

Lichtblicke in Köln

Gerhard Richters Domfenster und das Kunstmuseum Kolumba

Wer den Kölner Dom vom Hauptbahnhof aus direkt durch das Nordportal betritt, gewinnt einen irritierenden Eindruck: Gleich gegenüber befindet sich am Ende des Querhauses gen Süden ein gewaltiges Fenster mit Tausenden von kleinen Quadraten: Gerhard Richters *Kölner Domfenster* (2007) – von der Dombaumeisterin erbeutet, vom Domkapitel mit großer Mehrheit beschlossen, der Entwurf vom Künstler gestiftet und durch mehr als 1000 Spenden realisiert.

Nicht weit davon, halbrechts in Richtung Oper, vorbei am Westdeutschen Rundfunk und der Minoritenkirche mit dem Grab von Johannes Duns Scotus, wurde über einer alten Ruinenlandschaft der ehemaligen Stadtkirche St. Kolumba nach langer Bauzeit ein neues Museum eröffnet: *Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln* – wie es sich nennt. Das sind zwei Kunstinovationen von internationalem Rang, ohne Zweifel Meilensteine für das Verhältnis von moderner Kunst und alten Kirchen.

Das *Domfenster* lebt in direkter Einheit mit dem Wetter. Es leuchtet in seinen kleinen Farbscheiben mal matt, mal hell, mal diffus im überstrahlenden Licht, mal klar zum Abend oder zum Morgen hin. Bei großer Helligkeit und Sonnenstrahl scheint es im überhellen Licht zu schwimmen; mit der untergehenden Sonne kehrt es dann in die Farben zurück. Der Blick findet keinen Halt, an dem er sich ausrichten könnte. Auf viele wirkt das Fenster verwirrend, in seiner Raumwirkung ist es auf alle Fälle verstörend.

Beachtlich sind seine Ausmaße: In 20 Meter Höhe setzt es über Portal und gotischem Blendwerk an und wirft sich dann weitere 20 Meter hoch an die Wand. Es beginnt in den steindominanten und doppelwandig angelegten Maßwerkzonen des Triforiums. Dann zieht es sich hoch in die freien Flächen der sechs Lanzetten, in die parallelen Fensterbahnen des Obergadens, um dann wieder in das Gestein der Bekrönung im gotischen Maßwerk auszulaufen. In Stil und Form setzt sich das Fenster von den restlichen Verglasungen der alten Metropolitankirche deutlich ab, die aus verschiedenen Jahrhunderten (vom 13. bis zum 20. Jahrhundert) stammen. Sie zeigen in der traditionellen Farbpalette biblische Szenen, weltliche Herrscher und vor allem helle, abstrakte Ornamente in floralen oder geometrischen Variationen. Erzählen die ersten mit bunten und plastischen Farben in kleinen Details von Szenen und Gestalten aus der Heiligen Schrift, so dämpfen die letzteren das eintretende

Licht mit ihrem hellen Grau; sie tauchen die Luxwerte des Raums in eine diffuse Atmosphäre von Licht und Stein, von Höhe und Weite. Die Menschen lassen sich seit Jahrhunderten zunächst von der Architektur im ganzen ansprechen und werden dann nach und nach von den Fenstern angezogen, in denen ihnen die Verbildlichungen einzelner Erzählungen begegnen. Diese können sie dann mit der Erinnerung an ihr biblisches Wissen lesen. Solche Vertrautheit vermittelt das vage Gefühl, zuhause zu sein. Erst jetzt treten die anderen Kunstwerke in diese vertraute Welt, in deren Mitte sich der christliche Besucher bewegt, um sich vielleicht danach zur Liturgie zu begeben, um in die fromme Anmutung erhoben zu werden.

72 ausgewählte Farbtöne

Von dieser verinnerlichten Einheit setzt sich das neue Fenster von Gerhard Richter – geboren 1932 in Dresden und einer der großen Künstler unserer Zeit – deutlich ab (Abb. 1). Da hilft es auch nicht, in vermittelnder Absicht darauf zu verweisen, in ihm seien respektvoll die 72 Farben zur Grundlage genommen, wie sie sich in den bereits vorhandenen, sehr verschiedenartigen Verglasungen zeigen. Es ist unter den mehr als 100 Fensterzonen ein eigenständiges und darum eigenartiges Werk – Grund genug für zahlreiche Gläubige wie auch Geistliche, kritisch ihr Befremden darüber zu bekunden.

Das Fenster selbst misst in Höhe und Breite exakt 18,92 mal 9,32 Meter. Seine Verglasung setzt sich aus 11263 kleinen Farbquadrate zu 9,6 mal 9,6 Zentimeter zusammen. In ihrer Gesamtheit macht dabei die reine Glasfläche 106 Quadratmeter aus. Im Grund werden hier zwei Ebenen übereinandergelegt: das gotische Maßwerk aus Stein und die quadratischen Farben in Glas. Bei der Art, mit einem solchen Muster umzugehen, greift Gerhard Richter auf eine eigene Werkgruppe zurück, die er in den frühen 70er Jahren entwickelt hatte. Wie er selbst seinerzeit in einem Katalogtext für das *Palais des Beaux Arts* in Brüssel im Jahr 1974 erklärte, war es das Ziel dieser Arbeiten, alle vorkommenden Farbtöne auf einem großen, bunten Bild darzustellen. Dazu bedurfte es eines Rasters von kleinen Quadraten, das von vier Farben ausging: von den drei Grundfarben rot, gelb und blau sowie von der Farbe grau. Dann traten die farblichen Zwischentöne hinzu. Um eine diffuse, gleichgültige Gesamtwirkung zu erzielen, mußte er eine Methode für eine möglichst breite Mischung konzipieren. Diese erzielte er damals durch einen Multiplikationsprozeß mit den vier Ausgangsfarben. So kam er auf die Zahl 1024, die dann auch den Titel für die Arbeit abgab. Beim technischen Mischungsprozeß der Quadrate stand computergestützt der Zufall Pate. Das strenge Bildsystem in diesem Raster verhinderte im Kopf des Betrachters die Entstehung jeglicher Art von Figurationen.

Wie bei dem Bild 1024 (1974) liegt auch beim Domfenster ein ikonoklastisches Konzept zugrunde. Danach wird die Anordnung der Bildelemente so vorgenom-

men, daß das Bild den figuralen Ordnungs-, Interpretations- und Aneignungsversuchungen des Betrachters standhält und dieser sich nicht voreilig in unangemessenen Vergleichen und Verstehensversuchen verliert. Das Farbbild soll bleiben, was es ist: ein optisches Phänomen, das physikalisch von Einzelementen gehalten wird, den Pigmentkörnern von Photokopien oder den Rasterpunkten einer Zeitungsabbildung vergleichbar. Das Auge schwankt und bewegt sich daher unentwegt – abhängig von Wetter, Licht und Perspektive. Der Blick findet keinen Halt, und das einfallende Licht baut vor dem Glas eine Art Schleier auf. In diesem Fall wird das Fenster auch nicht wie seine verwandten Bilder von einem rechteckigen oder sonstigen ordnenden Rahmen gehalten; vielmehr hängt es in einer differenzierten Halterung in den gotischen Steinmustern. Seine Grenzen sind so fließend wie die bunten Gläser: keine geraden oder schrägen Reihungen, keine dominierenden Strukturen.

Natürlich könnte man unter bestimmten optischen Bedingungen davon sprechen, daß es durch die Triforien eine gelbe Spur zu sehen gibt, ebenso wie sich im unteren Bereich der Lanzetten horizontal ein Blau hindurchziehen scheint, von dem andere Blauzonen ausgehen. Aber auch diese Eindrücke sind flexibel und hängen zumindest in der Wahrnehmung von physikalischen Faktoren ab. Solche Phänomene sind eher von den Farben ausgehende, dynamisch bewegte Kraftfelder. In bildlich-abstrakter Vorstellung kommt ihnen vielleicht der Begriff Energiezone näher. Auch kann sich der Eindruck einer gewissen Rhythmisik in der Komposition vor dem Auge einstellen, doch steht er bei kritischem Rückblick eher dem Pulsenschlag des wahrnehmenden Subjekts nahe als den objektiv sich zeigenden Bildstrukturen.

Am Ende stehen Irritationen, die Erfahrung von Ohnmacht und als Rätsel offenen Fragen. Dennoch erweckt das Fenster Staunen, wenn es das Licht inkarniert: transformiert in die sinnlich bunten Strahlen und die verwundernden Projektionen, die sich zuweilen auf das Gestein werfen; oder wenn Weihrauch aufsteigt und wechselnde Farbdominanzen im hohen Raum sichtbar macht.

Unschärfe als Mittel zur schärferen Wahrnehmung

Für das Verständnis der Arbeiten von Gerhard Richter ist der Begriff der Unschärfe bedeutsam. Danach bleibt der Blick nicht unmittelbar am Motiv auf der Oberfläche des Bildes hängen, sondern geht durch es hindurch und schwingt wieder ins Auge zurück: Er changiert. Weil das Bild in seinen Konturen nicht scharf ist, springt die Aufmerksamkeit des Betrachters hin und her, vor und zurück und bleibt schließlich auf einer anderen Ebene seiner Wahrnehmung stehen, nämlich bei einer reflektierenden Nachdenklichkeit über die Frage, was und wie er eigentlich dies oder das sieht. Derart vergleichbare Wahrnehmungen sind im Zusammenhang von Farbuntersuchungen schon zur Bauhauszeit von Josef Albers für die Kunst wichtig gewor-

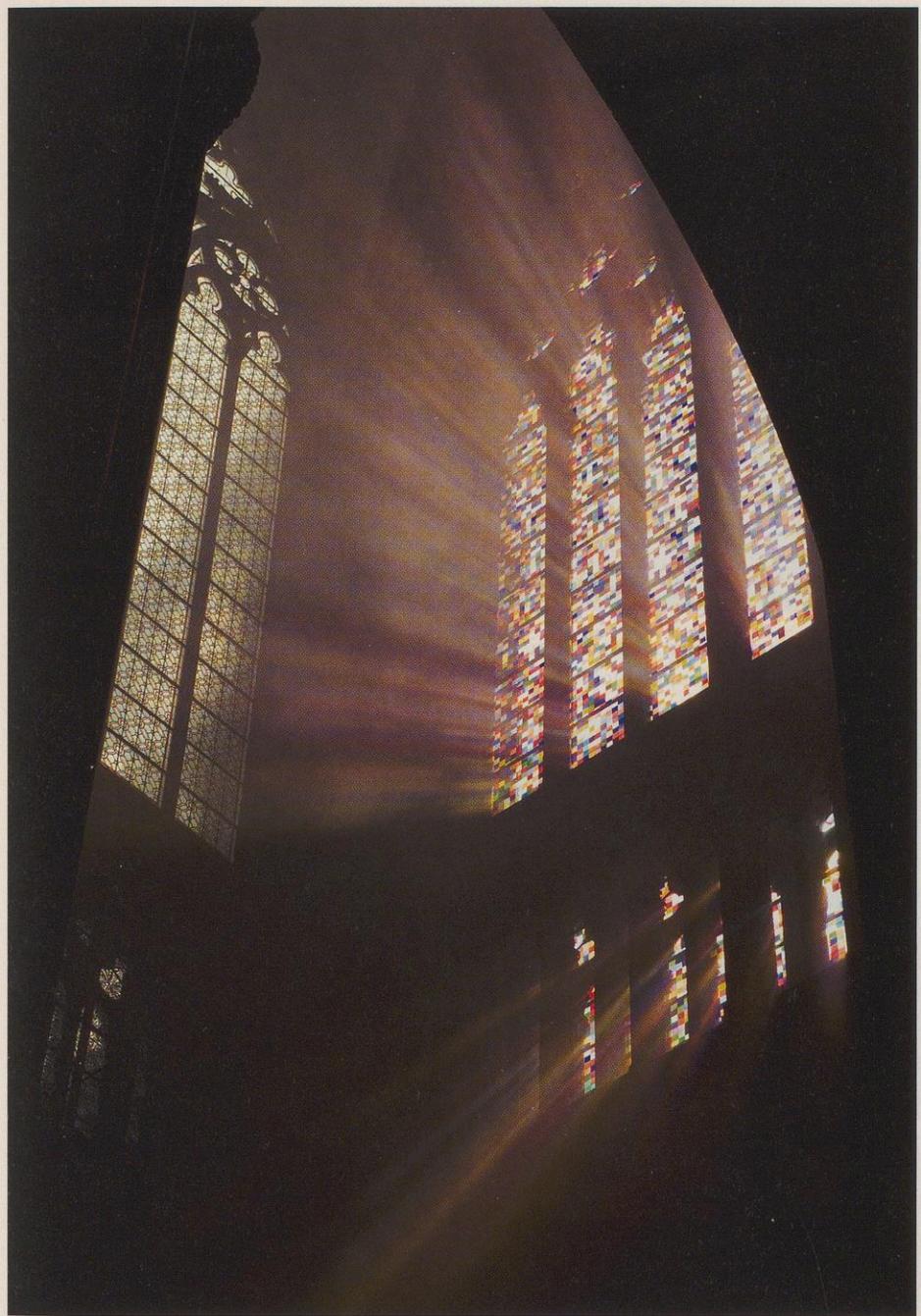


Abb. 1: Gerhard Richter: Köln, Dom Südquerhausfenster
(© Gerhard Richter, Köln 2007, epd-Bild / Guido Schiefer)

den, wenn dieser großartige Lehrer bei bestimmten angrenzenden Farben oder Farbtönen von einer *Wechselwirkung* der Farbe spricht.

Auch der Ikonenfreund weiß von solchen unterschiedlichen Ebenen zu berichten, wenn er nicht nur auf das Bild schaut, sondern durch es hindurch, also die Ikone als sogenanntes *Fenster der Ewigkeit* begreift und als Überstieg in seine Himmelsvision nutzt. Eine theologische Position spricht hier gern von einem sogenannten *anderen Blick*, demzufolge sie manche solcher Bilder als nicht von Menschenhand gemacht versteht (*archeiropoieta*). Bei dem neuen *Domfenster* könnte daher ein entsprechend gestimmter Theologe im sogenannten Zufallsgenerator eine künstlerische Demuts-geste sehen und in dem Versuch, nichts eigenes zu schaffen, einen Ansatz für eine lichtmetaphysische Interpretation. Im Umfeld der alten Domfenster wäre das vielleicht eine Herausforderung zu einer modernen theologischen Analogie.

Gerhard Richter spricht denn auch im Zusammenhang mit dem Unschärfecharakter seiner Bilder nicht ohne sanfte Ironie von *Andachtsbildern*, also von solchen Bildern, die – parallel zur lichtmetaphysischen Entzückung – auf eine Ebene zielen, die jenseits des Bildes liegen. Auf diesen Überstieg von einer Bildebene in eine andere, das Bild im Zustand der Schweben, in seiner eigenen Fraglichkeit, zielt er selbst einmal, wenn er in seinen *Notizen* vom 28. Februar 1985 formuliert:

„Etwas entstehen lassen, anstatt kreieren; also keine Behauptungen, Konstruktionen, Erstellungen, Erfindungen, Ideologien – um so an das Eigentliche, Reichere, Lebendigere heranzukommen, an das, was über meinem Verstand ist.“

Das wäre dann das eigentlich Moderne an seiner Malerei, daß er keine Motive der Illustration oder des einfachen, ästhetischen Gefallens schafft, sondern Kunstwerke als eine Vorlage zur Auseinandersetzung, um nicht zu sagen: zur Arbeit, die ihn über das Werk hinauszieht. Dazu ist er ein zu großer Skeptiker, als daß er einfach Bilder mit einer eindeutigen Botschaft malt. Gerhard Richters Arbeiten vollenden sich erst im Betrachten derselben. Daß sich da etwas einstelle, davon ist seine Hoffnung als Maler bestimmt. In diesem Sinn sind sie ikonoklastisch. Er traut den Bildern als Trägern von Absichten und Botschaften nicht. Darum will er auch keine Geheimnisse hervorbringen, es sei denn, daß die Bilder den Betrachter zu sich selbst herausfordern, zu einer Nachdenklichkeit und zu einer Problematisierung seiner selbst im Umgang mit den Medien. Seine Bilder haben die Kraft, etwas Neues entstehen zu lassen – durch die Augen des Betrachters, auf dessen Umkehr des Sehens er abzielt – und auf die Umkehr seiner selbst, wie es im Evangelium heißt.

Christliche Bildereuphorie und biblisches Bilderverbot

Bilder als solche sind nicht erst für die moderne Kunst fragwürdig, sie sind es im abendländischen Kulturraum seit biblischen Zeiten, waren im Christentum immer



Abb. 2: Köln, Dom Südquerhausfenster Detail
(© Gerhard Richter, Köln 2007, Photo: Max Grönert)



Abb. 3: Köln, Dom Südquerhausfenster
(© Gerhard Richter, Dombauarchiv Köln 2007 / Matz und Schmitz)

umstritten. Selbst die bilderfreundliche Position aus frühen christlichen Zeiten, etwa die des immer wieder von bildeuphorischen Theologen herangezogenen Kirchenvaters Johannes von Damaskus (7./8. Jh.), konnte sich nie vollends durchsetzen. Wie im jüdischen Kontext ist auch im frühen Christentum die Darstellung Gottes in menschlicher Gestalt aus dem Bilderkanon ausdrücklich ausgeschlossen, obwohl Abbildungen Jesu Christi in der Praxis der Katakombenmalerei wie in den Äußerungen mancher Theologen als sogenannte *históriai*, d.h. als Illustrationen biblischer Erzählungen geduldet und früh als didaktisch gerechtfertigt wurden. Doch dagegen gab es früh Proteste, etwa von Eusebius, dem Bischof von Konstantinopel (3./4. Jh.), der sich aufs Heftigste dagegen verwahrte. Auch Epiphanios von Salamis (4./5. Jh.) erklärte es für eine Beleidigung Gottes, wenn man den Schöpfer wie einen Menschen malt und Heilige oder körperlose Engel figurativ abbildet.

Darum ist der Zweifel gegenüber dem Bild ebenfalls ein durchgehender Grundsatz im Christentum geblieben. Bilderzerstörer (Ikonoklasten) haben immer neben Bilderverehrern (Ikonodulen) gestanden. Wirklich eindeutig und dauerhaft durchsetzen konnte sich keine der beiden Positionen. Das aber ist das Entscheidende in der Geschichte der christlichen Tradition: Das Bild ist immer umstritten, und der Streit um das Bild bleibt die eigentliche Konstante. Immer ist das Bild tief fragwürdig.

Zu allen Epochen, in allen Differenzierungen bricht dieses Problem geradezu regelmäßig auf – und zwar besonders in Zeiten eines vertieft suchenden und ringenden Glaubens, wenn er nach Wegen zu einer Erneuerung aus dem Geist seines Ursprungs strebt und sucht. Das war im Mittelalter bei den Reformanstößen der strengen Mönchsorden der Fall, aber ebenso in der Auseinandersetzung der französischen Kirche mit den Katharern im Süden des Landes. Der Konflikt lebte auf durch die Erschütterungen in der Reformation und in den anderen Erneuerungsbewegungen, etwa des Pietismus im 19. Jahrhundert. Nicht zuletzt brach er durch in den Diskussionen über eine zeitgemäße Architektur und die Rolle der Kunst in den Kirchen im 20. Jahrhundert. Diese Bemühungen berührten sich stets mit den Antinomien der Moderne in der Kunst, mit Abstraktion oder Figuration, Illustration oder Autonomie.

Der Dom verträgt es

Gerhard Richters *Domfenster* hat nicht die Stille der Lichtführung von Pierre Soulages in der romanischen Abtei von Conques; und nicht die kantigen Schattenschnitte von Richard Meiers Jubiläumskirche in Rom; es besitzt nicht die romantisierende Kraft der wechselnden Farbwürfe in Le Corbusiers Wallfahrtskirche von Ronchamp oder Steven Holls St. Ignatius-Chapel in Seattle; auch überwältigt es nicht durch eine eindrucksvolle Materialität wie im riesigen Glassplitterpuzzle der sogenannten *Fünf Schwestern* im meist zu dunklen Nordquerschiff der Kathedrale

von York. Dieses Kölner Fenster sitzt gleichwohl selbstsicher und souverän an seiner Stelle in seiner gewaltigen Eigenart und Kraft. So *angewandt* es auch sein mag, es bleibt ein Fremdkörper im Vergleich zu den hoch- und neugotischen oder seinen von der Renaissance geprägten Nachbarschaften. Aber keine Frage: Der Dom verträgt es! Das Fenster hält der Aura des Doms stand. Und braucht er es heutzutage nicht auch?

Der Glaube hat in unserer Zeit für viele Menschen seine Selbstverständlichkeit verloren. Die sakrale Kunst und die Glasfenster der Vergangenheit sind ihnen allenfalls noch nette Beigaben aus vergangener Zeit. Die entsprechenden biblischen Details werden ihnen ohnehin zunehmend fremd. Dieses Fenster aber mit seiner sich selbst schützenden Verweigerung vor jeglichem Illusionismus stellt nur sich selbst vor – und das, wodurch es wirkt: Licht, Farbe und Verstörung. Damit aber fordert es wie kaum ein anderes Kunstwerk im Dom den modernen Betrachter zu sich selbst heraus. Der sakrale Raum, in den er sich hineinwagt, forciert den Gottesverdacht und ventilirt ihn im Sehen des Betrachters. Die *claritas* der Leere im neuen Fenster und die *corporalitas* seiner Farben haben eine staunenerweckende und erregende Wirkung. Sie entziehen ihm das Selbstverständliche und stellen ihn über Unsicherheit und Fremdheit vor das Unsagbare und vor das, was sich nicht in schnell begriffenen Formen ausdrücken und konstruieren lässt.

Diese Erfahrung bewegt auch den vielfach abgestumpften Zeitgenossen. Vielleicht gerät er im Fragen nach Sinn und Kunst in dieser aufgeklärten Herausforderung, durch diese Art moderner Vernunft ins Schwanken und Zweifeln. Dann könnte er sich entweder leicht in die architektonischen und künstlerischen Nachbarschaften des Domes flüchten – oder er mag in seiner Verstörung wieder in den Dom zurückkehren und sich wiederholt vor das Fenster stellen, so er den Mut dazu findet. Dieses Fenster verkündet nichts: keinen Gott und keine Bergpredigt. Aber es hat als kalkulierte Membrane einen mächtigen Stil und eine unverbrauchte „Sprache“. Es zwingt den sensiblen Betrachter zur Stellungnahme gegenüber dieser geballten und fokussierend geformten Gewalt des Lichts, die Sinne und Geist herausfordert. Von solcher Macht sprach vor vielen Jahren einer der großen Architekten des letzten Jahrhunderts, Le Corbusier:

Der Schlüssel, das ist das Licht.
Und das Licht erhält Formen.
Und diese Formen haben Gewalt, zu erregen
durch das Spiel der Proportionen,
durch das Spiel der Beziehungen,
der unerwarteten, verblüffenden.
Aber auch durch das geistige Spiel
ihres Grundes zu sein:
ihre wahrhaftige Geburt, ihre Fähigkeit zu dauern, Struktur.¹

Ein neues Museum an historischem Ort

Dem Kölner Lichtblick des Domfensters gesellte sich wenige Tage später ein zweiter hinzu: die Neueröffnung des ehemaligen Erzbischöflichen Diözesanmuseums. Ein Ort besonderer Art sollte es werden, so seine Jahrzehntelange Zielsetzung. Kraft der besonders kunstfreudigen Landschaft des Rheinlandes ragt es seit seiner Gründung im Jahr 1853 unter seinen vergleichbaren Geschwistern andernorts durch seine Offenheit und das wechselnde Interesse an der jeweils zeitgenössischen Kunst heraus. In mehreren Anläufen suchte es nach dem letzten Weltkrieg seinen Weg und seinen Standort, bis es schließlich im Jahr 1989 in die direkte Trägerschaft des Erzbistums überging.

Das hatte weitreichende Folgen. Mit Joachim Plotzek wurde ein versierter Kunsthistoriker als Leiter gefunden, der bald darauf zwei weitere Kolleginnen und einen Kollegen in ein Team zusammenzurufen wußte: Ulrike Surmann, Katharina Winnekes und Stephan Kraus. Unter der geistigen Führung des Kölner Erzbischofs Joachim Kardinal Meisner entfaltete sich ein gemeinsamer Geist für die weiteren Planungen. Der angemessene Ort für einen Neubau wurde bald in der Ruine der traditionsreichen ersten Kölner Pfarrkirche St. Kolumba gefunden (Abb. 4). Sie gewann für die Kölner seit dem Krieg den Stellenwert einer symbolischen Wunde. Sie legte offen, was verloschen war: das glorreiche Köln in Trümmern. Einzig eine gotische Madonna hatte dem systematischen Bombardement weitgehend standzuhalten vermocht. Seit der frühen Nachkriegszeit umhaupte sie bis auf den heutigen Tag eine kleine Kapelle mitten in den Ruinen. Das Ganze sollte jetzt einen Überbau bekommen und das neue Museum sich über den Trümmern erheben. Die Idee entwickelte sich, ein 1997 ausgeschriebener internationaler Wettbewerb sondierte den Architekten Peter Zumthor unter Hunderten von Bewerbern für den ersten Preis heraus.

Diese Entscheidung war mit den vielfältigen Erfahrungen des Schweizers und seinem beruflichen Ernst ein großer Gewinn. Seither wirkten die Auftraggeber, das Erzbistum und die Museumsleute mit dem Architekten aufs engste zusammen. Viele Details mußten dabei durchaus ihre Konflikte durchlaufen, aber nie brach diese groß gewordene Gruppe auseinander. Der Teamgeist der Kunsthistoriker sollte sich in Idee und Verantwortung auf die anderen übertragen. Deshalb wurden auch keine bestimmten Vorgaben für das Museum an den Baumeister gemacht. Qualität war das Stichwort, worin sich der gemeinsame Geist zunächst konkretisierte. Er bezog sich auf die Verantwortung vor dem ererbten offenen Baugrund, der eine 2000 Jahre alte Archäologie offenlegte: von römischen Bauresten über fränkische, romanische, gotische, barocke Substanzen bis ins letzte Jahrhundert hinein. Doch neben der Verantwortung wurde Wert gelegt auf die Qualität der Baumaterialien, auf die entstehenden Lichtverhältnisse, die Raumfolgen, die musealen Wegmarkierungen, die Blickachsen, die Perspektiven und auf das Zusammenspiel von Kultur, Kirche und Architektur. Am Ende entstand für das Museum inmitten dieses historisch gewach-



Abb. 4: Peter Zumthor: Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln
© Kolumba 2007, Photo: Hélène Binet

senen Areals auf ca. 1600 Quadratmetern ein beziehungsreicher, lebendiger Neubau mit drei Hauptgeschossen, in denen 16 sehr unterschiedliche Räume für die wechselnde Präsentation der Kunstsammlung gewonnen werden konnten.

Der Begriff der Qualität erstreckte sich aber nicht nur auf die Planungen, sondern differenzierte sich zudem auch auf Zielvorstellungen wie Einfachheit, Offenheit, Phantasie und museale Didaktik. Einfach ist der Baustil: Materialien, Formen und Farben kommunizieren als eine Art Symphonie in grau. Hier spielen die eigens für das Museum entwickelten Ziegel mit dem offen gelegten Basalt und dem alten Tuffstein ihren Part. Grau sind die Außenmauern aus Backstein, der Lehmputz an den Innenwänden, der jedes früher einmal benutzte Nagelloch fleckenlos zu egalisieren erlaubte. Ihr eigenes Grau haben die Böden aus Jurakalk und der glänzende Terrazzo – und doch behält jedes Material seinen eigenen Farnton. Ein Grau verbindet sich mit dem anderen und zeugt eine bergende Atmosphäre für die Begegnung des Hauses mit der Kunst, ohne sich ihr aufzudrängen oder sie zu unterwerfen.

Kunst belehrt nicht

Offen ist das Verständnis der Kunst. Hier öffnet der Maßstab *Qualität* die gesamte Breite schöpferischen Tuns: Skulptur, Bild, Graphik, Gebrauchsdesign, Werkensemble, Installation, bewegtes Bild. Die Grenzziehung zwischen freier und angewandter Kunst ist aufgehoben, die von sakraler und profaner Kunst ebenso. Deshalb wird auch das Vergangene nicht gegen das Heutige ausgespielt. Und ausdrücklich öffnet sich die Kunst zur Koexistenz mit dem architektonischen Raum, zur Musik, zu Poesie und Tanz.

Die Phantasie des Betrachters soll eine wesentliche Rolle spielen. Er erhält dazu eine wichtige Hilfestellung: den intimen Raum im Museum. In dieser Einheit kann er sich mit der Kunst konfrontieren: Es ist der intime, persönlich überschaubare Raum, in dem der Mensch sich mit dem einzelnen Kunstwerk konfrontiert sieht. In dieser Geste liegt ein großes Vertrauen in die Kunst selbst – als einer in Form und Inhalt konzentrierten Geistigkeit. Nicht daß sie spräche, aber sie berührt. Kunst belehrt nicht, sie öffnet ein Staunen über ihre Rätsel, die sie verschlüsselt, und denen sich das Subjekt mit seinen Fragen nähert und zu schaffen macht.

An dieser Stelle öffnet sich eine zweite Hilfestellung in diesem Museum. Die vielen kleinen Räume ermöglichen nicht nur eine konzentrierte Präsentation einzelner Werke, sondern auch die qualitätvollen Beziehungen zwischen alt und neu, zwischen einem in seiner Art eher vertrauten Kunstwerk mit einem neuartigen, befremdenden. Hier zeigt sich ein didaktisches Programm, das die Blockaden einer bestimmten Kunstgeschichte aufhebt und die Kunst nicht immer nur unter evolutionärer Dynamik auf ihren gegenwärtigen Entwicklungsstand hin anschaut. Hier wird ein be-

scheidenerer, selbstverständlicher Umgang gepflegt mit Farbe und Form, Stil und Funktion, Nähe und Distanz.

Das hat die Kunst mit Religion und mit der subjektiven Freiheit gemeinsam: Sie alle leben von der Erfahrung, vom Schweigen und vom Fragen. Dazu brauchen sie Konzentration, den Mut zur Selbstbegegnung und die anregenden Atmosphären, die helfen, eine Kultur des Privaten aufkommen zu lassen. Nur so findet der Mensch zu sich selbst. Um es mit den im Katalog zitierten Worten von Werner Spies zu sagen, einem der anregungsreichen Kunsthistoriker mit großer Lehr- und Museumserfahrung:

„Die Begegnung mit einem Kunstwerk kann dem Einzelnen die Vorstellung vermitteln, daß er ein Individuum ist, daß er letztlich allein ist. Er erfährt, daß es in diesem unverwechselbaren Augenblick auf ihn ankommt, auf seinen Blick und seine Passion. Das Werk ist ihm allein ausgeliefert, es bedient ihn allein. Doch es wartet auf eine Antwort, die nur der Einzelne finden kann.“

Zu solcher Antwort soll der Betrachter in diesem Museum finden. Es ist seine begrüßenswerte Absicht, dem einzelnen Werk ebenso seine Privatheit zukommen zu lassen wie dem Betrachter selbst. Darum gibt es weder schnelle Kurzinformationen (nicht einmal Namen und Titel), noch werden die in der üblichen, gesellschaftlich akzeptierten Sprache aufgeblasenen, objektiven Informationsflüsse für den Besucher erlaubt. Die Dimension des Kunstkabinetts tritt dazwischen und gewährt einer derartigen Belehrung keinen Raum. Es befreit Werk und Auge zur Begegnung in der Intimität des Erlebens. Innerliches Berühren ist angesagt, erregtes Ergriffensein und spielerische Phantasie ebenso.

Aber nicht nur die einzelnen Räume machen den Reiz dieses Hauses aus, sondern die Weise, wie diese sich auf verschiedenen Ebenen aneinanderreihen. Dabei überrascht die in zackigen Spiralen und unerwarteten Wendungen sich schlängelnde Raumfolge: Von ihrer Linearität gehen immer wieder Seitenwege ab. Sie führen in ein oder zwei neue Seitenräume. Dabei muß der Besucher jeweils eine kleine Schwelle übersteigen, denn diese Räume liegen auf einer anderen Ebene. Über schreitet er sie, verläßt er seinen Pfad und gerät in Zonen von hoher Dichte. Hier herrscht der Charakter von Endstationen. Die Versuchung liegt nahe, nicht nur einen Halt einzulegen, sondern dem Reiz des neu Entdeckten zu erliegen und den Besuch hier abzuschließen. Dieses Museum will durchaus nicht alles zeigen und nicht vollständig abgeschritten sein. Längeres Verweilen ist hier sinnvoll. In solchen Verdichtungen dehnen sich Raum und Zeit – um es mit Joseph Beuys zu sagen: in *Über-Raum* und *Über-Zeit*. Am Ende verstellt sich der Weg: je nach Sicht in fünf Ausläufe oder in drei turmhohe Ausblicke.

Weite Felder des Fragens können sich hier auftun. Dessen Sinn liegt nicht in langatmigen Antworten, sondern in der Fraglichkeit des Lebens und der Kunst selbst, wie James Lee Byars (1932–1997), ein Künstler der Sammlung, nicht müde wurde zu

betonen. Solche Fragen artikulieren, formen und nähren das moderne Bewußtsein, das sich im Hier und Jetzt finden muß. In solch unbelasteter Atmosphäre kann es daher zu einer existentiellen, vorurteilsfreien Auseinandersetzung mit sich selbst kommen, entlang den Fragen des Seins und des Sinns, in der geduldigen Formulierung eines persönlichen Standpunkts und neuer Erkenntnis durch das sehende Begreifen.

Bewahrung des Ererbten und Auseinandersetzung mit dem Neuen

Ohne Zweifel besitzt das neue Museum seinen Fokus im überschaubaren Kunstkabinett und in der Begegnung eines älteren mit einem jüngeren Kunstwerk. Hier inszenieren die Kuratoren die möglichen Begegnungen zweier Werke, die im Besucher dann ihre schöpferische Aktualisierung finden. In der manchmal etwas romantisierenden Sprache der Kuratoren heißt dies:

„Das Museum ist ein Ort der Langsamkeit, der Konzentration, der spielerisch-kreativen Auseinandersetzung, des Neugierigmachens auf ein Universum des so noch nicht Gesehnen, ein Füllhorn unverbrauchter, staunenswerter, überraschend neuer und ebenso überraschend unvertrauter alter Sichtweisen menschlichen Weltverständens in individuellen Bildfindungen.“

Deshalb nennt sich das neue Museum auch nicht mehr *Diözesanmuseum*, sondern *Kunstmuseum*. Darin liegt ein weiterer Akzent des neuen Geistes in diesem Haus. Geboren wie viele andere kirchliche Häuser im 19. Jahrhundert, war es sein erstes Ziel, durch Sichern, Aufbewahren und Aufsammeln von sakralen Kunstwerken diese vor dem Verkauf, dem Verschleudern oder Verkommen zu retten. Das bedingte eine konservatorische und historische Schwerpunktsetzung. Im neuen Kölner Museum spielen neben der alten seit mehr als 20 Jahren auch moderne und zeitgenössische Kunst eine große Rolle. Dies veränderte die Praxis. Neben der Bewahrung des Ererbten wird damit auch der Gegenwart eine hohe Bedeutung zugeschenen. Das führte schließlich zum Sammeln und Ankaufen von Altem und Neuem. Nicht erst seit 1989 erwirbt das Museum zeitgenössische Kunst, aber von diesem Zeitpunkt an sammelt es in einer bestimmten Systematik. Hinter dem sanften und irenischen Geist des Teams verbirgt sich eine konsequente Entschiedenheit, mit der es immer wieder gelingt, auf breiter Basis sehr gezielt Ankäufe zu tätigen. Die dafür nötigen privaten und öffentlichen Gelder wie diskrete Sponsoren wissen sie dabei stets mit glücklicher Hand aufzutreiben, freilich deckt auch das Erzbistum loyal dieses qualitative Engagement in der Realität.

Den Kunsthistorikern des Museums ist es früh gelungen, ein dichtes Netz von Informationen und Freunden aufzubauen. So kamen sie in den Besitz von Stiftungen aus Künstler- und Sammlernachlässen und fanden zudem Wege, einen engagierten Kreis aus Sponsoren aufzubauen. Es ergaben sich ungewöhnliche Erwerbungen so-

nichts. Es kann nicht sein, dass es sich um einen Fehler handelt, sondern es ist eine bewusste Absicht des Künstlers. Er will die Zerstörung der Kirche nicht verdecken, sondern sie offenstellen. Das ist eine Art von Denkmalschutz, der die Geschichte der Stadt dokumentiert.



Abb. 5: Richard Serra: The Drowned and the Saves (1992), Schmiedestahl, zwei Winkel, je 147 x 155 x 35 cm (© Kolumba 2007, Photo: Lothar Schnepf)

wohl von internationaler Kunst aus dem 20. Jahrhundert wie von der Kunst, die in der lebendigen Kunstszenen des Rheinlandes entsteht. Die Sammlung setzt freilich andere Schwerpunkte als der Mainstream in den Museen Europas, Nordamerikas und Ostasiens.

Ästhetische Vernunft und christliche Spiritualität

Ohne hier auf die einzelnen Unterschiede einzugehen, seien Namen genannt: An der Spitze steht der Amerikaner Paul Thek (1933–1988), von dem *Kolumba* weltweit den größten Werkblock besitzt. Es folgen Arbeiten von Künstlern wie Josef Albers, Joseph Beuys, Eduardo Chillida, Rudolph de Crignis, Roni Horn, Jannis Kounellis, Joseph Marioni, Agnes Martin, Antonio Saura, Richard Serra und anderen. Daneben sind es die Künstler, die im Rheinland leben und arbeiten, wie Monika Bartholomé, Heinz Breloh, Felix Droese, Herbert Falken, Chris Newman, Michael Toenges, Peter Tollens, Andor Weininger. Aber diese ausgewählten Namen allein machen nicht das Besondere des Museum aus. Es sind vor allem die sehr sorgfältig ausgesuchten und angekauften Werke und Werkblöcke alter und neuer Kunst sowie ihre Kombinationen mit den Beständen dieses alten Museums, die von der Spätantike bis in die Gegenwart reichen. Was sich hier an Kunst findet und wie damit umgegangen wird, sucht weltkirchlich wie weltweit seinesgleichen. Das Museum spielt dadurch eine führende Rolle in dem Versuch, ästhetische Vernunft und christliche Spiritualität beispielhaft miteinander zu vermitteln.

Die Kombinationen zweier oder mehrerer Werke, wie sie in diesem Museum zu einem didaktischen Merkmal geworden sind, verantworten sich in ihren Nachbarschaften nicht allein vor der Kunstgeschichte, sondern ebenso vor den anregend wirkenden räumlichen Bedingungen des neuen Gebäudes wie den konkreten, formalen und inhaltlichen Beziehungen. Von den zahlreichen Überlagerungen in der ersten Hängung, deren hohe Qualität hoffentlich in Zukunft beibehalten werden kann, seien einige kurz angesprochen.

Die erste ist die Beziehung zwischen Richard Serras *The Drowned and the Saved*, 1992 (zwei aneinander gelehnte Eisenwinkel aus Schmiedestahl; je 147 mal 155 mal 35 Zentimeter), in der ruinösen, nach oben hin offenen Sakristei mit der *Totengruft* darunter (Abb. 5). Zwei geometrische Zeichen stützen einander und geben sich so ihren Halt inmitten einer offenen Kriegsruine mit einem Hohlräum darunter. In ihm haben die durch den Krieg, die archäologischen Grabungen und die statischen Gründungen durcheinandergewirbelten Gebeine ihre letzte Ruhe gefunden. So finden die am Ort Ergriffenen, Ertrunkene wie Gerettete von einst, zueinander.

Zwei weitere Beispiele legen bewegte Verbindungslien zwischen zwei mittelalterlichen Werken und Beispielen aus der Gegenwart aus. Zum einen sind es die emblematisch in die Gegenwart gesetzten *Crosses* von Andy Warhol und die lebens-

große, ausdruckstarke Holzskulptur eines *Ecce Homo* vom Ende des 15. Jahrhunderts. Zum andern sind es die *Zwei Reishäuser*, 1991/92 (Marmor und Reis; jeweils ca. 20 mal 22 mal 90 Zentimeter) von Wolfgang Laib und das einzigartige *Elfenbeinkreuz*, ca. 1160 (Höhe 54 Zentimeter). Beide Werke kommunizieren variantenreich in ihren Dimensionen wie in den Materialien vor einem großen Fenster in Licht und Weiß. Über ihre Formen in Haus, Kreuz und Reishaufen weisen sie die Phantasie in eine übergreifende Einheit, in das kleine Rund einer weißen Hostie vielleicht, der zeichenhaften und symbolischen Verdichtung des katholischen Christentums.

Ein letztes Beispiel für die vielfältigen Werkbeziehungen, wie sie dieses Museum ausstellt, mag schließlich die von Paul Theks *Meat-sculpture with butterflies*, 1966 (Wachs, Plexiglas, Resopal; Höhe 51,5 Zentimeter), und Rebecca Horns mechanischer Skulptur *Berlin Earthbound*, 1994, sein. Ist es auf der einen Seite das aus Wachs gebildete, bemalte und mit Schmetterlingen applizierte große Stück Fleisch, das sich in seiner ganzen Doppeldeutigkeit zwischen Tod und Leben zeigt, so erhebt sich durch einen zunächst unsichtbaren Mechanismus plötzlich und unvermittelt ein leerer, geöffneter Koffer mit sanftem Flügelschlag wie ein Schmetterling leise in die Luft nach oben, um dann ermattet und seicht aus der Höhe wieder auf den Boden zurückzusacken. Er scheint im Unterschied zum *geflügelten Fleisch* unausweichlich an diese Erde gefesselt zu sein. Ein im Inneren durch ein rotes Band ausgelegter *Davidstern* hält diesen Gegenschlag auch historisch fest und erinnert zugleich in ernster Poesie an die Vergangenheit in einem Land, das mit keiner Gegenwart mehr davon loskommen wird.

Nach der Eröffnung des Museums hat *Kolumba* in großer Breite viel Lob erhalten. Darin spricht sich nicht nur objektive Anerkennung für ein buchstäblich der Wunder volles Kunstinstitut aus, sondern auch die Hoffnung, daß es in der Museumslandschaft noch beachtliche Entwicklungsmöglichkeiten gibt. In einigen kirchlichen Museen haben die Kölner Entwicklungen längst Früchte getragen, in Wien zum Beispiel, aber auch in Freising oder in Würzburg. Was einst mit den Vatikanischen Museen begann, scheint im Weltkreis gegriffen zu haben und wird hoffentlich auch auf Rom wieder zurückwirken, als Segen für beide: *urbi et orbi*.

Wenn viele alte Kunstwerke als eingeführte Zeichen des Glaubens gelten, so fast alle modernen als Dokumentationen des kreativen Zweifelns. Aber gerade in dieser Doppelheit von Glaube und Zweifel sieht Joseph Ratzinger in seiner „Einführung in das Christentum“ eine Geist und Sinne befruchtende und verheißungsvolle Vision. Danach mache es die Grundgestalt menschlicher Intellektualität und Existenz aus, daß der Mensch nur glaubend und zweifelnd, nur angefochten zur Gewißheit seines Daseins finde:

Und dann könne vielleicht „so gerade der Zweifel, der den einen wie den anderen vor der Verschließung im bloß Eigenen bewahrt, zum Ort der Kommunikation werden. Er hindert

beide daran, sich völlig in sich selbst zu runden, er bricht den Glaubenden auf den Zweifelnden hin und den Zweifelnden auf den Glaubenden hin auf. Für den einen ist er seine Teilhabe am Geschick des Ungläubigen, für den anderen die Form, wie der Glaubende trotzdem eine Herausforderung an ihn bleibt.“²

Eine ähnliche Gemeinsamkeit sieht ein Künstler unserer Zeit, der Anglo-Inde Anish Kapoor (geb. 1954), wenn er anlässlich seiner Kölner Ausstellung sagt: „Kunst und Religion kommen darin überein, daß sie die Welt, wie der Mensch sie sieht, auf den Kopf stellen. Sie bilden die Welt nicht ab, sondern bauen sie auf, sie kreieren keine Abbilder, sondern schaffen Perspektiven, die den Menschen zu sich und zu einem neuen Aufbau seiner Welt führen.“³

ANMERKUNGEN

¹ Le Corbusier, In Ronchamp (Stuttgart 1957) 27.

² J. Ratzinger, Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis (München 1968) 24.

³ Anish Kapoor, hg. v. C. v. Blücher u. K. Danch, Katalog Köln (Kunst-Station Sankt Peter 1997) 34.