

Möllendorff, Nathalie-Josephine von

„Gültige Bilder" in historischen Kathedralen. Kunst- und Bildproduktion am Beispiel von Imi Knoebels Glasmalerei in der Kathedrale Notre-Dame in Reims

In:

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer (Hrsg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege : Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 11-55. 2023. DOI: 10.20378/irb-54829

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-93611

Datum der Veröffentlichung: 26.02.2024

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Gültige Bilder“ in historischen Kathedralen. Kunst- und Bildproduktion am Beispiel von Imi Knoebels Glasmalerei in der Kathedrale Notre-Dame in Reims

In den Jahren 2011 und 2015 sind als jüngste Additionen die Fensterverglasungen von Imi Knoebel in die historische Bausubstanz der Kathedrale von Reims eingeglast worden. Drei der Chorumgangskapellen wurden mit Fenstern ausgestattet, die in ihrem Entwurf auf die *Messerschnitte/ Rot Gelb Blau* von 1978/79 des Künstlers zurückgehen.¹ 2011 handelte es sich dabei zunächst um die beiden die Achsialkapelle flankierenden Kapellenfenster und dann 2015 um die nordwestliche Umgangskapelle, die der Nationalheiligen Jeanne d'Arc geweiht ist. Letztere wurde mit einer Weiterentwicklung der Entwürfe von 2011 versehen. Die zahlreichen Publikationen zeugen von der bedeutenden Stellung von Notre-Dame de Reims, die nicht nur eines der Chef-d'œuvre französischer Baukunst mit einer über 800-jährigen Objektbiographie² darstellt, sondern auch seit dem 4. Jahrhundert ein Ort ist, der die Funktion als *Lieu de mémoire* inne hat und somit zum Inbegriff französischer Identität geworden ist.³ Die Fenster des deutschen Künstlers fanden hingegen wenig Berücksichtigung, was jedoch nicht der Qualität der Verglasung anzulasten, sondern dem Umstand geschuldet sein dürfte, dass die Fenster noch keine Dekade alt sind. So sind alle relevanten Publikationen bislang im Rahmen der Installationen und begleitender Events erschienen.⁴

Als Diskrepanz fällt an dieser Stelle auf, dass in einem sehr alten Gebäude sehr junge Glaskunst existiert. Dies ist durchaus eine Realität dieser Bauten: Kathedralen waren, sind und bleiben ewige Baustellen. Sie sind dabei immer Produkte ihrer jeweiligen Zeitschichten, wurden und werden auch weiterhin im Verlauf ihrer Biographie verändert.⁵ Besonders prägnant ist diese Verbindung von neu und alt bei immobilen Ausstattungen, die – fest verbaut – ein symbiotisches Verhältnis mit dem Baukörper eingehen. Im Regelfall stört man sich in einer gotischen Kathedrale, wie beispielsweise Chartres, nicht an einem barocken Altarensemble; wieviel Neugotik à la Viollet-le-Duc sich in der vermeintlich gotischen Bausubstanz von Notre-Dame de Paris verbirgt, wissen dann oft nur noch Spezialisten. Bei Fensterverglasungen der Nachkriegsmoderne ist das anders. Sie fallen auf, weil sie (noch) eine verklärt-

historisierte Vorstellung – ein Mittelalterbild – stören. Aber wie verhalten sich das mittelalterliche Bauwerk in Reims und die zeitgenössische Glaskunst Knoebels zueinander? Was formulierte der Künstler mit seinem Entwurf und in welcher Weise wirkt die Architektur auf diese künstlerische Aussage ein? Imi Knoebel, dem es in seinem Œuvre darum geht, „Gültige Bilder“ und – beruhend auf dem Konzept der Farbe – Werke zu schaffen, die aus sich heraus sprechen, forderte für sich wie auch für seine Arbeiten stets die maximale Freiheit. Dieser Anspruch führte zunächst dazu, den Auftrag für Reims abzulehnen.⁶ Dabei waren die Vorgaben der Auftraggeber als gering einzustufen und – unter Beachtung der geltenden denkmalpflegerischen Richtlinien – als geradezu selbstverständlich zu erachten. Eine größere künstlerische Freiheit ist zumindest für diesen Ort kaum denkbar. So bliebe zu erfragen, in welcher Weise und durch wen oder wodurch genau der Künstler fürchtete, eingeschränkt zu werden? War er sich dessen bewusst, dass diese Kathedrale als geschichtsträchtiger Ort und als Sakralbau Auswirkungen auf seine „Gültigen Bilder“ haben würde? Welches der beiden Elemente – Architektur und Fenster – besitzt welche Wirkmächtigkeit und dominiert damit eine wie auch immer geartete Aussage des anderen?

Um diesen Fragen im Folgenden nachgehen zu können, sind verschiedene Kontextualisierungen notwendig: Als erstes werden die Knoebel-Fenster chronologisch in den aus dem 20. Jahrhundert stammenden Gesamtkomplex der Reimser Kathedralverglasung eingeordnet. In einem nächsten Schritt werden diese Verglasungen in den Kontext einer Entwicklung der Glaskunst in Frankreich seit dem Zweiten Weltkrieg gestellt, die sich zwischen Tradition, Krise, Erneuerung, Weiterentwicklung und künstlerischem Diskurs bewegt und die sich in fast schon idealtypischer Beispielhaftigkeit an der Reimser Kathedrale nachzeichnen lässt. Zwar sind in Notre-Dame mittelalterliche Verglasungen – teilweise nur in Fragmenten – in den Obergaden des Langhauses erhalten, sie besitzen jedoch keinen Einfluss auf eine Raumwirkung der Knoebel-Fenster oder ein modernes Verglasungskonzept und werden daher hier vernachlässigt.⁷ Diese Chronologie abschließend,



1 Agence Meurisse, Paris (Hg.): Die Kathedrale von Reims in Flammen (im Rauch sind noch Reste des Dachstuhls erkennbar, 1914).

wird drittens der Werkprozess beleuchtet, welcher Beschlussfassung, Auftragserteilung, Entwurf und Fertigung bis zur Einglasung umfasst. Auf verschiedenen Ebenen, denen an dieser Stelle jedoch nicht vorgegriffen werden soll, ist der Werkprozess von Imi Knoebel mit jenem der Südquerhausverglasung der Hohen Domkirche zu Köln von Gerhard Richter vergleichbar. Der Vergleich beider Werke soll dabei – neben allen Ähnlichkeiten – vor allem die Unterschiede der den Auftrag erteilenden Institutionen mit ihren jeweiligen Argumentationen und Narrativen beleuchten und dient der Beantwortung der Frage, wie ortsgebunden diese Werke tatsächlich sind. Zur Klärung, wie autark ein solches Kunstwerk an einem historischen und zugleich sakralen Ort sein kann, wird viertens die Funktion der Reimser Kathedrale als französischer Erinnerungsort beleuchtet. In welcher Weise dieser *Lieu de mémoire* mit seiner Wirkmächtigkeit die künstlerische Aussage der Knoebel-Fenster überschreibt (und dass er das tut, sei hiermit postuliert), in welchem Ausmaß eine Rezeption von der intendierten Aussage abweicht, wird im Rahmen der Analyse verdeutlicht. Wortwahl und Sprachlichkeit wissenschaftlicher Texte sind in diesem Zusammenhang mehr als aussagekräftig. Dass diese Sprachlichkeit als Rezeption zu werten ist und nicht

von ungefähr herrührt, verdeutlicht die abschließende Betrachtung der Einweihungsfeierlichkeiten mit ihren historischen Bezügen und der deutsch-französischen Besetzung. Zusammenfassend lässt sich bereits an dieser Stelle feststellen, dass erst das Zusammenspiel der Akteure in ihren zeitlichen Bezügen mit dem Ort und seiner Historiographie zu einem Bedeutungsgefüge subsumiert, das nicht nur einmalig ist, sondern bei einer marginalen Abweichung einzelner Aspekte deutlich andere Aussagen hervorbringen würde.

Die Reimser Kathedral-Verglasung des 20. Jahrhunderts und das Glasatelier Simon-Marq im Kontext zeitgenössischer Glasmalerei

Seit der Klassifikation als Monument historique 1837 wird Notre-Dame de Reims systematisch unter den jeweils geltenden denkmalpflegerischen Ansätzen restauriert und konserviert. Dies führte dazu, dass 1837 erste Bestandsdokumentationen angefertigt wurden, die sich später als wertvoll erweisen sollten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die verschiedenen Maßnahmen an der Kathedrale weniger durch sukzessiv auftretende Verwitterungen der Bausubstanz be-



2 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Innenansicht des Langhauses nach Westen, Dezember 1917.

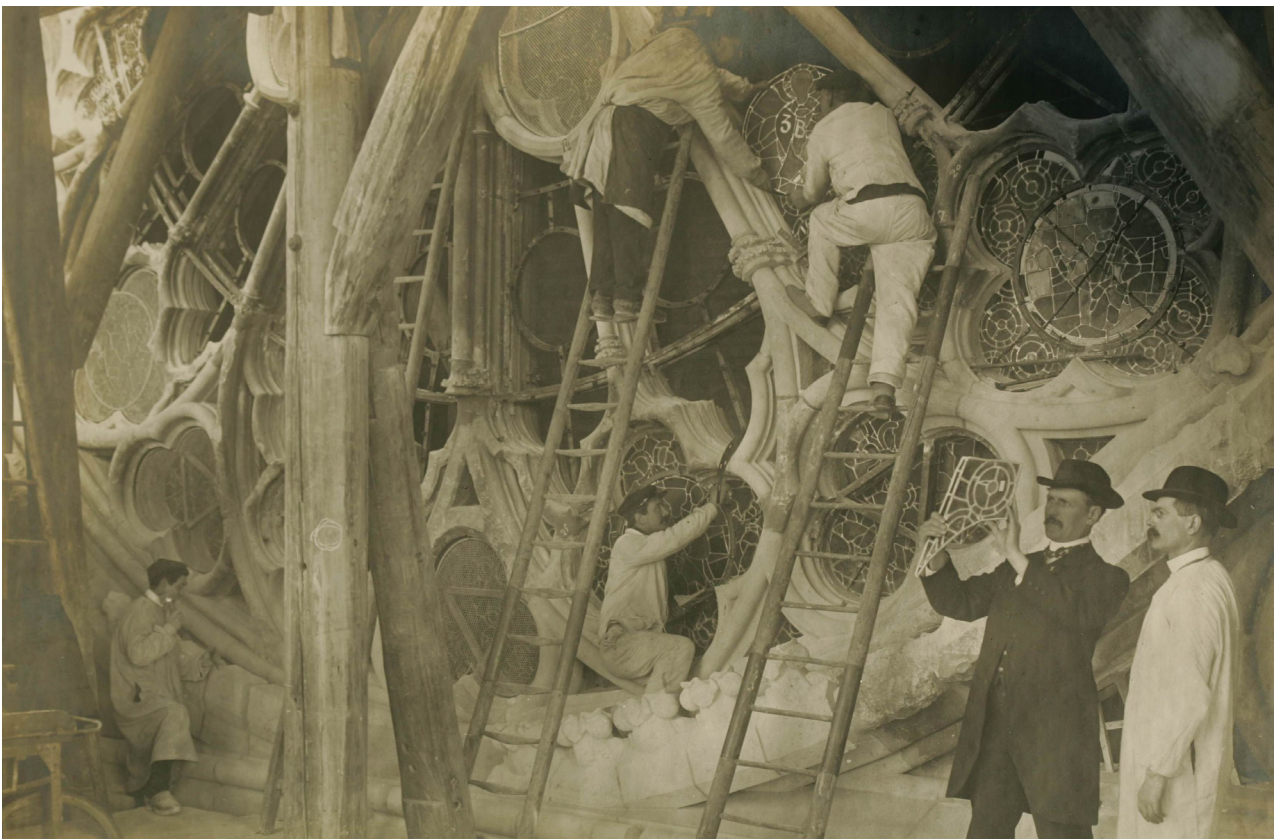


3 Reims, Straßenansicht mit der kriegszerstörten Kathedrale im Hintergrund, 1914-1918.

dingt, als vielmehr durch akute Schäden, die dem Bauwerk durch die Bombardierungen während des Ersten Weltkriegs zugefügt worden waren (Abb. 1-3). Nach Kriegsende galt es daher zuerst die Funktionsfähigkeit des Sakralraums wiederherzustellen und die Bausubstanz zu schützen, indem Mitte der 1920er-Jahre der 1914 abgebrannte Dachstuhl ersetzt wurde.⁸ Erst danach begann man, die Fensterverglasung zu sichern und zu rekonstruieren. Verantwortlich für diese Aufgabe war der Kunstglaser Jaques Simon. Seine Familie war bereits seit 1640 mit einem eigenen Glasatelier in

Reims vertreten, das heute nicht nur zu den ältesten französischen Familienunternehmen gehört, sondern das auch seit dem 17. Jahrhundert für die Verglasungen der Kathedrale verantwortlich war (Abb. 4).⁹ Im Rahmen der erwähnten Bestandsdokumentationen hatte Jaques' Großvater Pierre Simon 1848 mit einer umfassenden Dokumentation der noch in den Obergaden des Langhauses erhaltenen mittelalterlichen Verglasung begonnen, indem er in-situ Frottagen anfertigte und zu detaillierten Aquarellen ausarbeitete.¹⁰ Auf Basis dieser *frottis* konnte bereits sein Sohn Paul – der auch die begonnene Bestandsaufnahme des Vaters weiterführte – die Große Westrose 1909 nach einem schweren Sturm rekonstruieren (Abb. 5).¹¹ Mit dem Rückgriff auf solch detailliertes Dokumentationsmaterial war es schließlich auch Jaques Simon möglich, jene Fensterverglasungen zu restaurieren, die auf eine mittelalterliche Substanz zurückzuführen waren und deren vorläufigen Höhepunkt die Einglasung der Kleinen Westrose anlässlich der Wiedereinweihung der Kathedrale am 18. Oktober 1937 markierte.¹²

Waren die konservatorisch-rekonstruktiven Arbeiten von Jaques Simon zunächst darauf ausgerichtet, den etwa zur Hälfte zerstörten und daher nur fragmentarisch erhaltenen Bestand in der Kathedrale zu sichern und zu rekonstruieren (Abb. 6), lässt sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch der Einbau jeweils



4 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Jaques und Charles Simon mit Mitarbeitern beim Einglasen der Großen Fensterrose, 1909.



5 Reims, Paul Simon in seinem Atelier bei der Restaurierung der Großen Fensterrose, 1910.

zeitgenössischer Verglasungsentwürfe in die historische Bausubstanz der Kathedrale beobachten. Jaques' eigener Entwurf von 1954 weist dabei traditionelle Entwurfs- und Bildkompositionen auf und fügt sich daher homogen in den älteren Bestand ein.¹³ Dieses Vorgehen ist seit den 1930er-Jahren in verschiedenen Kathedralen zu beobachten – so beispielsweise in Toulouse, Lille, Quimper, Chartres, Albi, Rouen, St. Denis oder Nantes.¹⁴ Im *Vitrail du Champagne* werden in Anlehnung an Kompositionsstrukturen der Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert Gewerke und regional typische Tätigkeiten, beispielsweise aus dem Weinbau, dargestellt und religiösen Bildthemen wie der Wandlung von Wasser in Wein beigeordnet. Die drei Fensterbahnen weisen damit einen klaren regionalen Bezug auf und erfüllen so auch eine ortsabhängige und identitätsstiftende Funktion (Abb. 7-8). Anders als das figürlich und farbig gestaltete Fenster von Jaques Simon, löste die Einglasung des doppelten Lanzettfensters *Eau Vive* – ein in Grautönen gehaltener abstrakter Entwurf – über dem Taufbecken im südlichen Querhausarm 1961 heftigen öffentlichen Widerstand aus (Abb. 9).¹⁵ Offenbar war es in der öffentlichen Meinung akzeptabel, ein neues Fenster einzuglasen, soweit es re-

ligiöse, darüber hinaus aber auch figürliche und zudem regionale und identitätsstiftende Themen aufwies. Ein abstrakter Entwurf, wie der von Jaques' Tochter Brigitte, passte aber offenbar nicht in das Vorstellungsbild einer mittelalterlichen Kathedrale.

Dieser Widerstand ist in einigen Punkten leicht nachvollziehbar. In den Sehgewohnheiten der Rezipierenden stellte abstrakte, moderne Kunst im Kirchenraum nicht nur ein Novum, sondern offenbar auch einen Bruch an und mit diesem Ort dar. Die französische Glaskunst zeichnete sich bis in die 1920er und 1930er Jahre durch eine anhaltende Orientierung am historistischen Formenkanon aus.¹⁶ Angélique Pinet sieht diese „persistance d'un vitrail dit historiciste“ durch den enormen Erfolg der Glaskunst im 19. Jahrhundert begründet, an dem die großen Glasateliers auch im beginnenden 20. Jahrhundert noch festzuhalten suchten und daher Innovationen und Strömungen der übrigen zeitgenössischen Kunst nicht aufnahmen.¹⁷ Der „manque de créativité“ ist dabei im Kontext einer generellen Krise der religiösen Kunst in den 1930er-Jahren zu sehen, die den Dominikanermönch, Glasmaler und Kunstkritiker Père Marie-Alain Couturier dazu veranlasste, vom „Tod der christlichen Kunst“ zu sprechen.

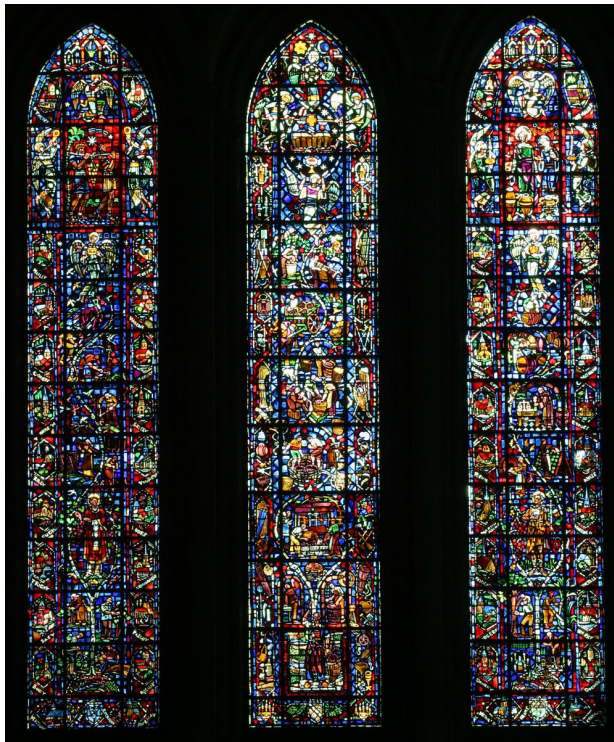


6 Max Sainsaulieu: Kathedrale Notre-Dame de Reims, Innenansicht, Sicherung und Sortierung der Glas-Fragmente durch Mitarbeiter des Ateliers Simon, 1917.

Besonders an und in den großen Kathedralen zeichnete sich dabei eine Kontroverse ab, die der Kunstglaser Jean Hébert-Stevens bereits 1931 konstatiert hatte: „On a déshonoré nos monuments historiques avec de tels pastiches“.¹⁸ Somit wuchsen zwar die Bemühungen der Glasateliers, neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln; sie blieben aber mit ihrer Ikonographie immer der gewohnten Farbigkeit und Binnenstruktur verpflichtet.¹⁹

Der wesentliche Umbruch in der Gestaltung von Kirchenfenstern erfolgte zur Jahrhundertmitte mit der zwischen 1937 und 1946 erbauten, aber erst 1950 geweihten Kirche Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy. In Folge eines „appel aux peintres“ durch Marie-Alain Couturier wurden hier die Fenster der Kirche von Jean Bazaine, Paul Berçot, Maurice Brianchon, Marc Chagall, Adeline Hébert-Stevens, Georges Rouault, Marguerite Huré und Couturier selbst gestaltet. Zudem gab er eine Vielzahl weiterer Ausstattungsgegenstände von Künstlern wie Henri Matisse, Georges Braques, Jaques Lipchitz und anderen für diesen Ort in Auftrag. Couturier's Forderung einer konsequenten Zusammenfügung verschiedener Werke moderner und

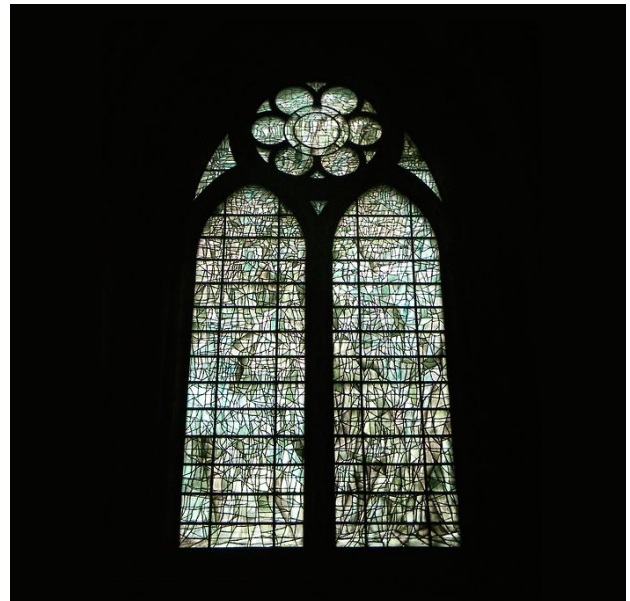
namhafter Künstler, die aufgrund ihres künstlerischen Rangs ausgewählt wurden und die traditionsreiche Glasateliers vorrangig nur noch als Produzenten einbezog, löste weitreichende Debatten einer „querelle de l'art sacré“ aus.²⁰ So ist zu beobachten, dass es in den 1950er Jahren zunächst Kirchenneubauten sind, in denen Maler die Gestaltung der Fenster übernehmen: Zu nennen sind beispielsweise die von Henri Matisse gestalteten Fenster in der Chapelle du Rosaire de Vence (Abb. 10)²¹ oder die Fenster von Fernand Léger in der Kirche Sacré-Cœur in Audincourt, deren Wände zudem mit Mosaiken von Jean Bazaine ausgestattet wurden. Letztlich ist auch der Neubau der kriegszerstörten Wallfahrtskapelle Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, die 1950-1955 nach den Entwürfen Le Corbusiers erbaut wurde, mit abstrakter Farbverglasung versehen worden. In Ronchamp zeigt sich nun auch der tiefgreifende Einfluss Couturiers, denn nur auf seine Vermittlung hin war der Provinzialrat der Dominikaner bereit, mit Le Corbusier einen „resoluten Atheisten“ eine Kirche entwerfen zu lassen, was als Besonderheit erkannt werden muss.²² Couturiers Haltung dazu war klar, denn „que pour la renaissance de l'art chrétien, l'idéal serait



7 Jaques Simon: Vitrail du Champagne, Einglasung 1954, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



8 Jaques Simon: Vitrail du Champagne – Detail, Einglasung 1954, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



9 Brigitte Simon: Eau Vive, Einglasung 1961, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



10 Henri Matisse: Verglasung der Chapelle du Rosaire de Vence, 1951, Vence, Chapelle du Rosaire.

toujours d'avoir des génies qui soient en même temps des saints. Mais dans les circonstances présentes, si de tels hommes n'existent pas, nous pensons en effet que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la foi qu'à des croyants sans talent.²³

Im sakralen Neubau der Nachkriegszeit, bei dem sich die Glaskunst der 1950er-Jahre parallel zu den neuen Gestaltungsformen der Architektur entwickelte, erschien ein Rückgriff auf einen traditionellen Formenkanon als unnötig, vielleicht sogar als unmöglich. Daher lehnte sich beispielsweise die Gestaltung der Fensterzone von Ronchamp auch an keine traditionelle seit dem Mittelalter oder gar der Spätantike geltende Raumstruktur an, sondern wurde aus der zeitgenössi-



11 Dean Loomis: Marc Chagall und Charles Marq im Reimser Glas-Atelier, 1960.

schen künstlerischen Position heraus entwickelt. Die Fensterlaibungen sind in Ronchamp darauf ausgerichtet, die Stärke der Wandvorlage zu zeigen und werden durch die trapezförmigen Ausschnitte, wie man sie bei der Umnutzung von Hochbunkern einschneidet, mit nur kleinen Fensteröffnungen sogar inszeniert. Ein größerer Kontrast zu den Kathedralen und der dort manifestierten Art der Fensterbehandlung könnte wohl kaum erreicht werden. Daraus folgt aber auch, dass Fensterneuverglasungen in historischen Bausubstanzen grundlegend anders zu betrachten und zu diskutieren sind, als jene in den Neubauten der Nachkriegsmoderne. Die mit Assy ausgelöste Diskussion über Sakralkunst im Allgemeinen und der Glaskunst im Speziellen bestimmte zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen nationsweiten Diskurs, der in Reims jedoch erst deutlich verspätet mit dem Fenster *Eau Vive* 1961 umgesetzt wird. Ein gutes Jahrzehnt nach Assy ist hier erstmalig die Einglasung abstrakter Glaskunst in historische Bausubstanz zu beobachten und markiert damit einen wichtigen Umbruch.²⁴

Interessant erscheint an dieser Stelle, dass der Umbruch, den Brigitte Simons *Eau Vive* für Reims einleitete, über Reims hinaus kaum wahrgenommen wurde, wohl aber der namhafte Künstler, der in Reims Glasfenster fertigen lässt. In Hinsicht auf den

Stellenwert der Glasateliers wie ihrer Akteure ist dies aufschlussreich: Im Mai 1961 berichtete beispielsweise die deutsche UFA-Wochenschau von dem Glasatelier in Reims in Zusammenhang mit der Fertigung von 12 Fenstern, die Marc Chagall für die Synagoge der Hadasah Medical Organisation in Jerusalem gestaltete. Der Fokus der Berichterstattung lag dabei auf der Arbeit des Malers im Reimser Atelier der Glasmalerin Brigitte Simon; ihr Mann Charles Marq wird als junger Mitarbeiter von Chagall und vor allem in seiner Tätigkeit als Maler genannt (Abb. 11).²⁵ Während der Sprecher davon berichtet, wie das Medium der Glasmalerei Chagalls Schaffen beeinflusst habe und er nun in Reims Fenster für „eine Synagoge in Israel“ fertigen ließ, zeigt das Filmbild hingegen die hochmodisch und elegant gekleidete Brigitte Simon auf einem Baugerüst. Man sieht sie eine einfache Holzleiter hinaufsteigen, um dann nachfolgend die Einglasung von *Eau Vive* in der Kathedrale zu begutachten (Abb. 12). Die Wochenschau zeigt dabei eine deutliche Diskrepanz zwischen gesprochenem Bericht, dem gezeigten Bildmaterial und den realen Verhältnissen der Akteure auf: Die Simon-Marqs waren seit 1949 beide Geschäftsführer des Glasateliers – Charles war damit weit mehr als „ein junger Mitarbeiter“ Chagalls. Von Hause aus Maler und Graphiker, erlernte er das Handwerk der Glaskunst durch seine Frau, ist aber zum Zeitpunkt der Berichterstattung bereits Kunstglaser-Meister und durch eigene Arbeiten in Erscheinung getreten. Brigitte, als Erbin des Familienunternehmens, Geschäftsführerin und eigenständige Glaskünstlerin, wird überhaupt nicht erwähnt, aber – und das erscheint hervorhebenswert – medienwirksam mit ihrem eigenen Werk in-situ gezeigt. Das Filmmaterial ist damit für den Zuschauer nicht zuzuordnen und man fragt sich unwillkürlich, ob es hier den Berichterstattern einfach nur darum ging, die Einglasung von Kirchenfenstern, ohne jede Kontextualisierung zu zeigen. Dafür ist das Filmmaterial aber zu stark inszeniert: Der Fokus liegt auf der Person Brigitte Simons, die wohlgerne für die dargestellte Situation auf Leiter und Baugerüst vollkommen unpassend gekleidet ist. So schließt sich die nächste Frage an, ob dieses Filmmaterial zweiterhand verwendet wurde. Wie dem auch sei, beide Simon-Marqs waren Geschäftsführende und Künstler, werden aber in dieser Funktion nicht wiedergegeben, was darauf schließen lässt, dass Glasateliers mit ihren Akteuren zu diesem Zeitpunkt eher als ausführende Handwerksbetriebe, denn als künstlerische Ateliers begriffen wurden. Brigitte Simon, die sich mit ihren eigenen Fenstern noch in alter Manier als Künstlerin positionierte, fertigte 1971 und letztmalig 1981 die Fenster *Le feu, la terre et l'air* im nördlichen und südlichen Querhaus der Reimser



12 Brigitte Simon auf dem Baugerüst in Notre-Dame de Reims während der Einglasung von *Eau Vive*, 16. Mai 1961, Videostill (Minute 4:41).

Kathedrale. Sie erfahren kaum Wahrnehmung von Seiten der Öffentlichkeit.

In der anhaltend guten Zusammenarbeit mit den Simon-Marqs entstanden alle Fensterverglasungen Chagalls, die insgesamt elf Verglasungskampagnen mit 40 Fenstern umfassen. 1974 entwarf Chagall auch die sechs Fenster der Marien-Kapelle von Notre-Dame de Reims (Abb. 13-14).²⁶ Den Chagall-Entwurf setzten dabei Brigitte Simon, Charles Marc und Marc Chagall gemeinsam um.²⁷ Öffentliche Proteste blieben sogar hier nicht aus, obwohl der Auftrag vom Freundeskreis der Kathedrale sowohl initiiert, als auch finanziert wurde.²⁸ Der Einbau konnte nur unter dem Vorbehalt erfolgen, die Kapellenverglasung im Zweifelsfall nach einem Jahr wieder ausglasen zu lassen.²⁹ So ist feststellbar, dass es zwischen 1961 und 1974 zwar einen Umbruch auf der Entscheidungsebene sowie auf personeller Ebene gab, sich das Rezeptionsverhalten der Öffentlichkeit jedoch nicht wesentlich gewandelt hatte. Die „querelle de l’art sacré“ fiel hier zwar etwas milder aus, löste sich aber erst, als die Fensterverglasungen in situ verbaut waren. Couturiers „appel aux peintres“ ist

dabei nicht nur bis heute, sondern auch über Landesgrenzen hinweg von tragender Nachhaltigkeit. Auch in Deutschland blieb das Thema der Kirchenverglasungen von zentralem Interesse: Nach den verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und der damit einhergehenden Massenmigration war ein deutlicher Bedarfszuwachs an Kirchenneubauten zu verzeichnen, und auch der Wiederaufbau von älteren Kirchen zählte über Jahrzehnte zu den zentralen Bauaufgaben vieler Architekten.

Die führenden Kunstglas-Werkstätten konzentrierten sich dabei zunehmend darauf, Neuanfertigungen von Entwürfen zeitgenössischer Maler auszuführen und nicht mehr selbst künstlerisch tätig zu werden.³⁰



13 Marc Chagall: Fensterverglasung der Marien-Kapelle, 1974, Reims, Kathedrale Notre-Dame.

„Kirchenkunst“ oder „Kunst in der Kirche“ – die Aufträge der Fensterneuverglasungen in Reims und Köln von Imi Knoebel und Gerhard Richter

Auch die mit gut vierzig Jahren Abstand 2011 und 2015 eingebrachten Arbeiten von Imi Knoebel in Notre-Dame de Reims entsprechen diesem in der Nachkriegszeit etablierten Verglasungskonzept, stellen aber gleichzeitig ein Novum in der Reimser Kathedrale dar. Zunächst handelt es sich um die 2011 verbauten Fenster für die St. Josefs- und die Herz-Jesu-Kapelle. Die Beschlussfassung erfolgte bereits im Jahr 2000 durch die Regional-Direktion für kulturelle Angelegenheiten der Region Champagne-Ardenne (Direction régionale des Affaires culturelles, DRAC). Nach den Vorgaben dieser Beschlussfassung zur Fensterverglasung sollten die vorzulegenden Entwürfe „der architektonischen Pracht des Bauwerks, als auch dem traditionellen wie modernen Stil der bereits bestehenden Fenster Rechnung tragen“.³¹ Bei einem Bauwerk, dessen architektonisch-konstruktive Qualität fachwissenschaftlich und populärwissenschaftlich derart überproportional hervorgehoben wird,³² ist die Vorgabe, der „architektonischen Pracht des Bauwerks“ Rechnung zu tragen, gerade wegen seiner (denkmalpflegerischen) Selbstverständlichkeit kein wirkliches Argument mehr. Unter anderer Prämisse ist auch die Vorgabe, den bereits bestehenden Fenstern angemessen zu begegnen und sich an ein bestehendes Verglasungskonzept anzugliedern, nicht zu sehen und muss als geradezu verpflichtend gelten.³³ Vorrangig galt es dabei die Chagall-Fenster in der Achsialkapelle zu berücksichtigen, denn die beiden von Knoebel zu bestückenden Kapellen flankieren diese und stehen damit unmittelbar in einem räumlichen Bezug zueinander (Abb. 15). Die Vorgaben der DRAC zeugen also weniger von einem konzeptuellen oder gestalterischen Impuls, sondern vielmehr von orts- und objektgebundenen Bedingungen, die für jeden (historischen) Bau gelten würden.

Es sind diese Vorgaben, die Gerhard Richter dazu bewegen, den Auftrag abzulehnen. Angeblich sah er sich nicht in der Lage, den Chagall-Fenstern „gerecht zu werden“.³⁴ Auch Imi Knoebel, der von der DRAC drei Jahre später angefragt wurde, lehnte den Auftrag 2008 wegen der Einschränkung seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit ab, nahm ihn kurze Zeit darauf allerdings dennoch an.³⁵ Wie schon Gerhard Richter in Köln, griff auch Imi Knoebel für seine Fensterentwürfe auf eine frühere Werkserie zurück, die er bereits 1978/79 umgesetzt hatte. Auch wenn sich der Künstler in verschiedenen früheren Projekten mit Lichtprojektionen und Acrylglasarbeiten auseinandergesetzt hatte,



14 Charles Marq, Brigitte Simon und Marc Chagall im Glasatelier Simon-Marq, 1974.

wählte er die eingangs erwähnten Papierarbeiten *Messerschmitte/ Rot Gelb Blau* als Vorlage aus (Abb. 16).³⁶ Er beschränkte sich für die Reimser Fenster auf die drei Grundfarben, denen als Akzente weiße Schnittstücke aus sandgestrahltem Glas beigegeben wurden. Die einzelnen Primärfarben wurden zueinander differenziert, so dass zugunsten einer stärkeren Lebendigkeit der Farben, jedoch den Farbtyp nicht überschreitende Tonalität, insgesamt vier Blautöne, drei Rottöne und zwei Gelbtöne verbaut wurden.³⁷ Imi Knoebel entschied sich dabei im Laufe der Entwicklungsphase für die Verwendung stärkerer Bleistege von 8 x 5 mm, die die einzelnen Schnittstücke weiter hervorheben sollten.³⁸ Deren „grafische Qualität“ müsse im Entwurfsprozess mitgedacht werden und stelle ebenfalls eine „Einkerbung der kreativen Freiheit“ des Künstlers dar, wie Ingrid Mössinger argumentierte.³⁹ Imi Knoebel berücksichtigte allerdings dieses gestalterische Element und hob es mit der Wahl der breiteren Bleistege zusätzlich hervor. Mit dem technischen Verfahren einer Verklebung der Scheiben mit Silikongel, das für das Richter-Fenster in Köln entwickelt worden war, hätte auch die technische Möglichkeit bestanden, die Bleistege ganz auszublenden. Offenbar entschied sich Knoebel jedoch sehr bewusst für dieses Mittel der Akzentuierung. Die geforderte Orientierung an den hauptsächlich in Blau gehaltenen Chagall-Fenstern zeichnet sich im räumlichen Verlauf der Fensterreihen des Umgangschores ab: Jede der Chorumgangskapellen verfügt über drei Maßwerkfenster; die der Achsialkapelle näher liegenden Fenster weisen eine fokussierte Verwendung von Blautönen auf, deren Konzentration sukzessive abnimmt, je weiter sie vom Zentrum entfernt sind. Dabei war es dem Künstler wichtig, nicht das Blau der Chagall-Fenster zu verwenden, sondern eine eigene Farbqualität einzubringen, die seinem Konzept eines

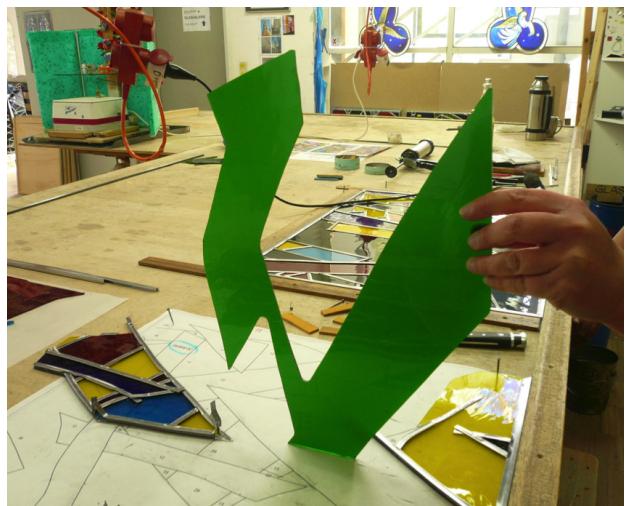


15 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Ansicht des Chorumgangs, Aufnahme 2015.

„Gültigen Bildes“ entspricht.⁴⁰ Seiner Ansicht nach bilde Farbe in ihrer Farbqualität und Farbhelligkeit eine eigene Sprache, die Altes und Neues in der Kathedrale verbinden könne.⁴¹ Dennoch muss festgestellt werden, dass durch die Brillanz der Knoebel-Farben ein starker Kontrast zu den gesättigten Farben Chagalls entsteht. Horst Bredekamp spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die Chagall-Fenster vorläufig „zu Opfern dieses unerhörten Eingriffs“ werden.⁴² Trotz der kontrastbildenden Farbqualität ist eine Reduzierung auf Grundfarben zumindest argumentativ – soweit man dies anerkennen möchte – dadurch zu vertreten, dass mit ihnen jede Farbnuance gemischt werden kann. Folglich kann jede bereits vorhandene Farbe in der Kathedrale hierin wiedergefunden werden. Dieses Argument wurde auch im Diskurs über das Richter-Fenster in Köln angeführt.⁴³ Das Konzept der *Messerschnitte* Knoebels beruht auf zügig ausgeführten Schnitten mittels eines Cutters, deren Dynamik sich aus der körperlichen Bewegung ergibt und deren Einzelteile montiert und übereinandergelegt werden. Für die Umsetzung in Glas ergaben sich daraus verschiedene technische He-

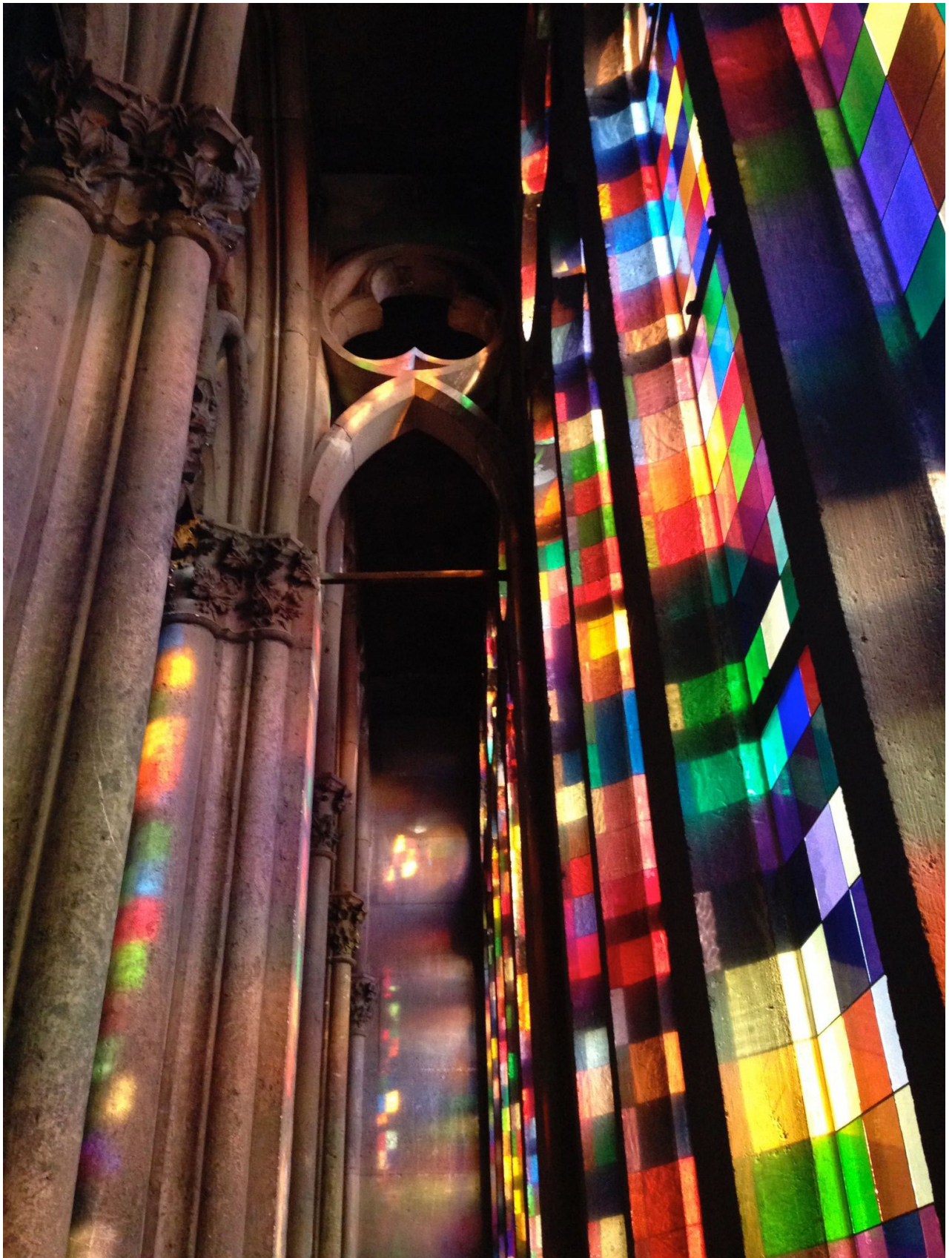


16 Imi Knoebel: Messerschnitte/ Rot Gelb Blau, 1978/1979.



17 Fragment der Knoebel-Fenster für die Kapelle der Jeanne d'Arc, 2015, Taunusstein, Derix Glasstudios.

rausforderungen, da Überlagerungen der Einzelstücke zugunsten der erwünschten Transluzenz der Gläser zu vermeiden waren. Ein weitaus größeres Problem bestand aber darin, die Charakteristik der Cutter-Schnitte zu erhalten, welche Rundungen sowie in die Fläche gehende Einkerbungen, Kanten und Ausschnitte aufwies, aber im Werkstoff Glas aufgrund seiner spezifischen Materialeigenschaften kaum auszuführen war (Abb. 17).⁴⁴ Um für die Umsetzung das entsprechende handwerkliche Know-how zu entwickeln, wurde die Firma Derix Glasstudios vom Glasatelier Simon-Marq zunächst beratend hinzugezogen⁴⁵ und 2015 von Imi Knoebel allein mit der Einglasung beauftragt.⁴⁶



18 Gerhard Richter: Südquerhaus-Fenster des Kölner Doms, 2007, Aufnahme 2017, Köln, Hohe Domkirche St. Peter.

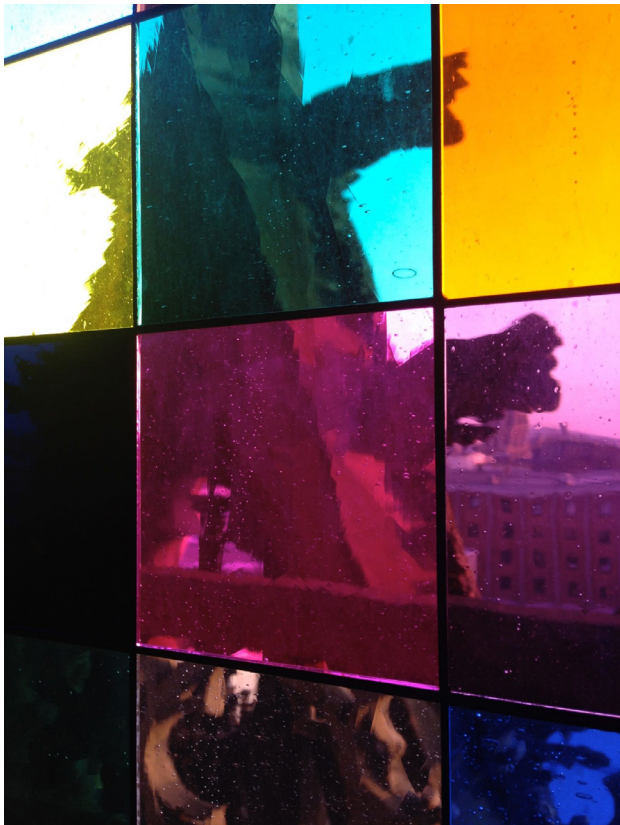
Wie schon verdeutlicht wurde, bietet sich – mit erstaunlichen Parallelen – ein Vergleich der Knoebel-Fenster mit dem Südquerhausfenster von Gerhard Richter in Köln an: Beide Künstler sind deutsche Staatsbürger; beide sind hauptsächlich der Malerei zuzuordnen, gestalten nun aber Kirchenfenster; beide wurden von der DRAC für die Verglasung in Reims angefragt, lehnen den Auftrag aber (zunächst) ab; beide greifen auf frühere Arbeiten zurück und bewegen sich damit innerhalb ihres eigenen Œuvres; beide benötigen ein innovatives technisches Umsetzungsverfahren, für das letztlich das gleiche Glasstudio verantwortlich ist.

Der von der DRAC 2005 angefragte Gerhard Richter lehnte den Auftrag aus den oben genannten Gründen ab. Auch das Argument, dass er bereits am Kölner Dom verpflichtet sei, wurde angeführt.⁴⁷ Schon am 1. Februar 2005 präsentierte er seine Ideen vor dem Domkapitel und stand somit kurz vor der Abgabe der endgültigen, zur Ausführung bestimmten Entwürfe.⁴⁸ Seine Haltung, er sähe sich zu diesem Zeitpunkt jedoch wenig geneigt, noch einmal Glasfenster zu gestalten, hat er zwischenzeitlich offenbar revidiert, denn 2019 gestaltete er drei neue Fenster für das Kloster Tholey im Saarland.⁴⁹ Bereits seit 2002 arbeitete Gerhard Richter in Köln intensiv mit der Dombauverwaltung zusammen und führte Gespräche mit der damaligen Dombaumeisterin Barbara Schock-Werner und Weihbischof Friedhelm Hofmann.⁵⁰ Anders als in Reims, wo die staatliche Behörde der DRAC als Entscheidungsträger in Erscheinung tritt, hatten sich in Köln Vertreter der Dombauhütte und des Domkapitels gezielt für einen zeitgenössischen Maler ausgesprochen. Man entschied sich bewusst gegen einen klassischen Glasmaler, sah man die Entwicklungen – wie dies in Frankreich schon seit den 1930er Jahren diskutiert wurde – in beiden Bereichen doch konträr zueinander.⁵¹ Dem „Gesamtkunstwerk Kölner Dom“ konnte nur ein künstlerischer Entwurf entsprechender Güte gerecht werden,⁵² weswegen man sich für den lokal ansässigen, gleichzeitig aber auch international am anerkanntesten und einen der am teuersten gehandelten⁵³ deutschen Künstler entschied. Man entschied sich aber auch – eine weitere Parallele zu Frankreich und dem dort schon früh durch Couturier angeregten Diskurs der „querelle de l’art sacré“, wohlgerneht von kirchlicher Seite aus – für einen bekennenden Atheisten.

Für seinen Entwurf der Verglasung des Südquerhausfensters griff Richter auf das 1974 gemalte Werk *4096 Farben* zurück, das aus unterschiedlichen farbigen Quadraten besteht. Nach einem mehrjährigen Prozess legte Richter einen Entwurf vor, der eine Farbpalette von 72 Farben umfasste und deren Anordnung

in 9,7 x 9,7 cm großen Antikglasscheiben zunächst von einem computergenerierten Zufallsprinzip getroffen wurde, in das Richter jedoch auf verschiedene Weise mehrfach eingriff, um den Entwurf zu homogenisieren (Abb. 18).⁵⁴ Die Glasquadrate sollten aber nicht, wie traditionell üblich, mit Bleistegen zu größeren Scheiben montiert werden, um eine Störung des Farbgefüges der Quadrate zu vermeiden.⁵⁵ Eigens für das Richter-Fenster und den damit einhergehenden Wettbewerb mehrerer Glasateliers entwickelte Derix Glasstudios in Taunusstein ein neues technisches Verfahren, mit dem es sich letztlich auch gegen die Mitbewerber durchsetzen konnte.⁵⁶ Der Verzicht auf die Bleistege aus Gestaltungsgründen hatte zur Folge, dass aufgrund der extremen thermischen Bedingungen an der vor der Sonneneinstrahlung ungeschützten Südquerhausfassade eine innovative Lösung gefunden werden musste. Derix Glasstudios, wiederholt mit seinen technischen Innovationen in Erscheinung getreten, konnte im Gegensatz zu den Mitbewerbern ein überzeugendes Verfahren entwickeln: Es sieht die Anbringung der Farbquadrate mittels eines nicht aushärtenden Silikon-gels auf einer Trägerscheibe vor, die dann zusätzlich mit schwarzem Silikon miteinander verklebt wurden (Abb. 19).⁵⁷ Dies ermöglicht nicht nur eine beidseitige Sichtbarkeit der Verglasung von innen und außen, sondern auch eine gewisse Lebendigkeit der Farben, wobei die schwarzen Silikonfugen aus der Entfernung nicht sichtbar sind.⁵⁸ Gerhard Richter musste seinen präsentierten Entwurf noch einmal überarbeiten, denn die Entscheidungsträger forderten eine Anpassung der Farbauswahl an das Farbkonzept der Gesamtverglasung des Kölner Doms.⁵⁹ Das Richter-Fenster ersetzte dabei eine aus der Nachkriegszeit stammende Ornamentverglasung, die an die Stelle der nicht rekonstruktionsfähigen *Kaiser-Fenster* aus dem 19. Jahrhundert getreten war. In Köln hat es folglich stets eine farbige Verglasung sowie die Erinnerung an die polychromen Vorgänger gegeben. In Reims wurde lediglich eine Klarglasverglasung ersetzt, worauf an späterer Stelle zurückzukommen sein wird. Insofern wurden auch in Köln wesentliche Forderungen an den Künstler gestellt, welche bereits in Reims als Vorgaben der DRAC formuliert worden waren, so dass die Argumentation der dortigen Auftragsablehnung Richters hinterfragt werden muss.

Beide Entwürfe wurden aus den künstlerischen Positionen Richters und Knoebels heraus entwickelt, die sich zunächst nicht an der jeweiligen Kathedrale orientierten. Vielmehr ergaben sich die Entwürfe aus dem jeweiligen Œuvre beziehungsweise aus dem Rückgriff auf ein konkretes früheres Werk des jeweiligen Künstlers und wurden erst in der weiteren Entwicklungs-



19 Gerhard Richter: Südquerhaus-Fenster des Kölner Doms, 2007, Aufnahme 2017, Köln, Hohe Domkirche St. Peter.

phase an den Ort angepasst. In beiden Fällen ist die Farbigkeit das prägende Stilmittel, die aber auch in das lokale Farbkonzept eingegliedert werden musste. Die Farbpalette von Gerhard Richter ist mit 72 Farben wesentlich komplexer angelegt, als der Knoebel-Entwurf. Der unmittelbare Vergleich von Ausschnitten aus beiden Arbeiten ist in der Galerie von Derix Glasstudios in Taunusstein möglich und zeigt, wenn auch räumlich dekontextualisiert und nicht direkt nebeneinander positioniert, dass der Entwurf Gerhard Richters deutlich filigraner und eleganter in Erscheinung tritt, während der Knoebel-Entwurf wesentlich expressiver und dynamischer anmutet (Abb. 20).

Zur Vergleichbarkeit der Fensterverglasungen kommt die starke Parallelität beider Kathedralen in architektonischer wie auch kulturhistorischer Hinsicht hinzu. Es lässt sich daher postulieren, dass – zunächst und vordergründig – beide Entwürfe für beide Kathedralen hätten entwickelt werden können, ein Richter in Reims somit genauso denkbar ist, wie ein Knoebel in Köln.⁶⁰ Was ist es also, das die Werke an ihrem tatsächlichen Ort dann doch so einzigartig macht?

Imi Knoebels Arbeiten sind durch seine Intention geprägt, „Gültige Bilder“ zu erschaffen; ein Anspruch, der nicht weniger für Gerhard Richter formuliert wer-

den könnte. So begründete Knoebel die ursprüngliche Absage für die Übernahme des Reimser Auftrages auch damit, dass er keine Auftragsarbeiten annimmt und „absolute Freiheit als Grundvoraussetzung für seine künstlerische Arbeit“ fordert.⁶¹ Knoebel sprach daher von Beginn seiner Arbeiten in Reims an auch stets von seinen Kapellenverglasungen als „Bilder“ oder „Gemälde“.⁶² Für ihn ist im Grunde jedes künstlerische Werk „Bild“. Dies schließt Werke ein, die als Grenzgänger der Gattungen beispielsweise auch in den Bereich der Skulptur fallen und sich so einer eindeutigen Gattungszuordnung entziehen. Die Verwendung dieser Begrifflichkeit zeigt, wie er die Verglasungen als Künstler versteht und verstanden wissen will: Sie sind vorrangig als eigenständige Kunstwerke zu werten, heben sich somit von den sogenannten „archäologischen Fenstern“⁶³ ab und sind nicht länger im Kontext sakraler Ausstattungen zu verorten. Dies unterscheidet ihn von Marc Chagall, der eine in der Tradition der Lichtmystik Abt Sugers stehende Sprachlichkeit verwendete und formulierte, dass mit der Materie und dem Licht des Kirchenfensters „etwas Mystisches [...] durch das Fenster dringt“.⁶⁴ Eine ähnliche Argumentation greifen auch die Auftraggeber des Domkapitels in Köln bezüglich des Richter-Fensters auf, und das, obwohl Gerhard Richter bekennender Atheist ist. Im Fall der verschiedenen Knoebel-Fenster in Reims gehören die Entscheidungsträger jedoch der staatlich organisierten DRAC an, und so ändert sich hier die Argumentation, indem nur noch der künstlerische Eigenwert von Werk und Künstler hervorgehoben wird. Der Baukörper einer Kathedrale wird dabei zunehmend, wie es in Köln in den Beschlüssen zur Neuverglasung des Südquerhausfensters deutlich formuliert wurde, als „Gesamtkunstwerk“ verstanden, das aus einem Konglomerat einzelner hochwertiger Kunstwerke besteht.⁶⁵ So verweist auch Martin Schulz schon im Titel seines Aufsatzes zu den Knoebel-Fenstern darauf, dass es sich um „Kunst in der Kirche statt Kirchenkunst“ handelt, die in ihrer „ästhetische[n] Autonomie“ und „künstlerische[n] Individualität“ aber an einem Ort installiert wurde, dessen Geschichten und Narrative von dieser „rein gegenstandslosen Glasmalerei“ aufgenommen werden.⁶⁶ Mit dem Hauptthema der Farbe, die, so Schulz, wohl kein anderer zeitgenössischer Künstler so konsequent zur Maxime erhebe wie Imi Knoebel, seien die Kapellenfenster in der Lage, mit jeder der Zeitschichten dieses französischen „Nationalheiligtum[s]“ in Dialog zu treten.⁶⁷ Deutlich wird hier der sakrale, liturgisch genutzte Ort mit seiner Historiographie benannt und zugleich seine Rolle als Staatsgut besonders hervorgehoben. Anders als in Köln, wo das Domkapitel als Entscheidungsträger den



20 Galerie der Derix Glasstudios mit Fragmenten verschiedener Fensterverglasungen, 2017, Taunusstein, Derix Glasstudios.

Richter-Entwurf auch unter theologischen Gesichtspunkten beurteilte, wurde in Reims dieser Prozess von staatlicher Seite getragen und unterlag damit „rein formal[en] und ästhetisch[en]“⁶⁸ Kriterien. Schulz weist damit auf eine in Frankreich übliche Doppelkonnotation der Kathedralen hin, die mit den Trennungsgesetzen von 1905 entstand und die Kirchengebäude nicht mehr nur als sakrale und liturgische Orte begreift, sondern als staatliches Eigentum und nationales Erbe definiert.

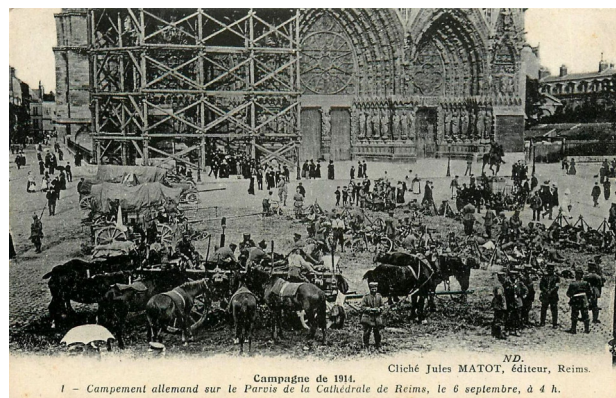
Lieu de mémoire – Zur Historiographie der Reimser Kathedrale

Mit dem *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État*, das zum 9. Dezember 1905 in Kraft trat, gingen die Kathedralen – derzeit 96 Bauten an der Zahl – endgültig in staatlichen Besitz über und unterstehen fortan den staatlichen Kulturbehörden.⁶⁹ Marcel Proust sah in diesem Regierungsbeschluss eine drohende „Kulturkatastrophe“ heraufziehen und beschwor seine Zeitgenossen im *Le Figaro* bereits im Spätsommer 1904: Seiner Meinung nach seien die Kathedralen Frankreichs davon bedroht, durch diese Gesetzgebung zu reinen Sehenswürdigkeiten degradiert zu werden, da ihnen ihre liturgische Funktion geraubt werde und sie nur noch „unverständlich gewordene Überreste ei-

nes vergessenen Glaubens“ seien. Dabei seien sie doch vielmehr „höchste[r] und ursprünglichste[r] Ausdruck von Frankreichs Genius“ und die „Kathedralen seien der einzige Ort in Frankreich, wo die Vergangenheit noch lebendige Gegenwart ist“.⁷⁰ Proust ließ hier außer Acht, dass die Kathedralen aufgrund ihrer Funktion als dynastische Grablegen und Orte der Krönungszeremonien auch immer der politischen Legitimation dienten und dass es bis zur Französischen Revolution gar keine Trennung von Kirche und Politik gab. Darüber hinaus steht das *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État* auch nur am Ende einer längeren Entwicklung, die über hundert Jahre zuvor mit der Revolution begonnen hatte. Noch im 19. Jahrhundert wurden diese „Überreste eines vergessenen Glaubens“ in starkem Maße zur politischen Inszenierung des Staates genutzt und waren wesentliche Projektionsflächen nationaler Identitäten.⁷¹ Ein gutes Jahrhundert nach Proust kann jedoch festgestellt werden, dass seine kulturpessimistische Einschätzung nicht gänzlich in der befürchteten Weise eingetreten ist. Allerdings sind die großen Kathedralen Frankreichs – ein Land, in dem gerade 10% der Bevölkerung christlichen Glaubens sind⁷² – von erheblicher touristischer Relevanz. Im speziellen Fall von Reims muss zudem gefragt werden, welche „Vergangenheit“ von Proust als „lebendige Gegenwart“ wahrgenommen wird und welche Zeitschichten folg-

lich von den gegenstandslosen Knoebel-Fenstern aufgenommen werden können?

Die heute sichtbare Kathedrale, deren Stellenwert als Chef-d'œuvre der gotischen Baukunst die Forschung vielfach hervorhob, wurde nach neueren archäologischen Erkenntnissen bereits ab 1208/09 und nicht erst 1211 nach dem (legendären) Brand ein Jahr zuvor errichtet.⁷³ Sie überbaut dabei mehrere sakrale Vorgängerbauten, die bis in das 3. bis 5. Jahrhundert zurückdatieren.⁷⁴ Der erste nachweisbare Kirchenbau wurde auf gallo-römischen Thermenanlagen errichtet.⁷⁵ Schon in spätmittelalterlicher Zeit, und damit während des Bauprozesses, wurde die Legende propagiert, dass der vermeintlich erste französische König Chlodwig I. in der Kathedrale Notre-Dame de Reims gesalbt und gekrönt worden sei.⁷⁶ Aus dieser, heute in verschiedener Weise hinterfragten und historisch nicht haltbaren Legende, formulierten die Erzbischöfe von Reims das Recht, die Könige Frankreichs zu salben und zu krönen, womit die Kathedrale als Ort der „mémoire le sacre des rois“ fungierte.⁷⁷ Bereits im Mittelalter wurde folglich der Status der Reimser Kathedrale auf einer historischen Kontinuität aufgebaut und so ihre Stellung innerhalb Frankreichs legitimiert und elaboriert. So hebt auch André Vauchez hervor, dass in der Wahrnehmung des französischen Kulturerbes stets Kathedralen herausragen, die eine politisch-nationale Bedeutung tragen, da sie aufgrund ihrer Objektgeschichte „ein essentielles Element unseres Erbes konstituieren und damit wie die Zeugen und das Modell eines monarchischen, mittelalterlichen und christlichen Frankreichs sind“.⁷⁸ Jede einzelne reflektiere dabei eine ganz eigene Geschichte, da nur sie die Erinnerungen an die ortsgebundenen Ereignisse konserviere; eine Kathedrale sei demnach keine Kirche, sondern eine Welt in sich.⁷⁹ Und so ist Notre-Dame de Reims nicht nur in baulich-konstruktiver Sicht ein Chef-d'œuvre französischer Kathedralgotik, sondern zusammen mit Notre-Dame de Paris und der Klosterkirche von St. Denis vielmehr der Ort einer französischen „religion royale“.⁸⁰ Wie Colette Beaune präzise herausarbeiten konnte, suchten daher die Könige Frankreichs spätestens ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Kontrolle über diese Orte zu erlangen, da sich hier königliches und sakrales Zeremoniell miteinander verband und sich Orte der „Einheit von Thron und Altar“ inszenieren ließen.⁸¹ In diesem Zusammenhang darf letztlich auch die historische Figur der Jeanne d'Arc nicht vergessen werden, die die französischen Truppen gegen englische Besatzer des Kronlandes, vor allem aber gegen jene in Reims ins Feld führte, damit der Dauphin in der Kathedrale zum rechtmäßigen König gekrönt werden konnte. Ihre Vita wurde vor allem im 19. Jahrhundert zum natio-



21 Jules Matot: Campagne de 1914 – Campement allemand sur le parvis de la Cathédrale de Reims, le 6 septembre – à 4 h. (das deutsche Militärcamp vor der Kathedrale), September 1914, Reims, Kathedrale Notre-Dame.

nen Mythos verklärt, und so gab es in Reims noch vor ihrer Heiligsprechung 1920 die erste Kapelle, die bereits 1896 der Jeanne d'Arc geweiht wurde.⁸² Obwohl die kulturelle Neuordnung der Französischen Revolution so drastisch mit der königlichen Vergangenheit Frankreichs gebrochen hatte und zu verlustreichen Zerstörungen des materiellen Kulturerbes führte, blieb der Status der Königskathedralen in der Erinnerungskultur Frankreichs unangetastet. Ganz im Gegenteil wurde mit der Krönung Karls X. 1825 diese Tradition fortgeführt und nachfolgend in einen nationalen Identifikationsprozess eingebunden: 1896 wurde nicht nur der Taufe Chlodwigs I. gedacht, sondern eben auch die erste nördliche Umgangskapelle der Nationalheiligen Jeanne d'Arc geweiht, deren Figur längst zu einem nationalen Mythos aufgestiegen war.⁸³ So hebt selbst Viollet-le-Duc diese Einheit von König (nun in der Konnotation des Staates) und Kirche noch in seinem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* hervor und gibt damit dem Kirchenbau den Status eines nationalen Monuments: „L'unité monarchique et religieuse, l'alliance des deux pouvoirs pour constituer une nationalité font surgir les grandes cathédrales du nord de la France. Certes les cathédrales sont des monuments religieux, mais elles sont surtout des édifices nationaux [...], le symbole de la nationalité française, la première et la plus puissante tentative vers l'unité“.⁸⁴ Und dieses Bild des Nationalheiligtums „Kathedrale“ wurde begeistert von den Intellektuellen aller Bereiche aufgegriffen, ob es sich dabei nun um Ruskin oder Proust, Huysmans oder Hugo, Monet oder Debussy handelte. Die französische Kathedrale wurde mit dem Rückbezug auf Geschichte und Tradition im 19. Jahrhundert endgültig im kulturellen Gedächtnis der Franzosen verankert, denn sie ist, in Parallelität des Kölner Doms für das Deutsche Kaiserreich und wie



22 Jules Matot: Das mit Heu aufgeschüttete Langhaus, Anfang September 1914, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



23 Maurice Landrieux: La Cathédrale de Reims et ses abords. Graphique d'une partie des points de chutes des obus allemands du 4 Sept. 1914 au 21. Mars 1918 (Detonationsplan deutscher Granaten 1914-1918), 1919.



24 Charles Berthelomier: La cathédrale en feu (Die Kathedrale in Flammen), 19. September 1914.



25 Max Sainsaulieu: Une gargouille crachant du plomb, à l'angle sud-ouest du transept (ein blei-spuckender Wasserspeier, südöstliches Querschiff), 1914/1919.



26 Blei-spuckender Wasserspeier der Kathedrale Notre-Dame de Reims, 2014.



27 Gustave Le Rouge: Reims sous le obus, Collection patrie Nr 22, Paris 1917.



29 Victor Pruvée: Souvenez-vous – Rien d'allemand!!! Rien des allemands, 1918.



28 Postkarte mit der brennenden Kathedrale von Reims, veröffentlicht am 1. Januar 1915.



30 Imprimerie Pellerin (Verleger): Le Dieu THOR le plus barbare, 1915.

Charles Péguy 1913 formulierte, die „Inkarnation des französischen Volkes“.⁸⁵ Doch diese zur Jahrhundertwende neu definierte „Inkarnation des französischen Volkes“ wurde von deutscher Seite alsbald empfindlich angegriffen.

Während des Ersten Weltkriegs wurden 770 klassifizierte Bauwerke in Frankreich stark zerstört.⁸⁶ Aber die Bombardierung der Kathedrale von Reims am 19. September 1914 durch die deutsche Artillerie wurde zum nationalen Trauma.⁸⁷ Die Schuldfrage ist dabei bis heute nicht geklärt und verliert sich in „Propaganda und Gegen-Propaganda“.⁸⁸ Reims wurde zum ersten Mal am 4. September 1914 mit 182 Granaten bombardiert und am 10. September vom deutschen Militär eingenommen (Abb. 21). Die Kathedrale nutzte man in Absprache mit dem Roten Kreuz als Lazarett und schüttete das Innere der Kirche zu diesem Zweck mit 1500 Heuballen auf (Abb. 22). Nachdem am 13. September das französische Militär die Stadt zurückerobert hatte, bombardierte die deutsche Artillerie am folgenden Tag die Stadt systematisch. Die Kathedrale wurde dabei von 48 Granaten getroffen, die der Erzpriester Maurice Landrieux später in einem Detonationsplan verzeichnete (Abb. 23). Gegen 15 Uhr fing der Nordturm Feuer. Aufgrund der Hitzeentwicklung

zersprang das Glas der Großen Westrose. Eine halbe Stunde später brannte der gesamte Dachstuhl, so dass die Bleieindeckung schmolz und die steinernen Wasserspeier das flüssige Blei ausspuckten (Abb. 24-26).⁸⁹ Die französische Regierung erklärte am Folgetag: „Sans pouvoir invoquer même l'apparence d'une nécessité militaire, pour le seul plaisir de détruire, les troupes allemandes ont soumis la cathédrale de Reims à un bombardement systématique et furieux. A cette heure la fameuse basilique n'est plus qu'un monceau de ruines. Le gouvernement de la République a le devoir de dénoncer à l'indignation universelle cet acte révoltant de vandalisme qui, en livrant aux flammes un sanctuaire de notre histoire, dérobe à l'humanité une parcelle incomparable de son patrimoine artistique“.⁹⁰ Im Gegenzug rechtfertigte die deutsche Kommandantur den Angriff durch Beobachtungsposten des französischen Militärs in den Türmen von Notre-Dame, womit die Kathedrale ein militärisches Ziel dargestellt hätte.⁹¹ Noch während des Krieges erscheint 1915 die erste Publikation über die Zerstörung der Kathedrale von Georges Lepelletier de Bouhélier (Abb. 27). Bereits im unmittelbaren Nachgang an das Ereignis wurden eine Vielzahl kolorierter Photographien und satirischer Zeichnungen veröffentlicht (Abb. 28-31), Werbeplakate einer um Hilfe bittenden Marianne vor der brennenden Kathedrale sollen der Rekrutierung Kanadischer Soldaten dienen (Abb. 32). Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Gemälde, Postkarten, sogar Kinderspielzeug (Abb. 33) verankern das Bild der brennenden Kathedrale in den Köpfen von Generationen. Im Rahmen des hundertjährigen Gedenkens thematisierten 2016 gleich zwei Ausstellungen den Grand Guerre in Reims und Paris. Die verschiedenen wiederaufgelegten Postkarten der Kathedrale in den unterschiedlichen Phasen des Krieges, vor allem jene der brennenden Kirche, gehören heute noch zu den gefragtesten Souvenirs. Somit lässt sich feststellen, dass die Zerstörung der Reimser Kathedrale vorrangig über öffentlichkeitswirksame, leicht zu vervielfältigende und damit populäre Medien national und international kommuniziert wurde.

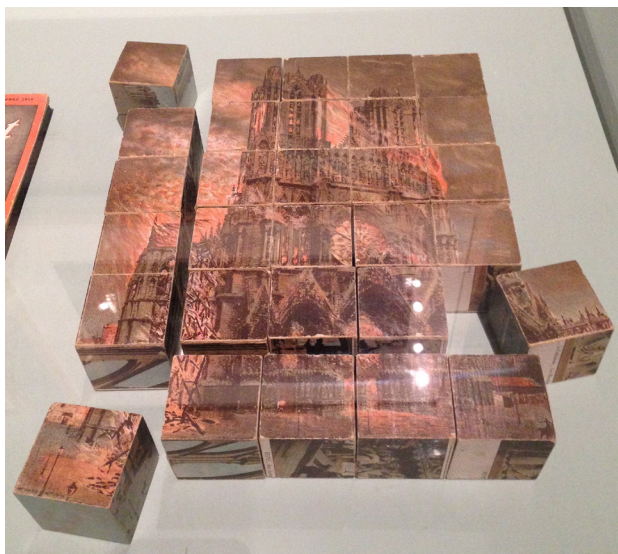
Die Traumata des Grand Guerre rufen dabei künstlerische Reaktionen hervor, die – wenn auch nicht in Reims – die immobile Ausstattung der Kathedralen in Form von Fensterverglasungen betrafen: So wurde beispielsweise in der Kathedrale Saint-Julien du Mans 1919 eine Kapelle der Jeanne d'Arc geweiht, in die ab 1927 sukzessive ein fünfteiliger Fensterzyklus der Jeanne d'Arc eingeglast wurde (Abb. 34-38).⁹² Auch wenn mit dem Zyklus der Fokus auf die Geschichte der Jungfrau von Orléans gelegt wird, erfolgt in der figurativen,



31 Albert Robida/ Bain News Service (Verleger): satirische Zeichnung der deutschen „Krupp-Kultur“, 1914.



32 Howell Lith. Co. Limited, Hamilton (Verleger): Attendrons-nous que les nôtres brûlent? Enrôlons-nous et tout de suite dans le 178^{ième} Bataillon Canadien Français, 1915.



33 Block-Puzzle mit dem Titelbild der Sonderausgabe „Les villes d’art mutilées“ der Zeitschrift „Je sais tout“, Nr. 188, 15, September 1915.

polychromen Ausarbeitung ein deutlicher Rekurs auf den Ersten Weltkrieg.⁹³ Dem historischen Ereignis des Einzugs der Jungfrau in die Stadt Orléans am 29. April 1429 wird ein Soldat in Erster-Weltkriegs-Uniform beigelegt, der dem in Le Mans stationierten 117. Regiment zugehörig ist und welches erst mit dem 2. April 1794 begründet wurde (Abb. 38). Die Überzeitlichkeit der Nationalheiligen und der mit ihr verbundenen historischen Ereignisse wird in diesem Fensterzyklus an den Ersten Weltkrieg gekoppelt. In diesem Kontext der Errichtung von Kriegerdenkmälern wurden auch in der Kirche Notre-Dame de Préaux zwei Fensterverglasungen im Chor verbaut, die den Brüdern Raoul und Carl de Préaux zum Gedenken dienen. Raoul starb 1920 an seinen Kriegsverletzungen und wird hier im linken Fenster am Boden liegend vor einer Gruppe voran stürmender Soldaten des 290. Infanterie-Regiments dargestellt, die von der heiligen Geneviève im Gestus einer Schutzpatronin überschirmt wird (Abb. 39). Raouls Bruder Carl starb bereits 1914 und wird im Vordergrund des zweiten Fensters portraitiert. Den Mittelgrund nimmt eine Gruppe Soldaten mit der heiligen Jeanne d’Arc mit Lanze und Pferd ein (Abb. 40).⁹⁴ Marc du Pouget erwähnte für das Kriegerdenkmal-Fenster in der Kirche von Le Blanc, dass im unteren Register neben der Darstellung der Muttergottes, die in Anlehnung an den Darstellungstypus einer Pietà einen sterbenden Soldaten in den Armen hält, die von Granaten explodierende Kathedrale von Reims zu sehen wäre (Abb. 41-42).⁹⁵ Eine eindeutige Identifizierung ist jedoch bei genauer Betrachtung nicht gegeben; im Hintergrund ist lediglich eine lichterloh brennende Stadt mit den Umrissen einer Kathedrale zu erkennen.

Der Kathedralbau als Wille und Vorstellung – farbige Fensterverglasungen als rekonstruiertes Mittelalterbild

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs schien eine Zerstörung der Kathedrale und des Nationalheiligtums zunächst unvorstellbar. Erst 1917, also deutlich nach der Bombardierung im September 1914, wurde Jaques Simon vom Ministère des Beaux-Arts von der Front zurückgerufen, um mit seinen Mitarbeitern die verbliebenen Fenster auszuglasen, in Kisten zu verpacken und nachfolgend zu restaurieren.⁹⁶ Zwischen den Trümmern versuchte man die Glasfragmente zu sortieren und einander zuzuordnen (Abb. 43-44, Abb. 6).⁹⁷ Dank der eingangs erwähnten *frottis* waren umfangreiche Rekonstruktionen möglich, betrafen aber lediglich die Verglasungen der Obergaden. Die Fenster des unteren Registers, vor allem jene der Umgangskapellen,

wurden zwar im Ersten Weltkrieg zerstört, bestanden aber seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nur noch aus rautenförmig eingefasstem Klarglas (Abb. 45-46).⁹⁸ Die ursprüngliche mittelalterliche Verglasung des rez-de-chaussée wurde in der Reimser Kathedrale zwischen 1730 und 1768 ausgebaut, angeblich weil sich das Domkapitel eine größere Helligkeit des Interieurs und eine gesteigerte Klarheit des Baukörpers wünschte (Abb. 47-48).⁹⁹ Es ist bekannt, dass der Ausbau vom Kanoniker Jean Godinot finanziert wurde, allerdings wurden, wie zu dieser Zeit üblich, keine Dokumentationen über die Gestaltung oder die Konzeption der ausgebauten Fenster angefertigt.¹⁰⁰ So bezieht sich jegliche Kenntnis auf einige wenige Fragmente, die als verbaute Versatzstücke in den Fenstern der Obergaden identifiziert werden konnten oder 1919 in die Sammlung von Isabella Stewart Gardner gelangten.¹⁰¹ Das Argument, der Ausbau sei zugunsten außenstehender und durch die Fenster blickender Zuschauer bei den Krönungszeremonien erfolgt, wurde diskutiert.¹⁰² Bei der Analyse entsprechender Darstellungen der Zeremonien, wie sie beispielsweise in den Stichen von Jean-Michel Moreau sowie des bei Radigues verlegten Druckes zu sehen sind, muss jedoch festgestellt werden, dass aufgrund der ephemeren Ausstattung im Innern der Kathedrale diese vermeintlichen Zuschauer gar keine Sicht auf die Krönungszeremonie hätten haben können (Abb. 49-50). Vielmehr ist zu fragen, ob ein Ausbau nicht in Änderungen der Liturgie oder in europaweit zu beobachtenden Purifizierungen von Kirchenbauten zu suchen ist. Anlässlich der letzten in Reims vollzogenen Krönung von Karl X. 1825 wurden die Klarglasfenster jedoch mit Ölfarbe übermalt, um ein traditionelles Erscheinungsbild der Fenster zumindest provisorisch vorzutäuschen.¹⁰³ Somit ist festzuhalten, dass es bereits vor dem Ersten Weltkrieg seit mehr oder weniger 150 Jahren keine farbige Verglasung in den unteren Registern der Kathedrale von Reims gegeben hat. Lediglich in der Achsialkapelle des Chorumgangs wurde 1861 unter der Leitung von Viollet-le-Duc ein neugotischer Entwurf von Steinheil und Coffetier eingeglast, der, soweit dies aus Photographien ersichtlich ist, im Ersten Weltkrieg weitestgehend zerstört wurde und an dessen Stelle sich heute das Chagall-Fenster befindet (Abb. 51).¹⁰⁴ In Köln verhält es sich mit dem Südquerhausfenster, wie bei so vielen weiteren kriegszerstörten Kirchen Deutschlands, anders: Das *Kaiser-Fenster* aus dem 19. Jahrhundert wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und erwies sich als nicht rekonstruktionsfähig. Jedoch wurde der Zustand einer farbigen Verglasung erinnert.¹⁰⁵ In Reims handelt es sich um eine wirkliche Neugestaltung in dem Sinne, dass hier weder ein

Zustand mit farbigen Gläsern denkmalpflegerisch rekonstruiert wurde, noch, dass dieser von den entscheidungstragenden Akteuren des 20. Jahrhunderts überhaupt erinnert werden konnte. Die sukzessiv zunehmende Vollverglasung im Umgangschor wie auch der Querhausarme rekuriert daher auf der Vorstellung, eine mittelalterliche Kathedrale sei per se mit farbigen Fenstern verglast. Dieses Bild einer idealtypischen gotischen Kathedrale drängt sich umso mehr in Reims auf, weil die Kathedrale in Forschung und Populärliteratur stets mit der Erfindung des Maßwerkfensters in Verbindung gebracht wird.¹⁰⁶ Es wurde jedoch keiner der historischen Bauzustände rekonstruiert, weder die farbige Verglasung des Mittelalters, die Klargläser der Neuzeit oder die historistischen Fenster der Achsialkapelle des 19. Jahrhunderts. Vielmehr wird der Baukörper von Notre-Dame de Reims nach dem Konzept eines „lebendigen Monuments“ behandelt, dem durch den Einbau jeweils zeitgenössischer (Kunst-)Objekte fortlaufend neue Zeitschichten eingeschrieben werden. Ein Gestaltungskonzept bleibt also unabhängig davon zu hinterfragen, ob mit dem Einbau ein als störend empfundener Zustand des Lichteinfalls und die mittlerweile als unangemessen empfundene Helligkeit wie in Köln beseitigt werden sollten, und/oder ob durch den Rückgriff auf bedeutende zeitgenössische Künstler der Nachkriegsmoderne, denen ein nicht zu leugnender Personenkult anhängt, nicht auch touristische Erwägungen eine Rolle gespielt haben.¹⁰⁷ Es bleibt hervorzuheben, dass hier keine Rekonstruktionen angestrebt wurden, sondern zeitgenössische Vorstellungen über mittelalterliche Kathedralbauten eine neue Bildproduktion beeinflussen.



34 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, linkes Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



35 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, mittleres Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



36 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, rechtes Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.

Rezeption und Wahrnehmung – zur Überschreibung von künstlerischen Aussagen und Werkkontexten

Die grundlegende Frage, die sich vor dem Hintergrund der jüngeren historischen Ereignisse folglich stellt und die die Krönungskathedrale der französischen Könige zu einer kriegszerstörten Kathedrale französischer Nationalidentität gewandelt hat, ist, inwieweit ein „Gültiges Bild“ im Sinne Imi Knoebels an einem solchen Ort überhaupt existieren kann? Können diese Fenster eine morphologische Verbindung mit dem 800 Jahre alten Baukörper eingehen – also mit jeder der vorliegenden Zeitschichten in gleichberechtigter Weise –, oder ist es nicht vielmehr die Kathedrale in ihrer Funktion als Erinnerungsort, die eine wie auch immer geartete Interpretation der jeweils zeitgenössischen Rezipienten heraufbeschwört? Kommt es nicht vielmehr zu einer Diskrepanz zwischen dem, was das Bild will, der Künstler formulierte und die Betrachtenden rezipieren?

In den bislang erschienenen Artikeln zu den Fenstern Imi Knoebels in der Kathedrale von Reims wird stets darauf hingewiesen, dass das Œuvre des Künstlers da-



37 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, mittleres Fenster – Detail der unteren zwei Register, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



38 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, linkes Fenster – Detail des dritten Registers, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



39 Charles Champigneulle: Fensterverglasung mit der hl. Geneviève und dem sterbenden Raoul de Préaux (rechts), 1921, Préaux, Kirche Notre-Dame – Bucht 4.



40 Charles Champigneulle: Fensterverglasung mit der hl. Jeanne d'Arc und dem sterbenden Carl de Préaux (rechts), 1921, Préaux, Kirche Notre-Dame – Bucht 3.



41 Lux Fournier: Fensterverglasung mit der Steinigung des hl. Stephanus, 1920, Le Blanc, Kirche Saint-Étienne – Bucht 10.



42 Lux Fournier: Fensterverglasung mit der Steinigung des hl. Stephanus – Detail, 1920, Le Blanc, Kirche Saint-Étienne – Bucht 10.

von gekennzeichnet ist, sich ganz der Farbe als Thema und als eigenständiger Sprache zu widmen. Zudem wird wiederholt auf seinen Entwicklungsprozess hingewiesen, der zu einem künstlerischen Selbstverständnis führte, in dem diese Kunst nicht nur gegenstandslos, sondern vielmehr frei von einem gestaltenden Willen ist. So weist Wolfram Högbe darauf hin, dass Knoebel zwischen Hegels Paradigma einer „Kunst nach dem Ende der Kunst“, der Auflösung der Form und Gestalt bei Kasimir Malewitsch und Joseph Beuys „Erweitertem Kunstbegriff“, einen Werkbegriff entwickelt hat, der nichts anderes beabsichtigt, als ein „Gültiges Bild“ aus sich selbst heraus zu sein.¹⁰⁸ Dabei wird jedoch eine Sprachlichkeit verwendet, die auf das Schicksal der Kathedrale in der jüngeren Vergangenheit rekurriert: Högbe spricht in Bezug auf das künstlerische Œuvre von einer „Technik der kalkulierten Verstörung“¹⁰⁹, Johannes Stüttgen von einer „Zersplitterung aller Formen“, von „Scherben, Tabula rasa“¹¹⁰, Martin Schulz von „farbigen Flächensplittern“¹¹¹, Olivier Kaepelin von einem „Raum [...] als Folge einer Aufsplitterung“¹¹². Horst Bredekamp umschreibt die Reimser Entwürfe als Bilder „zersplitterte[r] Farbformen“, die wie „Spannungsblitze“ im Raum wirken, durch „Zersplitterung der Kompositionselemente“ wie „Bilderstürme“ seien und deren „Zerfetzung der Teilelemente“ wie „wieder zusammengesetzt“ wirken und die die „Fähigkeit, Explosionsbilder sein zu können“ besitzen.¹¹³ Selbst im Zusammenhang zeitgenössischer Gegenwartskunst heißt es bei ihm: „Alle Avantgarde kommt als Partisan aus der Deckung“.¹¹⁴ Diese auf ein Kriegs- und Zerstörungsbild zurückgreifende Sprachlichkeit, die in Anbetracht der Entwurfsgrundlagen der *Messerschnitte/ Rot Gelb Blau* stets von „Splittern“ anstelle von „Schnitten“ sprechen, ist höchst auffällig und deutet auf gänzlich andere Interpretationen der Bilder als jene, die Knoebel tatsächlich beabsichtigte. Ist es daher als Zufall zu bewerten, dass diese Imaginationsbilder auf die Bombardierung und die daraus resultierende Zerstörung der Kathedrale von Reims während des Grande Guerre verweisen und eine künstlerisch-gestalterische Grundlage kaum noch wahrgenommen wird? Die vielerorts stattgefundenen Zerstörungen forderten dabei häufig genug den Umgang mit zersplitterten Fenstern. In der Kathedrale Notre-Dame d'Amiens beispielsweise wurde ein ganzes Lanzettfenster aus den Bruchstücken der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fenster zusammengesetzt, das heute als Mahnmal dient.¹¹⁵ In Reims zeigt sich aber viel eher, dass die Wirkmächtigkeit des Erinnerungsortes Notre-Dame de Reims das „Souveränitätsrecht der Dinge“¹¹⁶, hier des künstlerischen Entwurfs, deutlich, fast bis zur Unkenntlichkeit überlagert.

„It's all about Politics“

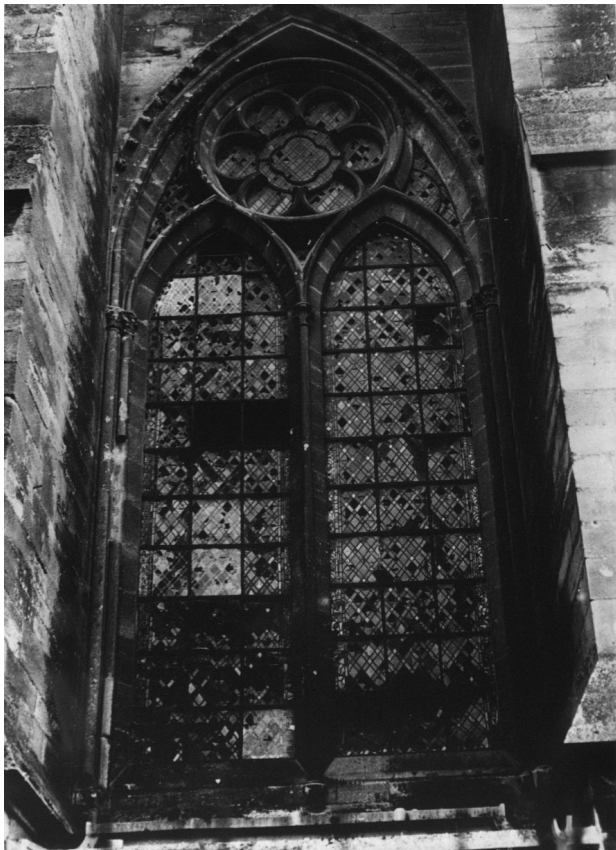
Die Begleitumstände – von der Auftragsvergabe durch die DRAC bis hin zum Einbau der Knoebel-Fenster – setzen letztlich eine ortsgebundene Konnotation, über eine Sprachlichkeit der Forschung oder Wirkmächtigkeit von Erinnerungsorten hinaus, endgültig fest. So war es in den Diskussionen der Entscheidungsträger von Anfang an ein zentrales Anliegen, den Auftrag zur Fensterneueverglasung der verbleibenden Umgangskaipellen an einen deutschen Künstler zu vergeben. Es war eine deutlich politisch motivierte Initiative Frankreichs, die bilateralen Verbindungen franco-deutscher Beziehungen anlässlich des 800-jährigen Bestehens der Kathedrale von Reims im Juni 2011 erneut zu bestätigen.¹¹⁷ So wurde das Jubiläumsjahr des vermeintlichen Baubeginns in erster Linie dazu genutzt, um weit symbolischer an die staatstragende Messe vom 8. Juli 1962 zu erinnern, in der der damalige Bundeskanzler Konrad Adenauer auf Einladung des Präsidenten Charles de Gaulle einem Gedenkgottesdienst in der Kathedrale beiwohnte (Abb. 52). In der Geschichte der beiden Länder gilt dies als der Moment der deutsch-französischen Aussöhnung, hatte hier nicht nur die deutsche Zerstörung des französischen Monumentes, sondern auch die Vertragsunterzeichnung der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht gegenüber den West-Alliierten 1945 stattgefunden.¹¹⁸ In diesem Kontext muss auch der dritte Satz von Kapellenfenstern aus dem Entwurf von Imi Knoebel gesehen werden (Abb. 53-54). Die Idee trug der Künstler schon beim ersten Verglasungsprojekt mit sich, verfestigte diese aber erst 2012, als er der DRAC erste Skizzen überreichte. Für die Realisierung dieses neuen Projektes, deren



43 Agence Meurisse (Verleger): Reims, Kathedrale Notre-Dame, Aufräumarbeiten in der Kathedrale, 1919.



44 Max Sainsaulieu: Blick in den Chor und die Vierung, 1917, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



45 Agence Rol (Verleger): Fenster einer Chorungangskapelle mit rautenförmiger Glasgestaltung – Schadensbild, September 1914.

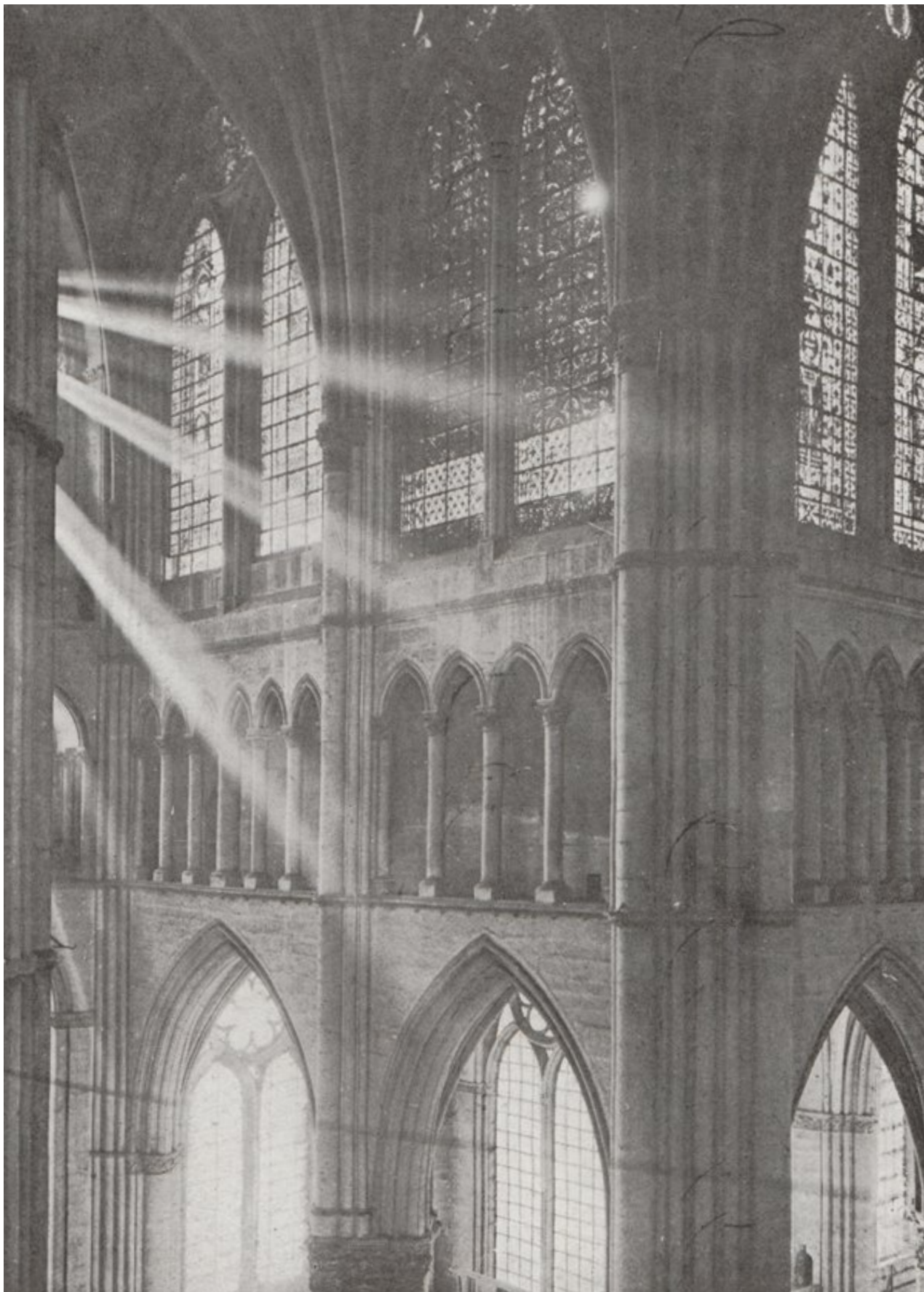


46 Max Sainsaulieu: Blick in die Kapelle der Jeanne d'Arc, um 1915.

Fenster in die nördlich gelegene Umgangskapelle der Jeanne d'Arc eingeglast werden sollten, konnte Knoebel im April 2014 – also 100 Jahre nach der Zerstörung der Kathedrale – die Kunststiftung Nordrhein-Westfalen gewinnen. Diese stellte ihrerseits die Verbindungen zum Auswärtigen Amt der Bundesrepublik her, womit das Projekt unter die Schirmherrschaft des damaligen Außenministers Frank-Walter Steinmeier gestellt wurde.¹¹⁹ Die drei Maßwerkfenster stellen dabei eine Weiterentwicklung der früheren Kapellenfenster von Imi Knoebel 2011 dar, diesmal jedoch auf eine Farbpalette von 27 Farben erweitert.¹²⁰ Gefertigt wurden sie nun nicht mehr im französischen Atelier, sondern im deutschen Glasstudio von Derix (Abb. 55-59) und stellen ein Geschenk der Bundesrepublik Deutschland an die Republik Frankreich sowie an das französische Volk dar. Dem französischen Auftrag an den deutschen Künstler – Überlegungen, die Fensteraufträge an Ellsworth Kelly oder Robert Mangold zu geben, wurden aus diesem, die Nachbarländer vereinenden Grund schnell verworfen¹²¹ – steht nun ein Geschenk der Bundesrepublik zur Seite. In seiner Rede anlässlich der Einweihung der neuen Fenster am 11. Mai 2015

dankt Frank-Walter Steinmeier der „Großzügigkeit der Franzosen [...] dieses Geschenk aus Deutschland an[zuh]nehmen“, denn mit ihm würde sich „die letzte Narbe des Krieges“ schließen.¹²² Dabei verweist Steinmeier auf die Kathedrale als Erinnerungsort, als „französisches Heiligtum“, als Ort, in dem die „gotische Kunst zur Vollendung geführt“ wurde, als Krönungskirche der französischen Könige, als „Raum“ in dem „das schöne und stolze Herz Frankreichs“ schlage.¹²³ Zwar bleibt es fraglich, ob es in diesem Fall der deutschen Seite zukommt, vom Schließen der Kriegswunden und -narben zu sprechen, doch verweist Steinmeier ebenfalls auf den Gedenkgottesdienst 1962 in Notre-Dame de Reims, in dem Adenauer und de Gaulle „den Grundstein für ein neues Bauwerk: die deutsch-französische Freundschaft“ gelegt hätten.¹²⁴ Die Farben der Fenster Knoebels, so schließt Steinmeier seine Rede, „leuchten [dabei] weder blau-weiß-rot, noch schwarz-rot-gold. Es [sind] neue Farben“, die den Weg in eine neue gemeinsame Zukunft erhellen sollen.¹²⁵

Somit liegen verschiedene Komponenten einer Werkinterpretation der Knoebel-Fenster in der Kathedrale von Notre-Dame de Reims vor: Zuerst lässt sich ortsbe-

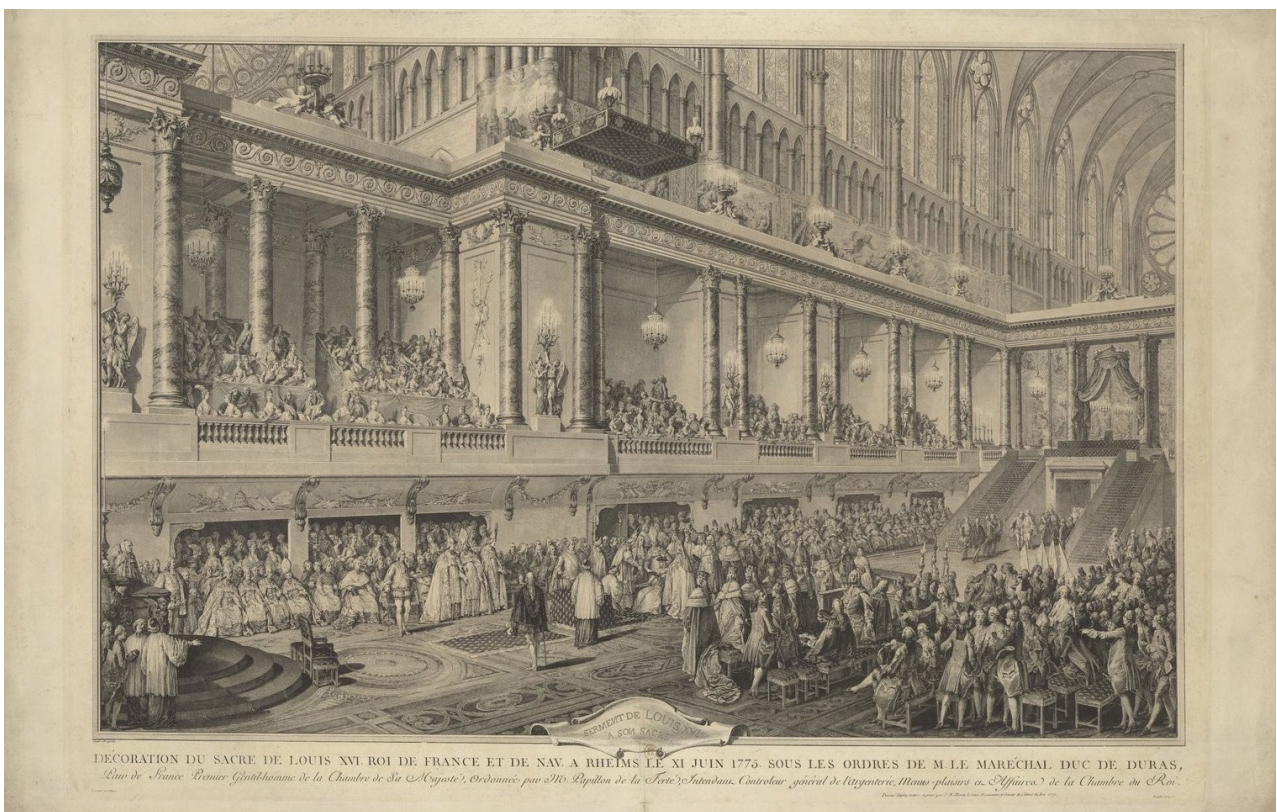


47 Rémi Thiot: Les fenêtrages ravages, 1914-1919, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



48 Blick durch die Vierungspfeiler in das Langhaus und Seitenschiff, nach 2000, Reims, Kathedrale Notre-Dame.

zogen feststellen, dass in diesem geschichtsträchtigen Sakralraum, der in jeder Hinsicht als ein Erinnerungs-ort französischer Identität gelten kann und als solcher auch gesehen werden muss, trotz der seit dem Mittelalter ungebrochenen Tradition der Glasmalerei eine neue Art der Fensterverglasung für historische Bausubstanzen (vor allem in ihrer Funktion als Kathedralen) entwickelt wurde. Auch diese künstlerisch-handwerkliche Entwicklung ist ortsgebunden und wird durch das lokal ansässige Glas-Atelier Simon-Marq bedingt. Anders als bei „archäologischen Fenstern“ wird mit diesen „Kunst-Fenstern“ ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kein direkter Denkmalpflegediskurs im Sinne der Restaurierung und Konservierung historischer Bausubstanz geführt, sondern es werden vielmehr in Anlehnung an Vorstellungen eines farbig verglasten Sakralraumes aus dem Mittelalter vollständig neue und topographisch wie institutionell losgelöste Werke zeitgenössischer Künstler als Solitäre in die Bausubstanz integriert. Die Kathedrale als „lebendiges Monument“ wird damit mit einer neuen, von ihrer Historizität vorerst losgelösten Zeitschicht versehen, die Farbe aus der Idee, aus dem Mittelalterbild des 20. Jahrhunderts heraus, produziert, die aber für das rez-de-chaussée nicht erinnert wird. Der künstlerische Entwurf muss dabei zunächst für sich und aus sich selbst heraus, höchstens in einer Kontextualität zum Œuvre des Künstlers stehend, betrachtet werden. Mit den Begleitumständen



49 Jean-Michel Moreau d. J./ Dubus, Paris (Verleger): Dekoration der Krönungszeremonie Ludwigs XVI. am 11. Juni 1775, 1779.



50 Jaques Vivencien Radigues/ Chez Radigues, rue S. Jaques, Paris (Verleger): Die feierliche und prächtige Krönungszereemonie von Ludwig XV, König von Frankreich und Navarra, 1722.



51 Louis Charles Auguste Steinheil/ Nicolas Coffetier nach Entwürfen von Eugène Viollet-le-Duc: Detail einer Wurzel Jesse aus der Verglasung der Marien-Kapelle, 1861, Reims, Kathedrale Notre-Dame – ehemals Achsialkapelle.



52 Bundeskanzler Konrad Adenauer und Präsident Charles de Gaulle beim Hochamt in der Kathedrale Notre-Dame in Reims, 8. Juli 1962.



53 Die Kapelle der Jeanne d'Arc mit dem dritten Satz der Knoebel-Fenster, 2015, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



54 Mitarbeiter von Derix Glasstudios beim Einglasen des rechten Sechspasses, 2015, Reims, Kathedrale Notre-Dame – Kapelle der Jeanne d'Arc.

der Entscheidungs- und Umsetzungsprozesse, die sich in nicht zu leugnender Weise allerdings an die Historizität des Ortes angliedern, muss jedoch erkannt werden, dass der Solitär „Knoebel-Fenster“ zwangsläufig in Abhängigkeit zum Raum als Erinnerungsort konzeptualisiert und auch rezipiert wird. Damit liegen zwei Interpretations- und Rezeptionsansätze vor. Das „Gültige Bild“ Imi Knoebels wird durch den Rückbezug auf den Ort, durch das Sich-Einschreiben-in-die-Zeitschichten, zu einer Semiophore, zu einem Bedeutungsträger der lokal gebundenen Geschichte.¹²⁶ Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die Einglasung der ersten Knoebel-Fenster 2011 nach den Vorgaben der DRAC eine Rückbindung an den Baubeginn der Kathedrale vorsah, den man ursprünglich noch 1211 datierte. Dieser Rückgriff scheiterte jedoch dahingehend, dass mit der Entscheidung für einen deutschen Künstler ein zu wirkmächtiges Bild der Erinnerungskultur in Bezug auf den Ersten Weltkrieg und den Aussöhnungsgottesdienst 1962 vorgelegt wurde. Spätestens mit dem dritten Satz der Knoebel-Fenster 2015 wird diese Konnotation endgültig hervorgehoben. Der relative Kunstwert,¹²⁷ den Riegl für Monumente formulierte, kann dabei auch auf die Knoebel-Verglasung übertragen werden, sowohl in dem Sinne, dass Fenster nun einmal fest mit dem Baukörper verbunden, immobil und damit als Einheit zu betrachten sind, als auch in einer Sichtweise, die die Scheiben nach wie vor als eigenständige Solitäre begreift. Somit besteht eine grundlegende Differenz zwischen dem, was das „Gültige Bild“ will, der Künstler Imi Knoebel formulierte und der Erinnerungsort in seiner Wirkmächtigkeit für eine Rezeption der Fensterverglasungen vorgibt.



55 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



56 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



57 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



58 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.

- 1 Vgl. Nouschi, Marc: Die Herausforderungen eines Projekts, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 9-11, hier S. 9.
- 2 Aufgrund der Annales de saint Nicaise gingen Historiker bislang von einem Baubeginn der gotischen Kathedrale von Reims am Festtag des Saint-Jean-Porte-Latin am 6. Mai 1211 aus – ein Jahr nach der sagenumwobenen Sonnenfinsternis, die den Anstoß zum Neubau gab. Die jüngere Forschung postuliert jedoch mittlerweile auf Basis dendrochronologischer Untersuchungen einen Baubeginn ab 1208/ 1209. Vgl. Demouy, Patrick: Un monument et une histoire toujours en construction, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 27-29, hier S. 27 (nachfolgend Demouy 2010a); Villes, Alain: La construction d'un chef-d'œuvre gothique, XIII^e siècle, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 51-71. Die ältesten, nachweisbaren Überreste eines Sakralbaus gehen dabei auf das späte 4./ frühe 5. Jh. zurück. Vgl. dazu Neiss, Robert: L'église paléochrétienne, III^e-VI^e siècles, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 31-35, hier S. 34.
- 3 Eine Wiedergabe des gesamten Forschungsstandes ist hier weder möglich noch sinnvoll. In besonderer Weise hervorhebenswert sind die jüngsten Publikationen von Jordan, Thierry, Demouy, Patrick (Hg.): Reims (La grâce d'une cathédrale), Straßburg 2010; Demouy, Patrick: Die Kathedrale von Reims, Saint-Ouen 2011; Hamann-MacLean, Richard/ Schüssler, Ise: Die Kathedrale von Reims, 8 Bde., Stuttgart 1993-2008; Kimpel, Dieter/ Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, München 1995. Der hier vorliegende Artikel ist 2017 verfasst worden; zwischenzeitlich erschien 2018 „Die brennende Kathedrale“ von Thomas W. Gaehtgens, der in manchen Bereichen Überschneidungen aufweist. Der vorliegende Artikel wurde nachträglich nicht verändert, allerdings ist die Publikation von Gaehtgens in den Fußnoten eingearbeitet worden. Vgl. Gaehtgens, Thomas: Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, München 2018.
- 4 Vgl. Mössinger, Ingrid/ Richter, Anja (Hg.): Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims (Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 24.11.2013-9.02.2014), Köln 2013; Lemoine, Serge/ Innozenzi, Laurent/ Truillet, Jonathan: Imi Knoebel à Notre-Dame de Reims, Paris 2012; La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne) (Hg.): Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, Köln 2011.
- 5 Als jüngstes Beispiel ist die Kathedrale von Paris zu nennen, deren Dachwerk am 15./16.04.2019 einem Großbrand zum Opfer fiel und bei dem auch Gewölbe und Vierungsturm einstürzten. Die rasch in den Medien veröffentlichten Entwürfe für einen modernen Ansatz des Wiederaufbaus, im Gegensatz zu dem gegenwärtig präferierten Ansatz à l'origine, zeigen deutlich, wie veränderbar diese Bauten sein können. Das tatsächliche Ergebnis des Wiederaufbaus bleibt derweil abzuwarten. Dass moderne Additionen nicht nur die Ausstattungen, sondern auch den Baukörper direkt betreffen können, zeigt die Kathedrale von Lille, deren provisorischer Wandabschluss der mittleren Westfassade bis 1999 durch eine moderne Konstruktion aus Pierre de Soignies, einem dem Typ des Pierre bleue zugehörigen Kalksteins, und einer die translumineszenten Platten tragenden Eisenkonstruktion ersetzt wurde.
- 6 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9.
- 7 Der mittelalterlichen Verglasung hat sich 2011 ausführlich Meredith Parsons Lillich gewidmet: vgl. Lillich, Meredith Parsons: The Gothic Stained Glass of Reims Cathedral, University Park 2011.
- 8 Henri Deneux ersetzte 1924-1926 als verantwortlicher Architekt in der Kathedrale den am 19.09.1914 abgebrannten Dachstuhl aus Holz durch einen Dachstuhl aus Stahlbeton; vgl. Pellus, Daniel: Quand Reims bâtissait sa cathédrale, Reims 1962, S. 82.
- 9 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2; Marq, Benoît: Les vitraux: restaurations et créations, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 255-261, hier S. 256. Das Glasatelier Simon Marq wird heute in 12. Generation im Familienbesitz geführt und gehört zu den ältesten Unternehmen Frankreichs, vgl. dazu <http://www.ateliersimonmarq.com/ateliers-vitrail-reims-histoire> (9.02.2017).
- 10 Paul Simon publizierte seine Arbeit an der Westrose 1911 und überlieferte dadurch Teile des Dokumentationsbestands. Kopien einiger weniger Exemplare der ‚frottis‘ befinden sich heute in der Bibliothèque municipale de Reims. Vgl. Simon, Paul: La grande rose de la cathédrale de Reims, Reims 1911; Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. XIX, S. 2.
- 11 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2; Pellus 1962 (wie Anm. 8), S. 71f.
- 12 Vgl. ebd.; <http://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/memoires-de-caves> (14.03.2017).
- 13 Auf Jaques Simons Entwürfe gehen 1937 die Kleine Westrose *Les litanies de la Vierge* und die Große Rose des Südquerhauses *La résurrection du Christ* zurück, 1954 folgte *Vitrail du Champagne* im südlichen Querhausarm. Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 257; <http://www.cathedrale-reims.com/decouvrir-la-cathedrale/les-vitraux/les-vitraux-modernes> (14.02.2017).
- 14 Vgl. Pinet, Angélique: Le vitrail au XX^e siècle, en quête de contemporanéité: Aperçu d'une histoire de l'art du vitrail à travers l'exemple de la création de vitraux dans les églises de Midi-Pyrénées, des années trente à nos jours, in: Le vitrail du XX^e au XXI^e siècle: un élan de création (Art sacré 22),

- 2006, S. 7-27; Pillet, Élisabeth: Les vitraux, in: Lille (La grâce d'une cathédrale), hg. v. L. Ulrich, Straßburg 2014, S. 203-213; Marc, Jean: Les réalisations contemporaines, in: Quimper (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-M. Le Vert, Straßburg 2013, S. 271-275; Lagier, Jean-François: Les vitraux contemporains, in: Chartres (La grâce d'une cathédrale), hg. v. M. Pansard, Straßburg 2013, S. 237-241; Gatouillat, Françoise: Les verrières, in: Albi (La grâce d'une cathédrale), hg. v. M. Desachy, S. Desachy, C. Xifra-Vanacker, Straßburg 2015, S. 285-296; Bey, Martine Callias: Les vitraux, in: Rouen (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-C. Descubes, Straßburg 2012, S. 273-297; Bouchon, Chantal: Les vitraux du XX^e siècle, in: St. Denis (La grâce d'une cathédrale), hg. v. P. Delannoy, Straßburg 2015, S. 223-225; Gatouillat, Françoise: Les verrières, in: Nantes (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-P. James, Straßburg 2013, S. 199-205.
- 15 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 257f.; <http://www.cathedrale-reims.culture.fr/vitraux-brigitte-simon.html> (10.04.2017).
- 16 Vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 7-27, hier S. 11.
- 17 Vgl. ebd., S. 13.
- 18 Vgl. Denis, Maurice: Histoire de l'art religieux, Paris 1939, S. 283; Couturier, Marie-Alain: Le pavillon des vitraux, in: Le vitrail du XX^e au XXI^e siècle: un élan de création (Art sacré 22), 1937, S. 69; Herbert-Stevens, Jean: L'art nouveau des verrières, in: Glaces et Verres 22, 1931, S. 21f.: „La plus grande faute contre la tradition, c'est de copier le passé. Rien n'est plus déplaisait que ces verrières modernes qui veulent jouer l'ancien, reprennent les sujets anciens dans la disposition ancienne, veulent imiter le style ancien dans ses déformations [...]“; Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 15.
- 19 Vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 17.
- 20 Vgl. zur „querelle de l'art sacré“ Bourniquel, Camille: La querelle de l'art Sacré, in: Esprit, Nouvelle Série 183, 1951, S. 563-572; Rinuy, Paul-Louis: La sculpture dans la „querelle de l'Art Sacré“ (1950-1960), in: Histoire de l'art 28, 1994, S. 3-16. Vgl. auch Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 19f.
- 21 Evers, Karen: Die Art Sacré-Bewegung in Frankreich. Zur Etablierung avantgardistischer Glasmalerei im sakralen Kontext, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 75-85, hier S. 79 ff.; David, Véronique: Glasmalerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 87-99, hier S. 87 f.; vgl. auch Bredekamp, Horst: Die Wiederkehr des Lichts. Ein Wunderwerk: Die Glasfenster von Imi Knoebel im Chor der Kathedrale zu Reims, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 35-44, hier S. 36. Überblick der Entwicklung der Glaskunst im 19. und 20. Jahrhundert bei Siebenmorgen, Harald: „Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei“. Glasmalerei vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 17-20.
- 22 Hatte Couturier in Ronchamp noch zwischen den Auftraggebern und dem Architekten vermittelt, trat er für den Couvent Saint Marie de la Tourette sogar als Auftraggeber auf, vgl. Potié, Philippe: Le Corbusier. Le Couvent Sainte Marie de La Tourette/ The Monastery of Sainte Marie de La Tourette, Boston/ Basel/ Berlin 2001, S. 60. Mit der Wahl Corbusiers trat eine klare Verschiebung der Prioritäten zugunsten seiner Qualität als Künstler statt, vor der der Aspekt des Atheisten zurücktritt. Im 19. Jh. wurde noch die Meinung vertreten, dass nur ein Katholik Kunst in einer katholischen Kirche herstellen könne, vgl. dazu Jakob, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1885, S. 111.
- 23 Marie-Alain Couturier, nach Potié 2001 (wie Anm. 22), S. 60.
- 24 Das Atelier setzte unter anderem Entwürfe von G. Braque, S. Poliakoff, J. Miro, R. Uzac, M.-H. Vieira da Silva, F. Rouan, D. Tremlett, I. Knoebel, H. Erni und J.-P. Agosti um; vgl. <http://www.ateliersimonmarq.com/ateliers-vitrail-reims-histoire> (9.02.2017). Ein Überblick der Arbeiten des Ateliers Simon Marq unter <http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-pres-tations-produits-simon-marq#pg> (9.02.2017).
- 25 UFA-Wochenschau 251/1961 vom 16. Mai 1961, Filmmminute 4:30-5:08, einzusehen über das Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland unter https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/584441?set_lang=de (14.02.2017); <http://www.hadassah-med.com/about/art-at-hadassah/chagall-windows.aspx> (21.02.2017). Brigitte Simon arbeitete im väterlichen Glasatelier in Reims, wo sie nach Kriegsende Charles Marq traf und schließlich 1949 heiratete. Zusammen übernahmen sie die väterliche Werkstatt in Reims. Das Fenster von 1961 in Notre-Dame de Reims ist ihr erster eigener, umgesetzter Entwurf. Neben den Reimser Fenstern setzte sie ebenfalls Entwürfe für die Kirchen Saint-Philibert de Tournus, Notre-Dame de Vitry-le-François und die Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes um. Die Entwurfsidee von Brigitte Simon wurde von Jaques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques, unterstützt und vom damaligen Kulturminister André Malraux abgesegnet. Vgl. <http://www.reims-kathedrale.culture.fr/glasfens-ter-von-brigitte-simon.html> (12. Januar 2017).
- 26 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 258; <http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg> (17.02.2017).
- 27 Vgl. dazu ausführlich Forestier, Sylvie: Marc Chagall. Die Glasfenster, Stuttgart 2016.

- 28 Murienne, Frédéric: Kathedrale Notre-Dame von Reims. Die Erschaffung von Kirchenfenstern, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 13.
- 29 Vgl. Spies, Werner: Splitter im Auge der anderen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.07.2011, Download unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/die-kathedrale-von-reims-splitter-im-auge-der-anderen-16810.html> (17.02.2017).
- 30 Vgl. Übersicht der ausgeführten Arbeiten nach Künstlern vgl. <http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg> (9. Februar 2017); Übersicht nach Baukörpern vgl. <http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg> (9.02.2017). Übersicht der Arbeiten in Sakralbauten von Derix Glasstudios in kleiner Auswahl unter <http://www.derix.com/projekte-referenzen/> (16.03.2017). Publierte Werkauswahl vgl. Derix Glasstudios GmbH&CoKG (Hg.): 150 Jahre Derix Glasstudios Taunusstein. Raum für Kunst aus Glas, Taunusstein 2016.
- 31 Innocenzi, Laurent/ Sinnreich, Ursula: Festgabe anlässlich der Einweihung der Glasfenster von Imi Knoebel für die Jeanne d'Arc Kapelle am 11. Mai 2015 in der Kathedrale von Reims, überreicht v. Laurent Fabius, Frank-Walter Steinmeier, ohne Herausgeber, ohne Verlagsort 2015, S. 4. Download über <http://www.cathedrale-reims.culture.fr/documents/2015-vitraux-knoebel.pdf> (26.01.2017).
- 32 Vgl. beispielsweise Le Goff, Jaques: Reims, ville du sacre, in: Les Lieux de mémoires, Bd. 2, hg. v. P. Nora, Paris 1997, S. 649-733, hier S. 678-684.
- 33 Der angemessene Umgang mit Denkmälern und die Respektierung des Charakters historischer Gebäude wurde erstmalig in der Charta von Athen zur Restaurierung von historischen Denkmälern festgeschrieben, die beim Ersten Internationalen Kongress der Architekten und Techniker in der Denkmalpflege am 21.-30.10.1931 verabschiedet wurde und seitdem eines der grundlegenden Regeln denkmalpflegerischen Handelns darstellt. Eine Sammlung sämtlicher denkmalpflegerischer Empfehlungen seit 1889 mit ihren originalen Wortlauten ist abgedruckt bei ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz (Hg.): Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, Stuttgart 2012.
- 34 Vgl. Bloch, Werner: Und es ward Licht! in: welt.de, 2. Juli 2011, Download unter: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13463343/Und-es-ward-Licht.html (09.02.2017); Grimm-Weissert, Olga: Moderne Kunst für alte Kathedrale, in: Handelsblatt.com, 12.05.2011, Download unter: <http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/zeitgenoessische-kunst-moderne-kunst-fuer-alte-kathedrale/4168238.html> (9.02.2017).
- 35 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9-11, hier S. 9.
- 36 Vgl. ebd., S. 10f. Nouschi, Leiter des regionalen Kulturamtes, definiert neben den *Messerschnitten* 1978/ 1979 noch die *Projektionen* 1969/ 1970 und die *Drachenzeichnungen* 1980-1982 als Vorlagen für die Reimser Entwürfe.
- 37 Fensterfläche von insgesamt 128m² in mundgeblasenem Echt-Antikglas, davon insgesamt 46,38 m² Kobaltblau auf Weiß (Überfangglas), 45,39 m² Kolbaltblau auf Weiß sandgestrahlt, 25,41 m² Kobaltblau massiv sandgestrahlt, 15,34 m² Kobaltblau auf Weiß mit starker Bläselung, 37,86 m² Selenrot, 22,25 m² Selenorange auf Weiß sandgestrahlt, 19,69 m² Kupferrot auf Weiß, 14,58 m² Edgelb auf Weiß sandgestrahlt, 14,55 m² Selengelb auf Weiß sandgestrahlt, 26,07 m² Weiß mit schwacher Bläselung sandgestrahlt; vgl. La DRAC 2011 (wie Anm. 4), S. 76-79, hier S. 76.
- 38 Vgl. ebd.; Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 10.
- 39 Mössinger, Ingrid: Prolog, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 8-15.
- 40 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 10f.; vgl. Högrefe, Wolfram: Wüste und Paradies, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 46-67.
- 41 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 11.
- 42 Vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 38.
- 43 Vgl. Schock-Werner, Barbara: Das Südquerhausfenster des Kölner Doms: zur Genese eines Entwurfs, in: Kölner Domblatt 72, 2007, S. 349-378, hier S. 370 (nachfolgend Schock-Werner 2007b).
- 44 Der dahinterstehende Entwicklungsprozess einer geeigneten Technik erforderte mehrere Testphasen und machte die Beratung durch Karl-Heinz Traut von Derix Glasstudios notwendig; vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9. Die Autorin dankt Rainer Schmitt, Geschäftsführender Gesellschafter von Derix Glasstudios, für die umfassende Beratung in der Taunussteiner Werkstatt.
- 45 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9.
- 46 Die Autorin dankt abermals Rainer Schmitt für diese Auskunft.
- 47 Vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 36.
- 48 Vgl. Wojtys, Pia: Ein Blick durch Gerhard Richters „Fensterbilder“. Eine Untersuchung des Sehens von Kunstwerken (Univ. Diss. Düsseldorf 2013), München 2014, S. 61; Schock-Werner, Barbara: Das neue Fenster als Teil der historischen Domverglasung, in: Gerhard Richter – Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben, hg. v. Museum Ludwig und Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln, Köln 2007, S. 21-31, hier S. 27 (nachfolgend Schock-Werner 2007a); Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370.
- 49 Mitteilung von Rainer Schmitt, Geschäftsführender Gesellschafter von Derix Glasstudios am 13.03.2017. Pressemitteilung zum Kloster Tholey vom 2.09.2019 unter: <https://www.domradio.de/themen/kultur/2019-09-02/die-kirchen->

- fenster-kamen-mir-wie-gerufen-gerhard-richter-ueber-seine-entwuerfe-fuer-die (25.04.2020).
- 50 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 364ff.
- 51 Vgl. ebd., S. 362-368; Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30. Annahme des Entwurfs von Gerhard Richter in der Domkapitelsitzung vom 2.05.2006: ebd., S. 365, S. 368.
- 52 Vgl. ebd., S. 362.
- 53 Vgl. Capital Kunstkompass, Stand November 2019; der Capital-Kunstkompass listet seit 1970 mittlerweile über 30.000 internationale Künstler und ermittelt ihren Einfluss und Rang nach möglichst objektiven Kriterien, bei denen Verkaufspreise nicht berücksichtigt werden. Vielmehr werden in einem Punktesystem Einzelausstellungen in einem der 300 renommiertesten Kunstmuseen, Teilnahmen an Gruppenausstellungen wie der Documenta, Rezensionen in Kunstmagazinen, Ankäufe durch namhafte Museen und Ehrungen erfasst und zu einem Ranking zusammengestellt. Gerhard Richter führt diese jährlich aktualisierte Liste seit 16 Jahren (2003-2019) ununterbrochen an. Dem gerne in der Presse verwendeten Superlativ des „teuersten Künstlers“ (Abendzeitung München 7.02.2020, Monopol Magazin 16.05.2019, Die Zeit 22.03.2015, Der Spiegel 13.10.2012) ist mit Vorsicht zu begegnen; zum einen, weil der Kunstmarkt schwankend ist und qualitative Aussagen nur schwer zu treffen sind, zum anderen, weil eine große Zahl in privaten Verkäufen und Auktionen veräußert werden, die statistisch nicht erfasst werden können. Es kann aber unschwer anerkannt werden, dass Werke Richters zu den Spitzenreitern gehören und die veröffentlichten Verkaufspreise zuverlässig im gehobenen 8-stelligen Bereich liegen.
- 54 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30; Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 365, S. 368.
- 55 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 371.
- 56 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370-374.
- 57 Vgl. ebd.
- 58 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30; Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 373.
- 59 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370.
- 60 Den Vergleich zwischen den Kathedralen von Köln und Reims in Bezug auf deren mittelalterliche Bausubstanz, Figurenschmuck und Glasmalerei stellte bereits Peter Kurmann 2007 an; vgl. Kurmann, Peter: Köln und Reims im 13. Jahrhundert, in: Kölner Domblatt 72, 2007, S. 97-114.
- 61 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9. Die einzigen beiden Ausnahmen stellen die Kindersterne 1998 in München für das Verwaltungsgebäude der WWK-Versicherung und die Reimser Kapellenverglasung von 2011 dar.
- 62 Vgl. ebd.
- 63 Vgl. Muriene 2011 (wie Anm. 28), S. 12. Zum Einbau „historistischer“ Fenster im 20. Jahrhundert vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 6-27, hier S. 11f.
- 64 Muriene 2011 (wie Anm. 28), S. 13.
- 65 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 362. Allein das Atelier Simon Marq hat seit den 1950er-Jahren 12 internationale und 42 nationale Verglasungsprojekte zeitgenössischer Künstler in verschiedenen Kirchen umgesetzt. Vgl. Überblick der Kampagnen von Simon Marq sowie der hier umgesetzten Chagall-Entwürfe unter <http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg> (17.02.2017). Einen Überblick zur modernen Glasmalerei bei Brülls, Holger: *L'art contemporain du vitrail en Allemagne/ Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland*, Chartres 2012; *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. J. Dresch, Karlsruhe 2011; Lagier, Jean-François (Hg.): *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*, Chartres 2005.
- 66 Vgl. Schulz, Martin: Imi Knoebels Fenster in der Kathedrale zu Reims. Kunst in der Kirche statt Kirchenkunst, in: Imi Knoebel. *Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, hg. v. La DRAC 2011 (wie Anm. 4), S. 56.
- 67 Vgl. Schulz 2011 (wie Anm. 66), S. 56f.
- 68 Ebd., S. 56.
- 69 Kirchen sind damit Staatsbesitz, konnten aber weiterhin liturgisch genutzt werden. Allerdings galten die Gemeinden nicht mehr als Körperschaften öffentlichen Rechts, sondern als privatrechtliche Vereine. Vgl. *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État* mit Gültigkeit zum 9.12.1905, einzusehen unter: <https://www.legifrance.gouv.fr/affi/Texte.do?cidTexte=LEGITEXT000006070169&dateTexte=20080306> (3.04.2017). Vgl. Vauchez, André: *La cathédrale*, in: *Les Lieux de mémoires*, Bd. 3, hg. v. P. Nora, Paris 1997, S. 3109-3140, hier S. 3110f. Zu den Auswirkungen der Loi am Beispiel der Kathedrale von Lyon vgl. Moulinet, Daniel: *Le diocèse de Lyon et la loi de Séparation*, in: *Lyon: primatiale des Gaules*, hg. v. J.-D. Durand, D. Repellin, N. Reveyron, Straßburg 2011, S. 443-449.
- 70 Proust, Marcel: *La mort des cathédrales*, in: *Le Figaro*, 16.08.1904, S. 3-4; gekürzte, deutschsprachige Übersetzung vgl. Proust, Marcel: *Der Tod der Kathedralen*, in: Marcel Proust, *Nachgeahmtes und Vermischtes*, hg. v. L. Keller, Frankfurt am Main 1989, S. 194-205, hier S. 195; vgl. dazu Raedt, Peter: *Die Erfindung des Mittelalters. Geschichte einer Illusion*, Darmstadt 2016, S. 15-17. Kathedralen mit dem Begriff des Genius eines Volkes zusammenzubringen geht auf Johann Wolfgang von Goethes *Von deutscher Baukunst von 1772/73* zurück, einem essayistischen Hymnus auf Erwin von Steinbach und die Kathedrale von Straßburg; vgl. von Goethe, Johann Wolfgang: *Von deutscher Baukunst*: D. M. Erwini A. Steinbach 1773, hg. v. L. Unbehauen, Rudolstadt 1997. Vgl. dazu Krause, Robert: *Die Architektur des Genies. Zu Goethes Essay Von deutscher Baukunst*; in: *Goethe-Jahrbuch 127*, hg. v. W. Frick, J. Golz, A. Meier, E. Zehm, Göttingen 2010; Beutler, Ernst: *Von deutscher Bau-*

- kunst*. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung; München 1943. Den Begriff des Genius im französischen Diskurs verwenden beispielsweise Jules Michelet sowie Emil Mâle. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 147-149.
- 71 Vgl. dazu den zweiten Artikel der Autorin in diesem Band sowie von Möllendorff, Nathalie-Josephine: Bildtopographien und Raumkontexte. Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums (Univ. Diss. Bern 2017), Bern 2019, S. 252-281, einzusehen unter: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/17vonmoellendorff_nj.pdf (25.04.2020).
- 72 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3110.
- 73 Vgl. zuletzt Villes 2010 (wie Anm. 2), S. 51-72.
- 74 Vgl. Neiss 2010 (wie Anm. 2), S. 31f. Archäologischen Untersuchungen zufolge existierten in der Nähe der heutigen Kathedrale eine Hauskirche aus dem 3. Jahrhundert sowie eine christliche Nekropole vor dem Südtor der antiken Stadt aus dem frühen 4. Jahrhundert. Der erste geweihte Kirchenbau innerhalb der Stadt konnte für den Beginn des 4. Jahrhunderts nachgewiesen werden, vgl. ebd., S. 31 f. Die älteste Bauschicht auf dem Gelände der heutigen Kathedrale von Reims stammt aus dem 5. Jahrhundert, vgl. ebd. S. 32; Lambert, Élie: La cathédrale de Reims et les cathédrales qui l'ont précédée sur le même emplacement, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1959, Bd. 103, Nr. 2, S. 241-250, hier S. 244.
- 75 Vgl. Neiss 2010 (wie Anm. 2), S. 31; Demouy, Patrick: Notre-Dame de Reims: sanctuaire de la monarchie sacrée. Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1995, S. 11.
- 76 Vgl. Le Goff 1997 (wie Anm. 32), S. 649-733, hier S. 659f. Zur mittelalterlichen Chlodwig-Rezeption vgl. Beaune, Colette: *The Birth of an Ideology*, Berkeley 1991, S. 70-89.
- 77 Vgl. Le Goff 1997 (wie Anm. 32), S. 649-733, hier S. 668, S. 678-684, S. 729. Zum Krönungszeremoniel vgl. Demouy, Patrick: Le sacre du roi de France, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 421-460. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 58f.
- 78 Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3112: „C'est parce qu'elles ont joué un rôle de premier plan dans l'histoire religieuse et politique de la nation que les cathédrales du Nord constituent plus que les autres un élément essentiel de notre patrimoine et sont comme les témoins et le modèle d'une France monarchique, médiévale et chrétienne.“
- 79 Ebd., S. 3118, S. 3119.
- 80 Ebd., S. 3125.
- 81 Vgl. Beaune 1991 (wie Anm. 76), S. 70-89; auch Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3125.
- 82 Vgl. dazu Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 2.10.2004-27.02.2005), hg. v. M. Flacke, Berlin 2004, S. 227-256; vgl. auch Collard, Franck: *La passion Jeanne d'Arc: mémoires françaises de la Pucelle*, Paris 2017; Boudet, Jean-Patrice/ Hélyar, Xavier (Hg.): *Jeanne d'Arc: histoires et mythes*, Rennes 2014. Zur Kapelle der Jeanne d'Arc in Reims vgl. Boulanger 2010 (wie Anm. 83), S. 477. Zur Heiligsprechung vgl. *Divina disponente*, die 16. Maii a. 1920, *Litterae Decretales Benedictus XV*, A.A.S., 12, 1920, S. 514-529, einzusehen unter: http://www.vatican.va/content/benedict-xv/la/bulls/documents/hf_ben-xv_bulls_19200516_divina-disponente.html (20.05.2020). Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 64f.
- 83 Vgl. Boulanger, Jean-François: De 1789 à 1905. Un long siècle révolutionnaire, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 467-479, hier S. 468-477.
- 84 Viollet-le-Duc, Eugène: Cathédrale, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1866, S. 279-392, hier S. 281.
- 85 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3136. Im 19. Jh. beanspruchten dabei bspw. auch Deutschland und England die Kathedralgotik als ihr eigenes Kulturerbe, mit dem sich Bilder des Staates, der Nation, des Volkes und der nationalen Identität visualisieren ließen und nicht unerheblichen Einfluss auf staatspolitische Prozesse ausübten. Vgl. dazu von Möllendorff 2019 (wie Anm. 71), S. 252-281; vgl. Péguy, Charles: *L'Argent*, in: *Œuvres en prose*, Paris, S. 1050.
- 86 Vgl. Harlaut, Yann: La «cathédrale aux outrages». 1914-1918, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 97-109, hier S. 97.
- 87 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3136.
- 88 Vgl. Harlaut 2010 (wie Anm. 86), S. 100.
- 89 Vgl. ebd., S. 99. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 25ff., S. 32., S. 38-48.
- 90 Lepelletier de Bouhélier, Georges: Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé. Mémoire relatif aux bombardements de Reims – Arras – Senlis – Louvain – Soissons, Etc. (Document officiels), Paris 1915, S. 18. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 69-75; zum „Medienkrieg“ vgl. ebd. S. 93-133.
- 91 Vgl. Harlaut 2010 (wie Anm. 86), S. 100. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 49-53.
- 92 Zur Fensterverglasung der Jeanne d'Arc-Kapelle in Mans vgl. Arrondeau, Stéphanie: Les cinq verrières de sainte Jeanne d'Arc dans l'ombre de la cathédrale du Mans, in: *Le vitrail au XX^e siècle, intelligences de la lumière (Art Sacrée 20)*, 2004, S. 108-115. In der Kathedrale von Orléans gibt es, dies sei der Vollständigkeit halber hier erwähnt, ebenfalls einen Fensterzyklus der Jeanne d'Arc, letztmalig von Pierre Carron erweitert. Ein Gedenk-Fenster anlässlich der Landung der Alliierten in der Normandie am 6.06.1944 wurde bspw. in der Kathedrale von Bayeux eingeglast; vgl. dazu Bey, Martine Callias: Les vitraux, in: Bayeux (La grâce d'une

- cathédrale), hg. v. J.-C. Boulanger, Straßburg 2016, S. 267-277.
- 93 Vgl. Arrondeau 2004 (wie Anm. 92), S. 108-115.
- 94 Weitere Fensterverglasungen dieser Thematik befinden sich beispielsweise in Châteauroux (Saint-Christophe, 1919), Le Blanc (Saint-Étienne, 1920), Cher (Saint-Maur, 1929); vgl. Pouget, Marc du: Les vitraux commémoratifs de la guerre 1914-1918 dans l'Indre, in: *Le vitrail au XX^e siècle, intelligences de la lumière* (Art Sacrée 20), 2004, S. 100-107.
- 95 Pouget 2004 (wie Anm. 94), S. 103.
- 96 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 256. Thomas W. Gaetgens beschreibt in seiner Publikation eingehend die Diskussion um den Wiederaufbau von Notre-Dame de Reims, der durchaus abgelehnt wurde. Die Gegner vertraten dabei die Ansicht, dass „die Ruinen [...] als Beleg für die barbarische Aggression der Deutschen bestehen bleiben“ sollten; Gaetgens 2018 (wie Anm. 3), S. 231.
- 97 Vgl. ebd., S. 255-257.
- 98 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f.; Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 36; Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 255. Im Allgemeinen wird nicht darüber berichtet, sondern vielmehr davon ausgegangen, dass im Ersten Weltkrieg der mittelalterliche Glasbestand zerstört wurde; so zuletzt bei Mössinger 2013 (wie Anm. 39), S. 9: „Die barbarische Zerstörungswut deutscher Angriffe während des Ersten Weltkrieges auf dieses einzigartige Bauwerk hat nicht nur große Teile der einzigartigen Architektur der Reimser Kathedrale zerstört, sondern auch fast alle Glasfenster verwüstet. Dem Kirchenraum ging unwiederbringlich der dunkle, mystisch wirkende Farbklang verloren. Erst Marc Chagalls Fenster erinnern mit ihren in tiefem Blau gehaltenen und figürlich gestalteten Motiven an diese Wirkung“.
- 99 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f., S. 267 FN 38; Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 255; Cerf, Charles: *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, Reims 1861, S. 315-317. Für Meredith Parsons Lillich liegt der Grund für den Ausbau darin, bei Krönungszeremonien außenstehenden Zuschauern den Blick durch die Fenster zu ermöglichen; vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 1. Diese Begründung erscheint jedoch reichlich fragwürdig: Durch die ephemere Ausstattung der Kathedrale bei den Krönungszeremonien wurde die untere Wandzone bis zum Triforium mit Tapisserien verhängt, ein Blick durch die Fenster, zu denen ein Zuschauer auch erst einmal hinaufkommen muss, hätte bestenfalls den Blick auf die Rückseite der Tribünen ermöglicht. Die ältesten erhaltenen Darstellungen dieser Magnifizienz-Formel sind in den Stichen anlässlich der Krönungszeremonien von Ludwig XIV. 1654 von Jean Le Pautre und Ludwig XV. 1722 von Antoine Danchet zu sehen. Zwar wurden bei der letzten Krönung eines französischen Monarchen 1825 keine Tapisserien mehr verwendet, doch wurden hier die Seitenschiffe mit Vorhängen in der Art verhängen, dass sie Logen für die geladenen Gäste formten, wie das entsprechende Gemälde François Gérards 1827 zeigt. Zwar sind auf dem Stich Danchets durch Fenster schauende Personen auszumachen, doch sind diese im Obergaden zu sehen. Sie entsprechen auch nicht einer realen Ansicht des Kirchenraumes, Reims hat niemals zu öffnende Flügelfenster im Obergaden besessen, sowie die Kathedrale auch keine Stehfläche an dieser Position bietet. Diese Fenster sind Übernahmen der Kapelle von Versailles; vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2.
- 100 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f., S. 267 FN 38; Tourneur, Victor: *Histoire et description des vitraux et des statues de l'intérieur de la cathédrale de Reims*, Reims 1857, S. 59-62.
- 101 Vgl. Fozi, Shirin: ‚A Mere Patch of Color‘: Isabella Stewart Gardner and the Shattered Glass of Reims Cathedral, in: *Memory and Commemoration in Medieval Culture*, hg. v. E. Brenner, M. Cohen, M. Franklin-Brown, Farnham 2013, S. 321-344; Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 14f.; Emery, Elizabeth: *The Martyred Cathedral: American Attitudes Toward Notre-Dame de Reims During the First World War*, in: *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, hg. v. J. T. Marquardt, A. A. Jordan, Newcastle upon Tyne 2009, S. 312-339; Balcon-Berry, Sylvie: *Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière de recherches récentes*, in: *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, hg. v. B. Decrock, P. Demouy, Langres 2008, S. 151-173, hier S. 156; Caviness, Madeline Harrison: *Boston: Isabella Stewart Gardner Museum*, in: *Stained Glass Before 1700 in American Collections*, Bd. 1: *New England and New York* (Corpus Vitrearum Checklist 1), *Studies in the History of Art* 15, Washington, D. C. 1985.
- 102 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f.
- 103 Vgl. ebd., S. 2, Abb. 8-9 auf S. 4.
- 104 Vgl. <http://www.cathedrale-reims.culture.fr/vitraux-marc-chagall.html> (17.02.2017) und <http://cathedrale.maisons-champagne.com/main.php?themes=vitraux&part=5> (17.02.2017).
- 105 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 23f.
- 106 Vgl. zuletzt Schenkluhn, Wolfgang: *Mythos und Wirklichkeit der Kathedrale von Reims*, in: Imi Knoebel. *Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims*, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 16-31, hier S. 16; vor allem aber Ville 2010 (wie Anm. 2), S. 51-71.
- 107 Die „touristische Relevanz“ von und für die Gestaltung von Fensterverglasungen wurde von der Commission des Monuments beispielsweise für die Kapelle Saint-Calais in Blois formuliert und als Bedingung der Auftragserteilung vorgegeben, vgl. Riviale, Laurence: *Les vitraux de la chapelle Saint-Calais et de l'abbatiale Saint-Nicolas*, in: *Le vitrail au XX^e siècle, intelligences de la lumière* (Art sacré 20), S. 23-45, hier S. 25.
- 108 Vgl. Hogrebe 2013 (wie Anm. 40), S. 46-67.
- 109 Ebd., S. 55.

- 110 Stüttgen, Johannes: Heiliges Sehen, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne, Köln 2011, S. 51-55, hier S. 51.
- 111 Schulz 2011 (wie Anm. 66), S. 56.
- 112 Kaepplin, Olivier: Ganzheitlichkeit, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 93-96, hier S. 93.
- 113 Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 37.
- 114 Ebd., S. 38. Auch Thomas W. Gaehtgens sieht die Knoebel-Fenster als eine Referenz an die Ereignisse des Ersten Weltkriegs, benutzt in seiner Darlegung Begriffe wie „zersplitterte Kompositionen“, „Bombenexplosionen“ und „disruptive Folgen für die kulturellen und intellektuellen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland“, Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 281f.
- 115 Frachon-Gielarek, Nathalie: Amiens. Les verrières de la Cathédrale, Amiens 2003, S. 38. Der Dank für den Literaturhinweis gilt Margriet Hoogvliet (Groningen).
- 116 Hogrebe 2013 (wie Anm. 40), S. 51. Zum Vetorecht der Quellen vgl. Koselleck, Reinhart: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, in: Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft, hg. v. R. Koselleck, W. J. Mommsen, J. Rüsen, München 1977, S. 17-46; Jordan, Stefan: Vetorecht der Quellen, Version 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.02.2010, einzusehen unter: http://docupedia.de/zg/Vetorecht_der_Quellen?oldid=132136 (20.05.2020); zum Vetorecht der Dinge vgl. König, Gudrun: Das Vetorecht der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur, in: Die Materialität der Erziehung: Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte, hg. v. K. Priem, G. König, R. Casale, Weinheim/ Basel 2012, S. 14-31.
- 117 Vgl. Innocenzi, Laurent: Avant-Propos, in: Imi Knoebel à Notre-Dame de Reims, hg. v. S. Lemoine, L. Innocenzi, J. Truillet, I. Knoebel, Paris 2012, S. 13-21, hier S. 13. Der Baubeginn der Kathedrale Notre-Dame de Reims wird auf den 6.05.1211 gesetzt, auch wenn die Forschung verschiedentlich Zweifel an diesem Datum angemeldet hat; vgl. zuletzt Demouy 2010a (wie Anm. 2), S. 27.
- 118 Vgl. Chabaud, Hervé: Les grandes heures du XX^e siècle, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 481-493, hier S. 488 ff. Zur Kontextualisierung in den Publikationen zu den Knoebel-Fenstern vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 35; Innocenzi 2012 (wie Anm. 117), S. 13; Mitterand, Frédéric: Grußwort, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC, Köln 2011, S. 7; Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9; Pressemitteilung des Ministère de la Culture et de la Communication vom 25.06.2011.
- 119 Vgl. Innocenzi/ Sinnreich 2015 (wie Anm. 31), S. 13.
- 120 Vgl. ebd., S. 11f.
- 121 Vgl. Spies 2011 (wie Anm. 29).
- 122 Ansprache von Außenminister Frank-Walter Steinmeier anlässlich der Einweihung der Glasfenster des Künstlers Imi Knoebel in der Kathedrale von Reims am 11.05. 2015; Download unter: http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Infoservice/Presse/Reden/2015/150511_Rede_BM_Ehrenb%C3%BCrgerschaft_Reims.html (23.01.2017).
- 123 Vgl. ebd.
- 124 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 268-282.
- 125 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 281f.
- 126 Zum Begriff der Semiophore vgl. Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2001, S. 95; weiterhin Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbe-trachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung, in: Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, hg. v. A. Hartmann, P. Höher, Chr. Cantauw, U. Meiners, S. Meyer, Münster 2011, S. 11-26, hier S. 17; Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. v. M. Eberspächer, G. M. König, B. Tschofen, Köln/ Weimar/ Wien 2002, S. 50, S. 86; Samida, Stefanie: Semiophoren, in: Handbuch materielle Kultur. Bedingungen – Konzepte – Disziplinen, hg. v. S. Samida, M. K. H. Eggert, H. P. Hahn, Stuttgart 2014, S. 249-252; Hicks, Dan/ Beaudry, Mary C.: The Oxford handbook of material culture studies, Oxford/ New York 2010.
- 127 Vgl. Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung, Wien/ Leipzig 1903, S. 57-65.

Bildnachweis

- Abb. 1, 49, 45, 50: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
- Abb. 2, 25, 44, 46: bpk / Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Max Sainsaulieu
- Abb. 3: bpk / Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Opérateur Théta
- Abb. 4-6: Atelier de vitraux Simon-Marq
- Abb. 7: <http://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/vitrail-du-champagne> (12.03.2021)
- Abb. 8: <https://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/vitrail-du-champagne> (12.03.2021)
- Abb. 9: <https://www.pinterest.de/pin/277815870735716833/> (12.03.2021)
- Abb. 10: http://www.gliscritti.it/arte_fede/matisse/matisse.htm / (31.01.2018) © Succession H. Matisse/ VG Bildkunst, Bonn 2021
- Abb. 11: Time Life Magazine unter: <http://images.google.com/hosted/life/10de32e98ed893d9.html> (12.03.2021)

Abb. 12: Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland, Filmarchiv

Abb. 13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Reims_-_Fenster_Marc_Chagall.JPG (12.03.2021) / Calvin Kramer (CC BY-SA 3.0)

Abb. 14: <http://dl-reims.fr/infos/visites/artis-d-art/verriers/verriers.htm#l%27art%20simon> (12.04.2017)

Abb. 15: Innocenzi, Laurent/ Sinnreich, Ursula: Festgabe anlässlich der Einweihung der Glasfenster von Imi Knoebel für die Jeanne d'Arc Kapelle am 11. Mai 2015 in der Kathedrale von Reims, überreicht v. Laurent Fabius, Frank-Walter Steinmeier, ohne Herausgeber, ohne Verlagsort 2015, S. 6 / © VG Bildkunst, Bonn 2021

Abb. 16: La Drac (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne) (Hg.): Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, Köln 2011, S. 25 / © VG Bildkunst, Bonn 2021

Abb. 17, 20, 54-58: Derix Glasstudios / Karl Heinz Traut / © VG Bildkunst, Bonn 2021

Abb. 18, 19, 33: Nathalie-Josephine von Möllendorff, Privatsammlung

Abb. 21: <https://i.pinimg.com/originals/6e/e1/a1/6ee1a1060c15bcc67eda152b8659581e.jpg> (12.03.2021) / karto86

Abb. 22: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, pl. 5.

Abb. 23: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Centerfold.

Abb. 24: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Abb. 13 / Charles Berthelomier

Abb. 26: https://www.flickr.com/photos/la-bretagne_a-paris/14756123442 (12.03.2021) / Yann Caradec

Abb. 27: <http://reims.14-18.over-blog.com/2013/12/reims-sous-les-obus-collection-patrie-n-22.html> (12.03.2021) / Collection Béatrice Keller

Abb. 28: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Reims_Cathedral_burning_during_World_War_I.jpg (16.03.2021)

Abb. 29: <https://www.loc.gov/item/99613573/> (28.06.2021)

Abb. 30: Photo (C) RMN-Grand Palais (MuCEM) / Jean-Gilles Berizzi

Abb. 31, 32: Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division

Abb. 34: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8033.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0

Abb. 35: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8034.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0

Abb. 36: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-par

tie_gothique-vitraux%E2%94%8035.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0

Abb. 37: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8033.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0

Abb. 38: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8034.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0

Abb. 39–42: Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine

Abb. 43: http://www.ecpad.fr/wp-content/gallery/1919/18_spa-349-m-6008.jpg (12.04.2017)

Abb. 47: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Abb. 35.

Abb. 48: <http://www.gotik-romanik.de/Reims%20Thumbnails/Thumbnails.html> (15.03.2021) / Roman72

Abb. 51: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Vitrail_du_19%C3%A8me_si%C3%A8cle_Reims_020208_03.jpg (15.03.2021) / Vassil

Abb. 52: Bundesregierung / Egon Steiner

Abb. 53: Derix Glasstudios/ Ansgar Wacker / © VG Bildkunst, Bonn 2021