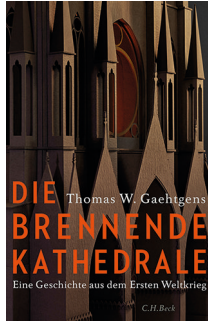


THOMAS W. GAEHTGENS,  
*DIE BRENNENDE KATHEDRALE.*  
*EINE GESCHICHTE AUS DEM ERSTEN*  
*WELTKRIEG*

München: C.H. Beck 2018, 351 S. mit 88 Abb.,  
ISBN 978-3-40672525-8.



Rezensiert von  
Ingo Herklotz

Nachdem die Kathedrale von Reims, ein Meisterwerk gotischer Architektur und die ehemalige Krönungskirche der französischen Könige, im September 1914 unter dem Beschuss der deutschen Artillerie erhebliche Schäden erlitten hatte, wurden die Bombardierung und das *monument martyrisé* seitens der französischen Kriegspropaganda zum Thema einer international verbreiteten deutschfeindlichen Polemik stilisiert. Von dieser Propagandaschlacht berichten wesentliche Teile des hier anzuzeigenden Buches, das sich damit den französischen *lieux de mémoire*-Forschungen sowie den neueren *cultural memory studies* anschließt, die in der deutschen Kunstgeschichte bisher nur wenig Resonanz gefunden haben. Nicht zufällig beinhalteten schon die 1984 von Pierre Nora herausgegebenen *Lieux de mémoire*, das für diesen Ansatz richtungweisende Werk, einen Beitrag des renommierten Mediävisten Jacques Le Goff über die Kathedrale zu Reims, der den mittelalterlichen Symbolcharakter des Baus als französische Krönungskirche ins Licht rückte. Gaegtgens' Untersuchung lässt sich in gewisser Weise als Fortsetzung dieser Studie verstehen, kreist sie doch um die ideologisch bedingte und gesteuerte Wahrnehmung der Reimser Bischofskirche von 1914 bis in die jüngste Vergangenheit. Als Gründungsdirektor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris

und hervorragender Kenner des deutsch-französischen Kulturaustauschs im 19. und 20. Jahrhundert zeigt sich der Verfasser seiner Aufgabe voll und ganz gewachsen. Überaus flüssig geschrieben und in seiner Fragestellung weit über die engeren Grenzen der Kunstgeschichte hinausgreifend erfüllt der Band alle Voraussetzungen, ein breiteres Publikum für die Thematik zu interessieren. Mehr noch: Gaetgens bietet ein Lehrstück von der Wirksamkeit der Bilder und somit auch von der historischen Relevanz bildwissenschaftlicher Forschung.

Das Buch zeichnet zunächst die militärischen Ereignisse vom September 1914 mit der kurzfristigen Einnahme von Reims, dem Rückzug der deutschen Truppen und der anschließenden Beschießung nach. Dass es sich bei ihrem mit dem Bombardement der Stadt mehr oder minder zwangsläufig einhergehenden Angriff auf die Kathedrale nicht um eine Bagatelle handelte, war der deutschen Heeresleitung bewusst. Der etliche Tage andauernde Artillerieeinsatz gegen das mittelalterliche Bauwerk war anfangs eher Resultat der mangelnden Koordination verschiedener Truppenteile, wurde dann aber notwendig – so die offizielle Rechtfertigung –, da der Nordturm von französischer Seite zu militärischen Zwecken, nämlich für die Beobachtung der deutschen Stellungen, missbraucht worden sei, was einem Verstoß gegen die Haager Konvention entsprechen hätte.

Das anschließende Kernstück des Bandes ist der „Kathedrale im Medienkrieg“ gewidmet. Die Zerstörung des eng mit Jeanne d’Arc und der französischen Krone verbundenen Bauwerks geriet in der gesamten französischen Presse, gleich welcher politischen Couleur, zu einem Akt von Barbarei und Vandalismus, dem man nicht die Verwirklichung strategischer Ziele, sondern schiere Zerstörungswut und einen angeborenen, dem Neid erwachsenen Hass auf die französische Zivilisation unterstellte. Renommierte Intellektuelle und Schriftsteller wie Henri Bergson, Romain Rolland, Marcel Proust, Émile Durkheim und viele andere – darunter auch solche, die vormals enge Kontakte mit Deutschland gepflegt und den östlichen Nachbarn durchaus bewundert hatten – beteiligten sich an dieser Kampagne. Gemälde, Plakate, Postkarten und manipulierte, das Ausmaß der Katastrophe noch übersteigernde Fotos verbreiteten sich von Frankreich aus in Europa und Übersee und mobilisierten die Weltöffentlichkeit gegen das imperialistische Kaiserreich, das wahlweise durch den wütenden Gott Thor, einen King Kong mit Pickelhaube (Abb. 37) oder den die brennende Kathedrale als neuer Nero zynisch belächelnden Wilhelm II. verkörpert wurde. Gaetgens ist hier eine beeindruckende Auswahl von Bildzeugnissen gelungen, die treffend interpretiert werden. Der französischen Medienpropaganda hatte die deutsche Seite wenig entgegenzusetzen. Mit den nüchternen Darstellungen der Kathedrale als militärischer Operationsbasis des Gegners war eine tiefgreifende emotionale Wirkung nicht zu entfalten. Und jene 93 deutschen Künstler, Schriftsteller und Gelehrte, die sich schon am 4. Oktober 1914 mit dem Manifest *An die Kulturwelt* gegen den Vorwurf des Vandalis-

mus verwehrten, sorgten lediglich für eine Verhärtung der Fronten. Die französische Intelligenzia quittierte das Eintreten für die kaiserliche Politik und die deutsche Heeresleitung in nicht wenigen Fällen mit dem Abbruch aller freundschaftlichen und kollegialen Beziehungen. Ältere Gegensätze von *civilisation* und *Kultur* brachen jetzt unversöhnlich wieder auf.

Gaegtens schreibt den Streit um die Kathedrale von Reims über die politische Auseinandersetzung hinaus in einen anderen Diskurszusammenhang ein, der nun auch die Kunstgeschichtsschreibung betrifft – gemeint ist die Kontroverse: *Wem gehört die Gotik?* In der französischen Romantik wiederentdeckt geriet der Bautyp gotische Kathedrale im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur zu einem durch und durch rationalistischen Bauwerk und somit zur bedeutendsten Alternative des griechischen Tempels, sondern auch zu jenem mystischen Gotteshaus, das dem *Renouveau catholique* um 1900 so sehr am Herzen lag. Entscheidende Schritte dieser Rezeptionsgeschichte, die von Victor Hugo über Viollet-le-Duc zu Joris-Karl Huysmans führt, werden hier – zum Teil Michela Passinis hervorragender Untersuchung *La fabrique de l'art national* von 2014 folgend – noch einmal kenntnisreich nachgezeichnet. Aus französischer Sicht war die Gotik seit den 1830er Jahren der nationale Stil schlechthin und galt spätestens bei Ende des Jahrhunderts darüber hinaus als eine durch und durch katholische Bauweise. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, wenn der Angriff auf Reims zugleich als Aggression des preußischen Protestantismus gegen den französischen Katholizismus empfunden wurde. Auf der deutschen Seite hatte man denselben Baustil seit Goethes erstem Aufsatz über das Straßburger Münster (1772) indes ebenfalls als nationale Architektur gefeiert.<sup>1</sup> Ganz in diesem Sinne war die über weite Strecken des 19. Jahrhunderts sich hinziehende Fertigstellung des Kölner Doms zu verstehen. Als die französischen Ursprünge der Gotik hingegen unbestreitbar geworden waren, glaubte die deutsche Forschung (Kugler, Schnaase, Lübke) zumindest ihre Vollendung dem eigenen Volke zuschreiben oder aber sie zu einem allgemein germanischen, nationenübergreifenden Idiom erklären zu können (Worringer). Angesichts solch unberechtigter Aneignungsversuche und der Untat von Reims bringt Gaegtens sogar für Emile Mâles Buch *L'art allemand et l'art français du moyen âge* von 1917<sup>2</sup> Verständnis auf, das seinerzeit als Generalabrechnung mit deutscher Kunst

1

Man ergänze zu Gaegtens' Bibliografie Klaus Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999; lesenswert auch Gabi Dolff-Bonekämper, *Wem gehört die Gotik? Wissenszuwachs und Mythenbildung in der Architekturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *L'Art et les révolutions* (XXVIIe Congrès international d'histoire de l'Art, Strasbourg 1–7 septembre 1989: Actes), Section 6: Survivances et reveils de l'architecture gothique, hg. von Roland Recht, Straßburg 1992, 5–14.

2

Mâles gegen Deutschland gerichtete Polemik erschien zunächst in der *Revue de Paris*: Emile Mâle, *La cathédrale de Reims*, in: *Revue de Paris*, 15. Dez. 1914, 294–311; ders., *Etudes sur l'art allemand*, ebd., 15. Juli 1916, 225–248; 1. Aug. 1916, 489–520; 1. Sept. 1916, 5–38; 1. Dez. 1916, 505–524.

und Kunstwissenschaft östlich des Rheins für erhebliche Empörung sorgte.

In einer Hinsicht zumindest wirkten sich die Ereignisse der ersten Kriegswochen dann doch positiv aus, denn die deutsche Heeresleitung richtete den militärischen Kunstschutz ein. Paul Clemen und Otto von Falke standen dort seit dem 1. Januar 1915 an leitender Stelle. Gerade Clemen wurde nicht müde, die Verdienste seiner Behörde um die Erhaltung der Monumente im Feindesland zu betonen, erntete damit beim Gegner allerdings keine Anerkennung. Das mochte auch einem Leitmotiv von Kunstschutz und deutscher Propaganda geschuldet sein, der Aufrechnung dessen nämlich, was die Franzosen selbst – zumal in der Revolution von 1789 – zur Vernichtung ihrer eigenen Kulturgüter beigetragen hatten. Über den bedauerlich vernachlässigten Zustand französischer Bau- und Kunstdenkmäler schon vor dem Krieg unterrichtete ein von Otto Grautoff zusammengestellter Band *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland* (1915), der die entsprechenden Klagen aus französischem Mund (Maurice Barrès, Auguste Rodin, Charles Morice und andere) mit dem Lob auf die deutsche Denkmalpflege (Wilhelm von Bode, Otto von Falke, Paul Clemen, Richard Hamann und Wilhelm Waetzoldt) konfrontierte. Auch hier verhärteten sich also die Gegensätze eher, als dass sie aufgeweicht worden wären. Paul Clemen stimmte allerdings unmittelbar nach dem Ende der militärischen Auseinandersetzungen als erster versöhnlichere Töne an.

Die abschließenden Kapitel von Gaetgens' Untersuchung sind der Nachkriegszeit gewidmet. Der Streit um den Wiederaufbau der Kathedrale schlug hohe Wellen. Die Option, die Ruine als Mahnmal – nicht etwa gegen die Schrecken des Krieges (wie dies nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Berliner Gedächtniskirche und der Kathedrale von Coventry verwirklicht wurde), sondern als Mahnmal deutscher Barbarei – zu erhalten, stand dabei ebenso im Raum wie der Vorschlag von Armand Dayot, *Inspecteur général des monuments historiques*, der hier einen Soldatenfriedhof anlegen wollte, auf dem dann auch die erbeuteten deutschen Geschütze ausgestellt worden wären. (Man fragt sich, ob Hitler und Speer von solchen Plänen wussten, als sie die ähnlich konzipierte Nord-Süd-Achse ihrer Germania-Utopie entwarfen.) Nicht zuletzt auf kirchlichen Druck hin kam es dann jedoch zur Wiederherstellung des Baus, die mit der Neuweihe am 10. Juli 1938 ihren feierlichen Abschluss fand. Während des bald einsetzenden Zweiten Weltkriegs blieben Stadt und Kathedrale unbeschädigt. Dass die Kapitulation am 7. Mai 1945 von der deutschen Heeresleitung jedoch höchst symbolträchtig in Reims zu unterzeichnen war, verweist auf die Funktion der Kathedrale als *lieu de mémoire* eigener Art.

Erst einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr der 1914 zerstörte Sakralbau seine Umdeutung zu einem Monument von Versöhnung und deutsch-französischer Freundschaft. Im Vorfeld des Elysée-Vertrags nahmen Adenauer und De Gaulle als zwei christliche Staatsführer hier am 8. Juli 1962 gemeinsam an dem vom Erzbischof zelebrierten Hochamt teil. Fünfzig Jahre später besuch-

ten Merkel und Hollande die Reimser Bischofskirche, um – diesmal ohne liturgischen Rahmen – das Jubiläum des Bündnisses zu feiern. 2015 trafen sich die Außenminister beider Länder am selben Ort und enthüllten neun von dem deutschen Künstler Imi Knoebel geschaffene Fenster, deren Formensprache gleichwohl an das Feuer von 1914 erinnert.

Wie der Autor betont, sah er sich beim Schreiben seines Buches mit zwei besonderen Herausforderungen konfrontiert. Zum einen ging es darum, die gewaltige Materialfülle in den Griff zu bekommen, zum anderen hatte er stets zu überprüfen, „ob der Ton einer neutralen oder doch zumindest fairen Wiedergabe der historischen Umstände gewährleistet wurde“ (S. 284). Während man dem Verfasser gern zugesteht, eine ebenso beeindruckende wie repräsentative Schneise durch die Menge an Text- und Bildzeugnissen geschlagen zu haben, so könnte die Überprüfung der Neutralität einen kritischen Rezensenten zu dem Einwand führen, dass die deutsche Seite der Auseinandersetzung angesichts der Eindringlichkeit, mit welcher dem Leser die französische Argumentation vor Augen geführt wird, doch ein wenig unterbelichtet zu bleiben droht.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass die deutsche Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts keineswegs nur national oder gar rassenkundlich ausgerichtet war. Vielmehr kam eine theologisch-katholische Sicht in zumindest gleicher Weise, wenn nicht stärker noch als in Frankreich zum Tragen, was angesichts der Internationalität des Katholizismus auch kaum verwundert. Wojciech Batas hat diese weitgehend vergessene Literatur in seinem noch zu wenig bekannten Buch *Gotik ohne Gott?* (2016) unlängst vorgestellt. Zwei Tendenzen zeichnen sich ab: Von Hegels *Ästhetik* bis hin zu Rudolf Otto, aber eben auch bei vielen katholischen Autoren wird die Gotik zum eigentlich christlichen Stil. Vereint sehen sich diese Gelehrten in ihrer historistischen Distanz allen universellen ästhetischen Normen gegenüber und somit in ihrer Ablehnung des lange Zeit verbindlichen, nun mit der heidnischen Kultur assoziierten Vitruvianismus. Auffällig scheint darüber hinaus das Bemühen um eine symbolische Ausdeutung des Kirchenbaus, der als „monumentale Theologie“ begriffen wird. Diese Exegese mochte durch den Rekurs auf die einschlägigen mittelalterlichen Autoren, auf Honorius Augustodunensis, Sicardus von Cremona und Durandus von Mende, erfolgen, konnte aber auch auf eine eigenständige, die psychologische Wirkung der gotischen Architektur einbeziehende Deutung hinauslaufen. Schon Hegel hatte den gotischen Vertikalismus als Ausdruck der menschlichen Sehnsucht nach Gott verstanden. Interpretationsansätze wie die von Friedrich Hoffstadt (1840) und August Reichensperger (1856) sehen in der gotischen Bauweise dann vor allem „lebende Geometrie“: Die gotische Kathedrale verkörpere eben jene Grundgesetze, nach denen Gott die Welt erschaffen habe.<sup>3</sup> Zahlen und geometrische Figuren werden von ihnen mit

3

Friedrich Hoffstadt, *Gothisches A.B.C. Buch, das ist: Grundregeln des gotischen Stils für Künstler und Werkleute*, Frankfurt a. M. 1840; August Reichensperger, *Vermischten Schriften*

der mathematisch-musikalischen Natur des Universums verbunden. Sie antizipieren damit Deutungsansätze, die in den klassischen architekturikonographischen Betrachtungen zur Gotik, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden – am prominentesten bei Otto von Simson (1956) – ebenfalls zur Geltung kommen sollten.

Selbst dort, wo der nationale Affekt unbestreitbar scheint, wäre ein stärkeres Maß an Differenzierung notwendig gewesen. Worringer und Gerstenberg gleichsam in einem Atemzug abzuqualifizieren, muss auf Einspruch stoßen, obwohl beide einen rassenkundlichen Ansatz ins Spiel bringen. Worringers Untersuchung, in der „das Gotische“ von der Ornamentik der Völkerwanderungszeit über die Architektur des hohen Mittelalters bis hin zu Rokoko und Jugendstil als Jahrtausende währende Ausdruckskonstante des „germanischen Menschen“ nachgezeichnet wird, fällt unter das Paradigma der zu seiner Zeit (1911) um sich greifenden Völkerpsychologie und Wesensforschung, die sich seither als wissenschaftliche Abirrungen zu erkennen gegeben haben.<sup>4</sup> Gerstenbergs *Sondergotik* (1913) geht indes von einer geschliffenen Formanalyse aus. Sein Fokus liegt auf der deutschen, speziell der obersächsischen sowie der schwäbischen Spätgotik und somit auf den Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts (Annaberg, Schneeberg, Schwäbisch-Gmünd etc.), die nun tatsächlich als ausschließlich deutsche Weiterentwicklung der französischen Vorgaben zu werten sind. Ob in ihnen die „eigentliche Vollendung“ des in Frankreich begonnenen, dann aber unvollendet gebliebenen Projekts zu erkennen ist, mag man bezweifeln. Doch haben sich Gerstenbergs Analyse Kriterien von Bewegung, Verschleifung, Einheit des Raumes und architektonischer Bildmäßigkeit durchaus bewährt. Kein Geringerer als der junge Richard Krautheimer hat 1927 etwas wie die Vorgeschichte zu Gerstenbergs Buch geliefert, als er in seiner Dissertation *Deutsche Bettelordenskirchen* einige dieser Stilkriterien bereits seit dem 13. Jahrhundert an den Bauten der Mendikanten festmachen wollte, die somit als „Vor-Spätgotik“ anzusehen seien. Was Gerstenbergs rassenkundlich-völkerpsychologische Gegenüberstellung von Deutschen und Franzosen angeht, so stieß diese übrigens auch bei seinen deutschen Rezensenten (Tietze, Frankl) auf scharfen Widerspruch.

Sehr viel kritischer hätte man demgegenüber Emile Mâles seit Dezember 1914 in der *Revue de Paris* und 1917 dann in Buchform vorgelegte Polemik werten können. Sie zielte keineswegs nur auf die Verteidigung der französischen Gotik ab, wie Gaehtgens suggeriert. Mâle holte vielmehr zu einem Rundumschlag gegen das deutsche Mittelalter aus. Schmuck und Kleinkunst der Völkerwanderungszeit und noch der Langobarden, so der erste Abschnitt, seien ihrem Ursprung nach nicht germanisch, sondern orientalischer Herkunft. Auf Transferleistungen gingen Mâle zufolge ebenso die entschei-

über christliche Kunst, Leipzig 1856, 125–132; und dazu Wojciech Bałus, *Gotik ohne Gott? Die Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2016, 95–97.

4

Dazu umfassend Per Leo, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013.

denden Charakteristika der romanischen Architektur in Deutschland zurück – die Doppelchoranlage, das zweifache Querhaus mit Vierungsturm, der Gewölbekonstruktion und die Doppelturmfassade seien der französischen Baukunst entlehnt, der Stützenwechsel, Dreikönigskapellen, Zwerggalerien, Lisenen und Würfelkapitelle hingegen der lombardischen. Erst dann hebt er auf eine erneute Charakteristik der deutschen Gotik als voll und ganz von Frankreich abhängiger Architektursprache ab, wobei er der Spätgotik – allerdings mit Dehio – eine „hausbackene Platttheit“ attestiert. Sein boshafte Fazit: „Der deutsche Künstler hat nie schaffen können, er hat immer nur nachzuahmen gewußt.“ – In der Diskussion um Mâle wird gern übersehen, dass sich seine Argumente schon in einem älteren Werk nahezu vollständig aufgelistet fanden, nämlich in Louis Reynauds *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, einem Buch, das 1914 noch vor Kriegsausbruch erschienen war.<sup>5</sup> Wie auch Michela Passini zeigt, bedurfte es somit nicht erst der Bombardierung von Reims, um einen französischen Chauvinismus aufkommen zu lassen.

Auf Initiative von Otto Grautoff, der sogar eine deutsche Übersetzung von Mâles Ausführungen veröffentlichte,<sup>6</sup> antwortete mit Paul Clemen, Kurt Gerstenberg („zur Zeit im Felde“), Cornelius Gurlitt, Josef Strzygowski, Otto Wulff, Rudolf Kautzsch, Artur Haseloff und anderen die erste Garde der deutschen Mediävistik in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* auf den französischen Wissenschaftler.<sup>7</sup> Ihre Erwidernngen wird man kaum als „überraschte und trotzig Antwort“ deutscher Intellektueller werten wollen (S. 181), sondern als Beiträge zu einer vergleichsweise sachlichen Debatte. Die Überraschung der Deutschen rührte allenfalls daher, dass etliche von ihnen zuvor in kollegialem Austausch mit Mâle gestanden hatten, ihn aber nun als höchst einseitigen Vertreter der patriotischen Propaganda seines Landes erkennen mussten. Dass sich selbst ein Frankreichkenner wie Otto Grautoff der deutschen Sache verschrieb, fällt weniger „schwer zu erklären“, als Gaechtgens (S. 197) annimmt. Mit Mâles Angriff hatte sich die in Deutschland durchaus noch verbreitete Illusion, wissenschaftliche Tätigkeit könne abseits des Krieges und von allen Feindseligkeiten unbeeinflusst weiter bestehen, endgültig zerschlagen. Dass die Mâle-Kontroverse die deutsche Mediävistik noch jahrzehntelang

5

Louis Reynaud, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris 1914, 59–64, 105–117; das Buch schließt an Reynauds ältere Untersuchung an: *Les origines de l'influence française en Allemagne. Etude sur l'histoire comparée de la civilisation en France et en Allemagne pendant la période précourtoise (950–1150)*, das schon 1913 in Paris erschienen war. Auf Reynauds Bedeutung für die kunsthistorischen Kontroversen der Zeit wies lediglich Volker Gebhard, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004, 13, hin.

6

Emile Mâle, Studien über die deutsche Kunst, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9, 1916, 387–403, 429–447; 10, 1917, 43–64.

7

Antworten auf Emile Mâles „Studien über die deutsche Kunst“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10, 1917, 127–173. Mâles Angriff war auch Hans Tietze, *Deutsche Kunst*, in: *Kunstchronik* 28, 1916–1917, 137–141, entgegengetreten.

belasten und sie in eine apologetische Position drängen sollte, steht hingegen außer Frage.

Diese Einwände betreffen weite Teile von Gahtgens' Ausführungen nicht. Durch seinen bildwissenschaftlichen Ansatz und die hervorragende historische Kontextualisierung ist es ihm vielmehr gelungen, einen bedeutenden kunsthistorischen Beitrag zu der seit 2014 so reich fließenden Weltkriegsliteratur vorzulegen. Dafür gebühren dem Verfasser Dank und Anerkennung.