 2,78 x 2,23 m), die Engelsfiguren zeigen, denen jeweils die Attribute Palmzweig, Kelch und eine Fahne mit rotem Kreuz zugeordnet sind, letztere wird in den Unterlagen der Dombau-Kommission beziehungsreich als „Siegessfahne“ bezeichnet. Für die Ausführung der Fenster wurde die Firma Luce Floreo in Barmen beauftragt, die nach sogenannten Kartons von Anton von Werner diese der Wirkung von Glasmalerei nachempfunden Fenster in einem aufwändigen Arbeitsprozess anfertigten.⁹ In Leserichtung von links nach rechts, ist für das linke Fenster das Thema Christi Geburt und Anbetung der Hirten umgesetzt worden. Entlang einer mittig platzier-

ten, horizontalen Spiegelachse sitzt Maria mit dem Christuskind im Schoß auf einem thronartigen, mehrstufigen Sockel. Bekleidet ist sie mit einem weißen Gewand und blauen Rock. Rechts beugt sich Josef mit einer Laterne über die Szene. Vor dem Thron kniet ein Betender mit arabischer Kopfbedeckung – dem Kufiya – und prächtigem Gewand, der einer der drei Weisen darstellen könnte, die dem neugeborenen Christuskind mit Geschenken huldigen. Vor dem Thron kauert ebenfalls eine Rückenfigur mit bloßem Oberkörper, einen großen Hirtenhund umfassend und mit einer Fellschürze bekleidet, die damit auf Johannes den Täufer verweisen könnte. Links neben der Marienfigur reihen sich Männergestalten, die ebenfalls Hirten darstellen, die als erste Zeugen der Geburt von einem Engel zur Geburtsstätte gebeten wurden (Lukas 2). Hinterfangen wird die Szene mit einer aufstrebenden zweiteiligen Wolkenformation, die in Anlehnung an Raffael oder Veronese in eine Puttenschar zum oberen Bildrand hin übergeht. In der zwischen den Formationen aufstrebenden hellen Öffnung ist ein großer blau gewandeter Engel zu sehen, der einen Palmenzweig über die Szene hält.

In jedem Detail dieser Inszenierung ist der Blick versucht, Vorbilder in der Kunstgeschichte zu finden. Es ist nicht exakt belegbar, welche Vorbilder für diesen Entwurf herangezogen wurden, dennoch offenbaren sich beim näheren Betrachten Hinweise. Seit dem frühen Mittelalter wandelt sich die Ikonografie der Regina Ecclesia, dargestellt als weibliche, bekrönte Figur in blauem und rotem Gewand, in die der Mutter Gottes mit rotem Gewand und blauem Mantel, als eine Art personifizierter Thron (Maestà) oder auch Gefäß für das Christuskind. Die Maria ist nicht nur die jungfräuliche Gottesmutter, sie ist auch die Verkörperung der Kirche selbst. Eine starke Abwandlung der Mariendarstellung ist die auferstandene Maria, etwa bei Bartolomé Esteban Murillos *Maria Immaculata*, um 1675 (Prado, Madrid). Hier trägt die Figur der Maria ein weißes Gewand mit blauem Mantel, begleitet von Wolkenformationen und Putti

sowie dem Palmenzweig als symbolisches Siegeszeichen über den Tod. Der Typus der „Immaculata“ leitet sich ursprünglich aus der Offenbarung des Johannes ab (Offenbarung 12), ging in mittelalterlichen Darstellungen aber auf die Figur der Maria selbst über. Besonders aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist, dass die „Immaculata“ als Motiv von Heiligen- und Schutzbildern verwendet wird und durch Devotionalien, z.B. aus Lourdes – besonders in Hinblick auf die Kleidung der Maria – im späten 19. Jahrhundert als Bildtypus stark verbreitet war. Beide Motive tauchen in den Berliner Altarfenstern auf und zitieren christliche, jedoch katholische, zudem zum Teil eher gegenreformatorische Bildformen des Barock, aber auch katholischer Glaubensaspekte im ausgehenden 19. Jahrhundert. Hier ist also nicht allein das Thema Christi Geburt und Anbetung der Hirten dargestellt, sondern eine Vermischung der Weihnachtsszene mit der in den Himmel aufgenommenen und dort thronenden Maria. Die Präsenz der Hirtenfigur im Vordergrund, die auf Johannes den Täufer hinweisen könnte, lässt vermuten, dass die hier dargestellte Szene nicht nur auf die Geburt Christi beschränkt ist, sondern Aspekte der Lebensgeschichte ebenfalls eine Rolle spielen. Auch die große Engelsfigur im oberen Teil weist darauf hin, da sie vermutlich den Verkündigungengel Gabriel dargestellt, der im Lukasevangelium nicht nur der Maria erscheint, sondern auch Zacharias, dem Vater von Johannes dem Täufer (Lukas 1).

Auch der Mittelteil und das Zentrum des Bildensembles weicht deutlich von der protestantischen Bildtradition ab und lässt auf ein kunsthistorisches Vorbild schließen. Die Kreuzigungsgruppe ist dominiert von einem monumentalen, fast das gesamte Format einnehmenden Kreuz. Am Kreuz ist Christus im sogenannten Viernageltypus mit Dornenkrone und weißem Lendenschurz zu sehen. Über dem Kopf des Christus' ist ein weißes, leicht gerolltes Blatt mit der Aufschrift „I.N.R.I.“ angebracht für „Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum“ (Jesus von Nazaret, König der Juden). Ebenfalls ist die Komposition durch eine horizontale Mittelachse in zwei Teile gegliedert. Am Fuß des Kreuzes sind die im Bibelzitat des Johannesevangeliums überlieferten Teilnehmer der Kreuzigungsgruppe zu finden: Maria und die Schwester der Maria, die hier

ikonografisch außergewöhnlich Pietà-ähnlich dargestellt sind und die Kreuzabnahme andeuten, und Maria Magdalena als junge Frau mit wallendem Haar, das Kreuz umfassend. Des Weiteren ist die Darstellung des Apostels Johannes typisch und, wie es im Bibelzitat heißt, „ein Jünger, den er [Jesus] liebte“ (Johannes 12), dessen genaue Identifizierung auch in der nachfolgenden Erzählung der Bibel offen bleibt. Die Kreuzigungsgruppe im Berliner Dom ist hier unspezifisch. Eine hinter dem Kreuz stehende, bärtige Figur mit weißem Gewand ist dem Betrachter mit einem Zeigegestus zugewandt und könnte so auf den Überbringer der Botschaft, Johannes den Evangelisten, hinweisen. Den linken Bildraum nehmen zwei Männergestalten ein, wobei ein jüngerer mit zum Gebet gefalteten, nach oben strebenden Händen dargestellt ist und ein älterer, bärtiger Mann mit einem Stab in der Hand, der seitwärts zurückzuweichen scheint und auf die Figur des Longinus hinweist, der Christus nach seinem Ableben am Kreuz die Seite öffnete. Auffällig ist in der Darstellung, dass dieses Wundmal nicht zu sehen ist. Die rechte Bildhälfte dominieren zwei aufrecht stehende Figuren. Die vordere im Viertelprofil, auf das Geschehen am Fuß des Kreuzes schauend, ist mit dem Ornat eines Geistlichen ausgestattet, die hintere trägt die Rüstung eines römischen Legionärs, der zum Gekreuzigten aufschaut.

Der Viernageltypus ist seit dem Mittelalter in der christlichen Ikonografie im deutschsprachigen Raum von Kirchenanlagen verschwunden. Er verweist auf den in der Romanik verwendeten Typus des Triumphkreuzes, das Christus als auferstandenen Herrscher und Richter (*Christus triumphans*) zeigt. Der leidende Christus (*Imago pietatis*) tritt erst mit dem Übergang in die Gotik auf. Offenbar an die romanische Tradition angelehnt, ist der Christus im Berliner Dom kein Leidender, sondern entspricht mit seinem vitalen Körper, der fehlenden Seitenwunde und den parallel stehenden Füßen diesem Darstellungstypus, ist jedoch durch die Dornenkrone und

den gesenkten Blick eine Mischform, die ein bedeutendes Vorbild hat: Diego Velázquez' *Christus am Kreuz*, um 1632 (Prado, Madrid). Bemerkenswert ist die Gruppe rechts neben dem Kreuz, bestehend aus einem vermutlich jüdischen Geistlichen und einem römischen Legionär. Die Bibelgeschichte verweist zwar auf die Zerstörung des jüdischen Tempels nach dem Opfertod und die Verurteilung des Christus' durch den römischen Statthalter Pilatus, die Darstellung von Juden im Zusammenhang der Kreuzigung findet sich allerdings erst in mittelalterlichen Bildern und ist mehr in Holzschnitten und Flugschriften zu finden, denn auf Altargemälden oder Skulpturen. Die Ablehnung symbolischer Bilder oder gar der Bilderverehrung, wie es der spätmittelalterlichen Frömmigkeit im Umgang mit Heiligenbildern entsprach, ist dem jüdischen Religionsverständnis immanent. Das wurde von den Christen offenbar als Blasphemie empfunden und führte im Mittelalter zu einer verheerenden Hetze gegen Juden. Der leicht verächtliche Blick, den man im Ausdruck des (vermeintlichen) Juden im Berliner Dom zu finden meint, könnte daher als ein Blick auf die am Fuß des Kreuzes versammelten trauernden Frauen verstanden werden, ließe aber auch andere Deutungen¹⁰ bezüglich der Haltung der Erfinder dieser Bildkonzeption zu, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll. Das die Szene überfangende Ovalfenster zeigt einen Engel mit Kelch und weist auf die segnende Geste im Abendmahl als Teil des protestantischen Ritus hin.

Als wichtigste heilsgeschichtliche Szene stellt das rechte Altarbild die Auferstehung dar. Ein Großteil des Bildraums nimmt dabei der in einem roten, dramatisch aufgefalteten Gewand auffahrende Christus ein. Im unteren Bildteil sitzen große Engelsfiguren, gekleidet in weiße und blaue Gewänder. Im Vordergrund sind die zwei römischen Wachen zu sehen, die laut Bibel das verschlossene Grab bewachen sollten. In ähnlicher Weise wie in der Geburtsszene hinterfängt eine zweiteilige Wolkenformation die Christusfigur und bietet eine helle Öffnung, in der die Figur aufzustreben scheint. Die zentral angelegte Gestalt und das wie ein Schein das Haupt Christi umgebende Gewand sowie die deutlich dem Betrachter zugewandten Wundmale an Händen und Füßen könnten in

¹⁰ Zwar zeigte sich Deutschland unter Kaiser Wilhelm II. nach außen neutral, innerhalb seiner eigenen Sphäre gab der Staat seine Neutralität auf. Formelle informelle Schranken verwehrten jüdischen Menschen den Zugang zu Hof- und Regierungsämtern, freien Verwaltungsposten, aber auch akademischen wie diplomatischen Ämtern, etwa ordentliche Professoren. Da die Verfasserin des Artikels aufgrund des Quellenstudiums davon ausgeht, dass das Bildprogramm von einer Sonderkommission maßgeblich diskutiert wurde, unter Kaiser Wilhelm II. und der Domprediger Ernst von Dryander ebenfalls bewohnt, ist die oft zitierte Neutralität Anton von Werners bisher als alleiniger Urheber der Bildmotive angenommen worden gegenüber seinen jüdischen Kollegen, möglicherweise nicht zutreffend. Blick auf die Kreuzigungszenen im Ovalfenster kann man sagen, es sich bei der Figur rechts neben dem Kreuz um eine vermutlich antisemitische Darstellung eines geistlichen Juden handelt. Vgl. *Judenfeindschaft und Antisemitismus bei Kaiser Wilhelm II.*, hg. v. Deutscher Bundestag – Wissenschaftlicher Dienst, 2007, <http://www.bundestag.de/blob/41338/88becac46c9ce290f4567d00acwd-1-172-07-pdf-data.pdf>, zuletzt aufgerufen: 05.09.2017.

Blick auf den Petrus hinter der Apostelschr

Anlehnung an den *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald (zwischen 1506–1515, Kloster Isenheim) entstanden sein, der – abgesehen von den großen Engeln – ebenfalls zwei überraschte römische Wachen zeigt. Zusammen mit dem Ovalfenster über der Szene lässt sich auch eine Spur in die – eigentlich katholische – Bildsprache der großen Meister der Renaissance und des Barock verfolgen, denn der Engel hält eine im Wind wehende Fahne mit dem Kreuz des heiligen Georg. Sie wird in Verbindung mit der symbolischen Überwindung des Todes gebracht, da der heilige Georg dargestellt wird, wie er einen Drachen und damit den Teufel mit einer Lanze, an dem diese Fahne angebracht ist, ersticht. Bei Malern wie Piero della Francesca sind diese Attribute auf Christus selbst übergegangen, und auch der Drachentod, den mittelalterliche Darstellungen im deutschsprachigen Raum noch eindrucksvoll inszenierten, fällt mit der Konzentration auf dieses Symbol weg.

Alle hier skizzierten Bildsymboliken verweisen auf eine Konzeption, die sich bewusst durch große Vorbilder der Kunstgeschichte legitimiert und diese in freier, mitunter die tradierte Ikonografie und Mystik vernachlässigender Weise verwendet. Alle drei Darstellungen blenden die für die Bibelgeschichte eigentlich zentralen Aspekte von Schmerz, Armut und Verfolgung aus, mehr noch sind sie die Triumphversionen der Themen, wie sie – abgesehen von der Auferstehung – eher einer gegenreformatorischen Bildsprache des italienischen und spanischen Barock entsprechen. Alle drei symbolisieren den Sieg: die Überwindung des Todes, aber auch den Ewigkeitsanspruch, den ihr Heiligenstatus vermittelt. Die Übertragungsabsicht dieses Status an die Stifter scheint nahe zu liegen. Das rote Kreuz der „Siegesfahne“ des Engels im rechten Oval ist auch Bestandteil des Hohenzollern-Wappens, das bis zur Novemberrevolution 1918 dem Banner der protestantischen Union entspricht, der auch der Berliner Dom geweiht wurde. Die Bildsprache sowohl der Kartons als auch der ausgeführten Glasfenster gibt zudem einen deutlichen Hinweis auf

die Ideenfindung. Auch wenn Anton von Werner viele kunsthistorische Vorbilder verarbeitet hat, fällt bei den Altarfenstern, aber auch bei den zeitgleich entstandenen Mosaiken des Doms auf, dass ihre Gestaltung deutlich von der Detailtreue und Bildsprache des Malereiprofessors abweichen, die er in seinen üblichen Gemälden umsetzte. Mit Blick auf die Entstehungsgeschichte des Doms und den jahrzehntelangen Auseinandersetzungen, den vielen Entwürfen und Konzepten für seine äußere Gestalt, ist bislang in den Beschreibungen des Doms unberücksichtigt geblieben, dass sich auch für die Innenausstattung künstlerische Entwürfe finden lassen könnten, die im Zusammenhang stehen, zum Beispiel in den unausgeführten Fresken von Peter von Cornelius für den nicht erbauten Campo Santo des Architekten und Schinkelschülers Friedrich August Stüler. Gerade Cornelius, der die Bildsprache des Historismus in seiner Hochphase Mitte des 19. Jahrhunderts nachhaltig prägte, und der mit ähnlich dramatischen Masseninszenierungen und einer Durchmischung ikonografischer Konzepte eindrucksvolle Bilderfindungen schuf, könnte zumindest konzeptionell als Ideengeber für die Skizzen von Wilhelm II. und Präzisierungen des Anton von Werner vorgelegen haben. Besonders die Untersuchung der Mosaikbilder – die hier nur ein Thema am Rande sind – könnte Anlass geben, Peter von Cornelius' Ausführungen für die Münchner Ludwigskirche (um 1841) in die Betrachtung und Deutung des Bildprogramms im Berliner Dom hinzuzuziehen.

Einem so gewaltigen, symbolhaften und ausdeutbaren Bildensemble wie der Ausstattung des Berliner Doms aus einer Gegenwartsposition zu begegnen und einen künstlerischen Eingriff zu wagen, ist ein Unternehmen, das der Künstler und Architekt Philipp von Matt mit einem radikalen Impuls beantwortet. Eine hoch aufragende Träger-Konstruktion mit einzeln im Winkel verstellbaren, rechteckigen Spiegelflächen schottet den Blick ab und verschließt die Chorapsis mit ihren auf- und abstrebenden Figuren, vergoldeten Allegorien und stuckierten Verzierungen. Die Konstruktion lässt den Blick frei auf den Altartisch und die aus dem Schinkelschen Vorgängerdome überführte „Apostelschranke“. Im Zentrum schwebt

ein Kruzifixus – ein leidender Christus, ein farbig gefasstes gotisches Schnitzwerk, als temporäre Leihgabe aus dem Bamberger Domschatz.

Philipp von Matts Werk *Reformation!* wirkt auf mindestens zwei Weisen: es fordert zur Kontemplation über den zur Stille gezwungenen temporären „locus conclusio“, es reflektiert aber auch den Kirchenraum, der wegen der optischen Konkurrenz des Altarensembles in seiner imposanten Bauform neu erfahren werden kann. Das Werk erzeugt beides, ein Davor und ein Dahinter. Es bricht gleichzeitig mit dieser Polarität, lässt die Möglichkeit einer dritten Sphäre zu, einer Reflexion, ein Versuch des Zurückbeugens und Verklärens der ausgefertigten wilhelminischen (Kirchen- und Reformations-) Geschichtsdeutung, um die Kernthemen des Ortes, die Reformationsgeschichte und ihre Glaubens- und Wahrnehmungsfragen aufzuschließen.

Reformation! bleibt dennoch in seiner Objekthaftigkeit ein Rätsel. Wie Stanley Kubrick den schwarzen Monolith in *2001: A Space Odyssey* (1968) als eine Wegmarke an die fiktiven Grenzpunkte der Menschheitsentwicklung setzt, ist das verzerrte, reflektierte „Bild“ der Spiegeloberflächen von *Reformation!* auf das Geschehen und seine Phänomene an Ort und Stelle konzentriert. Sie funktionieren wie Robert Smithsons Konzept seiner *nonsites*, als ein offenes Stück, das nicht selbst als eine abgeschlossene Einheit den Ort bestimmt, sondern durch den Ort und das Aufscheinen seiner Phänomene, in seiner Gestalt und Bedeutung bestimmt wird, denn es macht sichtbar, was da ist, im Moment seiner Betrachtung – jedes Bild ist live.

Hier sind zwei Ebenen bestimmend: Die Vervielfältigung des Seins durch eine Fülle von wahrnehmbaren Erscheinungen, aber auch ihre Negation durch die Schaffung einer unmöglichen Leere im Repräsentationsraum, wie ein reflektierender Abgrund. Denn das vermeintliche „Bild“, was wir zu sehen glauben, ist ein physikalischer Effekt, umge-

lenktes Licht. *Eidolon* – so nennt Platon das „Bild“, das über keinen Körper verfügt, jedoch in einem Ersatzkörper gebannt werden kann, wie in einem Text, einer Skulptur und einem Abbild. Vor allem aber kann es im Bewusstsein eines lebendigen und empfindenden Menschen existieren. Bilder *sind* nicht, sie sind kein Seiendes, sondern das Ergebnis eines Bewusstseinsaktes. Bilder schweben zwischen den Sphären des Tatsächlichen und des Gedachten, zwischen Illusion und Realität, sie sind eine Schleuse zwischen dem unendlichen Raum und dem begrenzten Geist. Der Spiegel ist gleichzeitig Mittel als auch Metapher dieser Schleuse. An seiner Oberfläche stellen wir schmerzlich fest, dass wir sehend niemals das Reich der illusorischen Repräsentation verlassen werden. Platon quält den Denkenden seit seinem Gleichnis mit der Gewissheit, dass unsere Wahrnehmung nur Schatten auf einer Höhlenwand registriert, Kopien von Kopien, deren ursprüngliche, singuläre, nicht-materielle, nicht-visuelle Form zu erfahren das ultimative Ziel des Wissens ist.

Die Geschichte der westlichen Kunst verwendet den Spiegel in seinem grundlegenden theoretischen Rahmen der Mimesis und er hat seit Narzissus' Blick auf die spiegelnde Oberfläche des Wassers eine normative, sogar pejorative Besetzung erfahren. Das Nichterkennen des Wesentlichen durch die Betrachtung der oberflächlichen Erscheinung ist die Triebfeder des menschlichen Forschungsdrangs und der Neugier, hinter die Repräsentation der Dinge zu schauen und ihr Wesen zu begreifen. Für die moderne Psychoanalyse ist der Spiegel aber auch ein Werkzeug, um in die geschlossene Sphäre des Geistes zu leuchten. Jacques Lacan kehrt die Verwirrung des Narzissus in sein Gegenteil und bemerkt in einer seiner Vorlesungen, dass das fragmentierte, noch unentwickelte Bewusstsein eines Kindes durch einen längeren Blick in den Spiegel eine Ordnung erkennt – es erkennt sich selbst, als Körper, als etwas Seiendes in einem Raum. Mit seiner wachsenden Erfahrung erweitert der Blick in den Spiegel das Territorium des Sichtbaren über den Nullpunkt der individuellen Perspektive hinaus, denn es macht ein Dahinter sichtbar. Nicht etwa das, was sich hinter dem Spiegelobjekt materiell befindet, sondern hinter unserem eingeschränkten Radius des Sehens, es

macht sichtbar, was wir nicht sehen können, weil unsere Physiologie es nicht erlaubt.

Das Festhalten des umherwandernden Blicks durch die Erfindung der Fotografie (1839) eröffnete neue Perspektiven. Es war unvermeidlich, dass sich die Arena zur Erforschung der Beziehung von Repräsentation, Körper und subjektivem Blick von der Malerei zur Fotografie verschieben musste. Doch die Fotografie ist ein physikalisch-optischer Prozess, der von den Lichtverhältnissen abhängt und von der Funktionsweise der Kamera und ihren innen verbauten Spiegeln, die das in ihr reflektierte *Eidolon* auf eine „normale“ Orientierung umkehren. Es kann fortan nicht mehr nur der Künstler und seine Fähigkeit zur Imagination sein, der ein Bild erschafft, es ist nun auch die Repräsentation vor dem Kameraauge selbst, die jene eigentümlichen Beziehungen zwischen den Dingen herstellt. Das ist die Quelle der Faszination dieses Mediums. Kein Wunder also, dass die Fotografie so selbstreflexiv ist, dass es so viele Doppelungen gibt, so viele verräterische Zeichen des Fotografen, von Schatten zu expliziten Selbstporträts, so viele „Spiegelbilder“. Das Beste aus dem Oeuvre des Fotografen Lee Friedlander zum Beispiel besteht aus fast nichts weiter als Reflexionen: in Autospiegeln, Schaufenstern, Fernsehbildschirmen, Stoßstangen. In Friedlanders Werk nimmt die Kamera die zunehmende Artefaktivität der (US-amerikanischen) westlichen Gesellschaft auf, die von Kameras erzeugt und von Fernsehgeräten verbreitet, zum Instrument ihrer Kultur wird. Es ist kein Zufall, dass auf dem Höhepunkt von Lee Friedlanders Schaffen, Robert Smithon seine *Yucatan Mirror Displacements* (1969) organisierte, eine Installation von Spiegeln, die an Orten in Mexiko platziert und dort fotografiert wurden. Die Spiegel wurden in ihrer Körperhaftigkeit auf diesen Fotografien verdrängt und gingen kaum wahrnehmbar in der Umgebung auf. Diese „Verschiebung“ erfolgte jedoch nicht in der Landschaft, sondern erst in der Kamera. Nicht zuletzt publizierte Smithon die entstandenen Fotografien in der Zeitschrift *Artforum*

und initiierte damit eine weitere Ebene. Um auf Platon zurückzukommen wäre das die totale Vermittlung der Wirklichkeit durch Bilder, eine Realität, die in der zweiten oder sogar dritten Ebene erst erlebt wird – tatsächliche, fotografische, reproduzierte. Was in Smithons Arbeit negiert ist, ist nicht nur das Bild und die Korrespondenz zwischen dem Ding und seiner Reflexion / Repräsentation, sondern auch der Betrachter an Ort und Stelle. Unsere Position ist hier nicht eingerechnet oder strategisch geplant, sondern wir werden konfrontiert mit einer, ihre Körperhaftigkeit verschleiernenden Konstruktion. Wir sind hier in einem Zwischenraum, der das fragile Konstrukt unserer Realität bewusst macht, und das Raunen einer Dimension der Fülle lässt uns erahnen, dass sie sowohl dem sehenden Augen als auch dem denkenden Geist verborgen bleibt.

Der Berliner Dom ist im übertragenen Sinne selbst ein Monolith, selbst ein Spiegel und Grenzstein einer schon zu seiner Erbauungszeit längst vergangenen Epoche: ästhetisch, politisch, sozial und philosophisch. Die Arbeit Philipp von Matts *Reformation!* trägt in den Repräsentationsraum ein Instrument, diesen auch als einen solchen zu begreifen. Im besten Sinne ist das eine Intervention, ein Dazwischenkommen zwischen gedrängter Fülle, visuellen Ereignissen und symbolischer Bedeutungswucht, aber auch einer Leere, die keine Antworten auf die Fragen des Seins gibt, dem suchenden Auge zwar Sensationen bietet, aber keine Befriedigung, keine Erkenntnis. Diese entsteht nur aus der Reflexion der Wahrnehmung im Bewusstseinsprozess – wir sehen denkend und nicht reflektierend. Es ist davon auszugehen, dass der Berliner Dom und sein ikonografisches Programm in seiner Erbauungszeit ein überdimensionales Bild darstellen wollte von dem, was seine Erbauer sich für die Ordnung der Welt und des Universums erhofften, ein Bild vom Reich Gottes, an dem nur der gläubige (evangelische) Christ Anteil haben sollte. Es sollte für die „Ewigkeit“ bestehen.

Heute ist der Berliner Dom und seine Ausstattung selbst ein Ort ständiger Transformation, an dem sich die Sedimente der tatsächlichen Geschichte abgelagert haben und an dem wir fragend unsere Gegenwart reflektieren und durchdenken können.