

21. August 2007 . artnet

GERHARD RICHTERS KÖLNER DOMFENSTER LIEBLINGSORT DER DEUTSCHEN

VON HUBERTUS BUTIN

„Angriff gegen die Falschheit und die Gläubigkeit, wie Abstraktion zelebriert wurde, mit verlogener Ehrfurcht – Andachtskunst, diese Quadrate, Kirchenkunstgewerbe.“¹ Mit harten Worten beschrieb Gerhard Richter 1986 rückblickend die Beweggründe für seine 1966 einsetzende Produktion von abstrakten Farbtafelbildern. Der Geschichte geometrisch-konstruktiver Kunst mit ihren zum Teil universellen und spiritualistischen Geltungsansprüchen stand er damals äußerst skeptisch gegenüber. Doch Ende der 1990er Jahre änderte er seine Haltung: „Heute stehe ich dem ‚Heiligen‘, der spirituellen Erfahrung weniger ablehnend gegenüber. Sie ist Teil von uns und wir brauchen sie.“² Man kann Richter als einen bekennenden Atheisten mit starkem Hang zum Katholizismus bezeichnen. 2004 wurde ihm von Kardinal Lehmann sogar der Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken überreicht.³

Das katholische Rheinland hatte Richter bereits 2002 das größte Vertrauen entgegengebracht, das es in ästhetischen Fragen wohl aufbringen kann: Der Künstler wurde vom Metropolitankapitel der Hohen Domkirche zu Köln beauftragt, einen Entwurf für die neue Verglasung des riesigen gotischen Fensters im südlichen Querhaus der Kirche zu erarbeiten. Die spektakuläre und höchst ehrenvolle Aufgabe wurde ihm anvertraut, obwohl er noch nie zuvor in einem sakralen Raum gestalterisch tätig gewesen war, so dass er sich nach seinen eigenen Worten „sofort begeistert, aber auch erschrocken“⁴ zeigte. Der Kölner Dom mit seiner überwältigenden doppelturmigen Silhouette ist nicht nur Deutschlands größte Kathedrale und Teil des UNESCO-Weltkulturerbes, sondern wurde im September 2006 bei einer großen öffentlichen Umfrage im Zweiten Deutschen Fernsehen sogar zum „Lieblingsort der Deutschen“ gekürt.

Bei aller unbestrittenen internationalen Bedeutung Gerhard Richters erscheint es letztendlich bedauerlich, dass das Domkapitel hinter verschlossenen Türen – im wahrsten Sinne des Wortes – ex cathedra entschieden hat, wer den Zuschlag für den Auftrag zur Neugestaltung des Fensters erhalten sollte. Eine öffentliche Auseinandersetzung war offensichtlich nicht im Interesse der Kirche. So kann es nicht verwundern, dass es in den Medien bisher lediglich Formen der Berichterstattung, aber keine Diskussion über das Projekt gegeben hat. Eine gemeinschaftliche Beteiligung der Gläubigen bzw. der Bürgerinnen und Bürger von Köln ist dagegen in finanzieller Hinsicht höchst erwünscht gewesen. Das Fenster wird in der Tat allein durch private Spenden finanziert; der Entwurf selbst und die langwierige Betreuung der Realisierung sind ein Geschenk des Künstlers.

>>>

1 Gerhard Richter, zitiert nach Benjamin H. D. Buchloh, „Interview mit Gerhard Richter“ (1986), in: Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Band II, Ostfildern-Ruit 1993, S. 85.

2 Gerhard Richter, zitiert nach Mark Rosenthal, „Interview with Gerhard Richter“, in: Mark Rothko, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1998, S. 364.

3 In seiner Laudatio anlässlich der fünften Verleihung des „Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken“ am 20. November 2004 in der Bundeskunsthalle Bonn (unveröffentlichtes Manuskript, Archiv Gerhard Richter, Köln) formulierte Bischof Friedhelm Hofmann eine sehr spezifische und ungewöhnliche Sicht: „Vielen Menschen wurde und wird das Œuvre Gerhard Richters zum spirituellen Evidenzerlebnis.“ Sie reicht „in eine metaphysische Sphäre hinein, die immer wieder auch religiöse Assoziationen weckt“.

4 Gerhard Richter, zitiert nach Andreas Rossmann, „Dom-Farben: Richters Entwurf für Köln“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. Juli 2006, Nr. 174, S. 38.

Reflexion der Möglichkeiten . Im Zweiten Weltkrieg wurde die alte Verglasung im südlichen Querhaus des Domes durch Bombardierungen zerstört. Das ehemalige Fenster, das der preußische König Wilhelm I. der Kirche 1863 geschenkt hatte, zeigte lebensgroß verschiedene Herrscher wie Karl den Großen, Heinrich II., Sigismund von Burgund sowie die Kölner Erzbischöfe Anno und Engelbert. Nach dem Krieg setzte man ein von Wilhelm Teuwen entworfenes Fenster eingesetzt, das jedoch aufgrund seiner weitgehenden Farblosigkeit und der damit verbundenen starken Helligkeit immer als unbefriedigend empfunden wurde. Da die ursprünglich in Berlin verwahrten Entwürfe der Verglasung aus dem 19. Jahrhundert ebenfalls nicht mehr existieren, „war und ist an eine Rekonstruktion des Fensters nicht zu denken“⁵, wie die gegenwärtige Dombaumeisterin Barbara Schock-Werner betont.

Das Domkapitel favorisierte für die geplante Neugestaltung eine figürliche Darstellung mit christlichen Märtyrern des 20. Jahrhunderts. Gerhard Richter, an den die erste Anfrage bereits 2001 herangetragen wurde, produzierte zwei kleine Entwürfe, die nach alten Fotografien die Hinrichtungen von Opfern des Nationalsozialismus zeigen. Die äußerst brutalen Erhängungs- und Erschießungsszenen erschienen ihm letztendlich jedoch ungeeignet und andere historische Motive als schwierig und nicht zeitgemäß. Richter ist ein Künstler, der sich der geschichtlichen Bedingungen bildnerischer Produktion genau bewusst ist und der die Möglichkeiten zeitgenössischer Kunst immer wieder kritisch reflektiert. Wie Stefan Germer treffend formulierte, sind „der Glaube an die Fähigkeiten der Malerei und der Zweifel an ihren Möglichkeiten“⁶ die konzeptuelle Grundlage für Richters künstlerische Praxis.

Eine heutige Historienmalerei, die sich im traditionellen Sinne um eine bildnerische Überhöhung und Verklärung der von der Kirche favorisierten Märtyrer bemühen sollte, würde zwangsläufig in der Repräsentation des Vergangenen unzulänglich erscheinen. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts konstituiert sich für uns in erster Linie über Prozesse medialer Wahrnehmung, also über Fotografie, Film, Fernsehen und über das Internet, so dass eine freie bildnerische Erfindung der historischen Geschehnisse fast zwangsläufig unglaubwürdig und anachronistisch wirken müsste.

Wenn die Malerei unter diesen Umständen folgerichtig auf fotografische Vorlagen als dem primären Medium gesellschaftlicher Bildproduktion zurückgreifen würde, so könnte sie letztendlich aber nur die trostlose und nicht mehr aufhebbare Faktizität des tot Seins der Dargestellten wiederholen. Dies würde einer erwarteten Transzendierung der Figuren zuwiderlaufen und damit den kirchlichen Kontext verfehlen. Der großen Gefahr des künstlerischen Scheiterns angesichts der schwierigen Aufgabe konnte Richter demnach nur durch ein kritisches Gespür für die Grenzen des Machbaren begegnen. Zwar haben noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Künstler wie Albers, Braque, Campendonk, Chagall, Léger, Matisse und Rouault stark abstrahierte figurative Motive für Kirchenfenster entwickelt, doch zu Beginn des 21. Jahrhunderts entschied sich Richter mit Nachdruck für einen anderen Weg.

Kontext und Entwurf . Das im südlichen Querhaus des Kölner Domes befindliche gotische Maßwerkfenster mit seiner spitzbogigen Form und seiner filigranen, vierteiligen Gliederung fasst insgesamt eine mehr als 100 Quadratmeter große Glasfläche ein. 20 Meter über dem Boden erhebt sich die steinerne Architektur des Fensters, das sich über eine Höhe von 22 Metern erstreckt. Gerhard Richters Entwurf kombiniert das ornamentale Maßwerk, mit dem die mittelalterlichen Architekten ihre Lust am Mathematischen ausleben konnten, mit einer eigenen geometrischen Struktur: Die Verglasung des Fensters besteht aus



5 Barbara Schock-Werner, Das neue Südquerhausfenster im Kölner Dom (Faltblatt), hrsg. im Auftrag des Metropolitankapitels der Hohen Domkirche, Köln 2006.

6 Stefan Germer, „Rückblick nach vorn“, in: Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst (Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst), hrsg. von Julia Bernhard, Köln 1999, S. 89.

circa 11.500 einzelnen Farbquadraten von je 9,4 x 9,4 Zentimeter Größe, die auf der gesamten Fläche ein äußerst kleinteiliges, rechtwinkliges Raster ergeben. Dabei zeigt diese mosaikartige Struktur eine abstrakte, also visuell autonome, selbstreferenzielle Bildkonstruktion, die jede gegenständliche oder gar figurative Repräsentationsfunktion negiert.⁷

Die 72 verschiedenen Farbtöne, die der Künstler in einem langen Prozess ausgewählt hat, entsprechen der Palette, die auch die Verglasung der mittelalterlichen Domfenster aufweist. So fügt sich das neue Fenster harmonisch in die vorhandene Farbgebung des Kirchenraumes ein. Die Glasscheiben – von der Glashütte Lamberts in Waldsassen mundgeblasen und flachgewalzt – wurden von den Derix Glasstudios in Taunusstein mit einem speziellen Silikon-Gel auf farblose Trägerscheiben aufgeklebt, um dann in das Maßwerk eingepasst zu werden. Dabei hat Richter das grafische Netz der Bleiruten, mit dem Gläser für Kirchenfenster traditionell eingefasst werden, durch schwarzes Silikon ersetzen lassen, das nur 2 Millimeter breit und somit aus der Ferne nicht sichtbar ist.

Die Verteilung der einzelnen Farbtöne auf der Fensterfläche basiert auf dem Zufallsprinzip. Es erzeugt ein bewusst organisiertes Chaos im Sinne eines Zustands höchster Unordnung. Dadurch wird die farbliche Erscheinung als Manifestation einer sprachlich nicht einholbaren Fülle erlebt, was auf besonders deutliche Weise die Unabschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung hervorhebt.⁸ Gleichzeitig visualisiert das Fenster jedoch in seiner Form ein Höchstmaß an Ordnung, denn sowohl das streng orthogonale Raster als auch die Einfassung durch das vorgegebene gotische Maßwerk geben dem farblichen Chaos ein hohes Gleichmaß zurück.

Der Münsteraner Meisterdrucker Mike Karstens⁹ entwickelte für Gerhard Richter ein Computerprogramm, das die Aufgabe des Zufallsgenerators übernahm und die Anordnung der Farbtöne maschinell bestimmte. Karstens produzierte anschließend diverse großformatige Offsetdrucke, die einen Eindruck von der möglichen Erscheinungsweise und Wirkung der farbigen Strukturen vermitteln sollten und als Grundlage für die Realisierung des Fensters dienten. Wenn der Zufall als strategisches Mittel der Bilderzeugung eingesetzt wird, ist der Künstler von der Notwendigkeit einer traditionellen Komposition befreit und kann etwas mehr oder weniger Unvorhersehbares entstehen lassen, das seinen eigenen Erwartungshorizont übersteigt. Die auf diese Weise entstandenen Strukturen hat Richter innerhalb bestimmter Partien des Maßwerks gespiegelt, um Symmetrien zu erzeugen, die eine ästhetische Ruhe und Ausgewogenheit vermitteln. Diese Eingriffe des Künstlers sind aber erst auf den zweiten Blick erkennbar.



7 Bereits 1989 ließ Richter für ein Berliner Privathaus eine Arbeit mit dem Titel Glasfenster, 625 Farben in der Größe von 273 x 268 Zentimeter produzieren, das eine sehr ähnliche Struktur aufweist wie sein Kölner Domfenster. Siehe Angelika Thill, Gerhard Richter. Werkübersicht/Catalogue raisonné 1962–1993, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Band III, Ostfildern-Ruit 1993, Nr. 703.

8 Gerhard Richter hat wiederholt hervorgehoben, dass er Malerei verstehe als „Analogie zu dem, was grundsätzlich über unser Verständnis hinausgeht“. „So sind Bilder um so besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis diese unbegreifliche Wirklichkeit schildern.“ (Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 91 und 93.)

9 Hubertus Butin, „Der Maler und sein Meisterdrucker“, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 16. Oktober 2005, Nr. 41, S. 67.

Raster und Farbtafelbilder . Das künstlerische Prinzip der seriellen Farbverteilung, wie Richter es bei der Domfenstergestaltung anwendet, geht auf seine Farbtafelbilder zurück, die zwischen 1966 und 1974 entstanden.¹⁰ Der Künstler hat damals handelsübliche Musterkarten aus Farbfachgeschäften als Vorlagen benutzt und in vergrößerter Form, ganz sachlich und ohne jeden subjektiven Ausdruckswert, auf Leinwand übertragen. Diese frühen Gemälde, die die dargestellten Farben wie Readymades erscheinen lassen, zeigen meist nur wenige Farbtöne, während die Arbeiten aus der ersten Hälfte der 1970er Jahre mit bis zu über viertausend Farben wesentlich komplexer sind und kaum mehr an Farbmusterkarten erinnern.

Eines der Bilder, das eine besonders große Ähnlichkeit zu Richters Domfenster aufweist, ist sein 1974 entstandenes Gemälde 4096 Farben, dessen Titel die Anzahl seiner Farbquadrate angibt. Rosalind Krauss bezeichnete die bildnerische Struktur des Rasters treffend als „ein Emblem der Moderne“¹¹, da sie als eine spezifische Bildform des 20. Jahrhunderts betrachtet werden kann. Frühe Beispiele hierfür finden sich etwa bei Piet Mondrian, Josef Albers, Man Ray und Hans Arp.¹² Es handelt sich geradezu um ein Paradigma modernistischer Kunst, denn in der Malerei des 19. Jahrhunderts ist das Raster als eigenständiges Motiv noch nicht zu finden.

Bei einer strengen Gitterstruktur, wie sie Richters Domfenster aufweist, erscheint der Begriff der Komposition unangebracht. Der Terminus korrespondiert mit der relationalen Ästhetik eines Bildgefüges, das aus meist ungleichen und spannungsvoll ausbalancierten Elementen aufgebaut ist. Die einzelnen Felder stehen dabei in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Bei der nichtrelationalen Ästhetik der Verglasung des Domfensters wird hingegen diese kompositorische Unterordnung der Elemente zugunsten eines egalitären Verhältnisses der Farbfelder vermieden, denn sie sind prinzipiell nicht nur absolut gleichförmig, sondern auch gleichwertig. Diese Struktur kann damit geradezu als Paradebeispiel einer hierarchielosen und antiautoritären Sprache der Kunst bezeichnet werden.

Berücksichtigt man die Herkunft der Rasterung innerhalb von Richters Œuvre, führt man sich also seine frühen Farbtafelbilder vor Augen, so ist offensichtlich, dass für das Domfenster ein bildnerisches Gestaltungsprinzip benutzt wird, das hierfür nicht eigentlich entwickelt worden ist. Doch das Konzept der Serialisierung von abstrakten Farbflächen durch ein orthogonales Raster scheint in seiner Verwendung so flexibel zu sein, dass es auch die Form eines mittelalterlichen Fensters füllen kann.

Kritik an der abstrakten Form . Dass sich das Raster als modernistische Struktur vielen möglichen gedanklichen Projektionen öffnet¹³ und sich genauso vielen Festschreibungen entzieht, hat Richters Arbeit schon im Vorhinein einige negative Kritik eingebracht.¹⁴ Besonders unter den Kölner Geistlichen ist sein



10 Angelika Thill 1993 (wie Anm. 7), Nr. 135-1 bis 144/1-10, 300-1 bis 301/1-20, 350-1 bis 359. Außerdem produzierte Richter nach dem gleichen Konzept 1971 einen Siebdruck und 1974 sieben Offsetdrucke. Siehe Gerhard Richter. Editionen 1965–2004. Catalogue Raisonné, hrsg. von Hubertus Butin und Stefan Gronert, Ostfildern-Ruit 2004, Nr. 44, 51 und 52.

11 Rosalind E. Krauss, „Grids, You Say“, in: Grids. Format and Image in 20th Century Art, Ausst.-Kat. The Pace Gallery, New York und The Akron Institute, Akron/Ohio, New York 1978, o. S.

12 Hubertus Butin, „Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder“, in: Butin und Gronert 2004 (wie Anm. 10), S. 27 bis 32.

13 In einem Interview hat sich Richter ausdrücklich dafür ausgesprochen, dass das Fenster so „vieldeutig“ sein solle, „wie es mir hier und heute eben möglich sein kann“. Gerhard Richter, zitiert nach Hans-Ulrich Obrist, Gerhard Richter. Interview, in: Domus (Mailand), Januar 2007, S. 123.

14 Trotz der großen Zustimmung hat es von Seiten der Öffentlichkeit „einige sehr unseriöse“ und nur „wenige seriöse Briefe“ gegeben, die sich gegen Richters Entwurf aussprechen, wie Dombaumeisterin Barbara Schock-Werner berichtet (in einer E-Mail an den Autor vom 20. Juni 2007).

Entwurf umstritten, da manche ihn als zu modern, zu abstrakt und somit für den Dom als unpassend empfinden und stattdessen lieber eine figurative, bildhafte Erzählung realisiert sähen. Diese Kritik übersieht jedoch spezifische Aspekte, die die sinnvolle Einbindung von Richters Arbeit in den Kontext des Doms erkennbar werden lassen. Kirchenfenster sind nicht traditionell Träger ausschließlich figürlicher Darstellungen, sondern weisen häufig so genannte Ornamentverglasungen auf. Neben den verschiedenen Fenstern aus dem 19. und 20. Jahrhundert ist der Kölner Dom mit 43 Verglasungen ausgestattet, die zwischen 1260 und 1562 entstanden sind. Diese Fenster bestehen insgesamt aus 4100 Glasscheiben, von denen jedoch lediglich 1500 figürliche Bildmotive zeigen. Die übrigen Gläser sind mehr oder weniger helle Ornamentscheiben, die mit vegetabilen, flechtwerkartigen oder abstrakt-geometrischen Verzierungen versehen sind. Die unbedingte Notwendigkeit einer Darstellung mit Figuren ist aus der Tradition heraus also nicht gegeben.

Hinzu kommt ein besonders bemerkenswertes Spezifikum: Schaut man sich drei Obergadenfenster im südlichen und nördlichen Teil des Langchores an, so lassen sich hoch oben in den krönenden Abschlüssen paarweise angelegte Rundfenster entdecken, die genau wie Richters Entwurf eine rechtwinklige, schachbrettartige Rasterung aus kleinen Quadraten aufweisen.¹⁵ Diese um 1300 angefertigten Scheiben zeigen also die gleiche Struktur wie das neue, gut siebenhundert Jahre später entstandene Fenster im südlichen Querhaus. Gerhard Richter war dieser Umstand nicht bewusst.¹⁶ Doch seine Arbeit bestätigt eindrucksvoll das Gespür für die Möglichkeiten einer heutigen Gestaltung, die sich in den Zusammenhang des alten Domes einfügt und einen künstlerischen Brückenschlag zwischen den Zeiten vornimmt.

Religiöse Dimensionen . Berücksichtigt Richters Entwurf jedoch auch die religiöse Bedeutung des Ortes, die Funktion der Kirche als einem liturgischen Versammlungsort der Gläubigen? Farbige Glasfenster bilden einen wesentlichen Bestandteil gotischer Sakralbaukunst; dabei schließen sie nicht lediglich den Baukörper ab, erhellen nicht nur den Innenraum und sind nicht bloße Gliederungselemente der Architektur. Im Gesamtkonzept der mittelalterlichen Gotteshäuser kommt den Glasfenstern eine immense, auch spirituelle Dimension zu. Das Licht, das durch die transparenten Gläser gotischer Fenster einfällt, verwandelt den Kirchenraum in eine leuchtende, farbgetränkte Sphäre des Sakralen. Die sinnlich wahrnehmbare Schönheit des Spektrums erscheint in der neuplatonischen Vorstellung als sichtbare Offenbarung des unsichtbaren Gottes. Wenn die Sonnenstrahlen im Kirchenraum eine Emanation des Göttlichen sind, kann und soll dadurch der Geist der Gläubigen, die in der Kirche beten, erleuchtet werden. So formulierte zum Beispiel der berühmte Abt Suger im 12. Jahrhundert für das Portal der Kathedrale von Saint-Denis: „[...] das Werk, das edel erstrahlet, / Möge erleuchten die Geister, daß sie eingehen [...] zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist.“¹⁷

Das farbige Licht der Glasfenster ist im Sinne der mittelalterlichen Theologie nicht nur eine Manifestation Gottes, sondern ebenso wesentliches Element einer metaphorischen Auffassung, die im Kirchenbau ein Abbild des Himmlischen Jerusalems sieht. Der Evangelist Johannes beschreibt im Kapitel 21 der Offenbarung (10–22), dem letzten Buch des Neuen Testaments, dass sich die Herrlichkeit Gottes besonders



15 Herbert Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Band IV 1: Köln, Dom), Berlin 1974, Tafelnummern 97, 112, 125.

16 Gerhard Richter in einem Gespräch mit dem Autor im Mai 2007.

17 Abt Suger von Saint-Denis, zitiert nach Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982, S. 193.
Siehe auch: Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures, übers. und hrsg. von Erwin Panofsky, Princeton 1979, 2. Auflage.

in dem hellen Licht der Edelsteine zeigt, die als Baustoff die Mauern der Himmelsstadt bilden. Auch die großen und zahlreichen Glasfenster der gotischen Kathedralen wirken besonders bei hellem Sonnenlicht wie Edelsteinwände, deren überirdisches Strahlen einen Abglanz des himmlischen Jenseits vermitteln soll. Ein solches vielfarbiges Leuchten wird sicherlich auch durch Richters Verglasung im Kölner Dom ermöglicht, zumal das Fenster nach Süden zeigt. So schreibt Domprobst Norbert Feldhoff im August 2006: Das Fenster „animiert, es beseelt, es regt zur Meditation an und schafft ein Flair, das für das Religiöse öffnet.“¹⁸ Wenn dies tatsächlich gelingt, erfüllt Richters Arbeit eine Aufgabe, die schon Abt Suger von Saint-Denis im 12. Jahrhundert benannte: Die „Schönheit des Gotteshauses“ und die „Lieblichkeit der farbigen Steine“ rufen den Menschen „von den äußeren Sorgen weg“ und ermöglichen eine „innige Meditation“.¹⁹

Gerhard Richters Fenster fügt sich also nicht nur ästhetisch behutsam in den Kontext des Doms ein, sondern berücksichtigt durchaus die religiöse Funktion des Kirchenbaus und lässt sich mit seiner farbigen Verglasung in die Tradition einer sowohl biblischen als auch neuplatonischen Lehre der Lichtmetaphysik stellen. Obwohl das Fenster erst am 25. August 2007 feierlich enthüllt und mit einer Messe eingeweiht wird, haben sich bereits vor Monaten die Geistlichen der Kathedrale von Reims bei dem Künstler erkundigt, ob er ebenso für ihre gotische Kirche, die der ehemalige Krönungsort der französischen Könige ist, ein Fenster entwerfen könne. Doch Richter will erst abwarten, ob sein Konzept für den Kölner Dom in der Realität aufgeht und eine für ihn künstlerisch befriedigende Lösung darstellt.²⁰ Und auch erst dann wird sich zeigen, ob das durch das Glasfenster einfallende Licht – wenn man es denn mit dem Neuplatoniker und Dante-Schüler Marsilio Ficino religiös deuten möchte – als „ein Entfalten der Macht des Jenseitigen und [als] ein Lachen des Himmels“²¹ empfunden wird.²²

18 Norbert Feldhoff, zitiert nach Johanna di Blasi, 72 Farben statt moderner Märtyrer, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 28. Juli 2006.

19 Abt Suger von Saint-Denis, zitiert nach Assunto 1982 (wie Anm. 17), S. 194.

20 Gerhard Richter in einem Gespräch mit dem Autor im Mai 2007.

21 Marsilio Ficino, zitiert nach John Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994, S 78.

22 Dieser Text wurde im Juni 2007 verfasst, als das Kölner Domfenster noch nicht im Original zu sehen war.