

Gerhard Richter, *Zwei Graue Doppelspiegel für ein Pendel*, 2018 (DE)

Die Installation

Seit Juni 2018 befindet sich Gerhard Richters Installation *Zwei Graue Doppelspiegel für ein Pendel* in der Dominikanerkirche. Das Werk in Münster ist neben dem Fenster im Kölner Dom (2007) Richters zweite Arbeit, die in einer Kirche realisiert wurde – in diesem Fall einer profanierten. Die Installation besteht aus drei Elementen, die sich auf besondere Weise mit dem Raum verbinden: Pendel, Bodenplatte und Doppelspiegel. Den Mittelpunkt des Werks bildet das von Richter entworfene Foucault'sche Pendel, das zusammen mit dem Physikalischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität realisiert wurde. Es besteht aus einer Metallkugel (Ø 22 cm, 48 kg), die mit einem 28,75 Meter langen Edelstahlseil in der Vierungskuppel der barocken Kirche befestigt ist. Unterhalb der Aufhängung des Pendels befindet sich ein Charron-Ring (Ø 7 cm), der der elliptischen Eigenbewegung des einmal in Gang gesetzten Pendels entgegenwirkt. Für die ununterbrochene Pendelbewegung der Kugel sorgt ein elektromagnetischer Antrieb unterhalb der kreisrunden Bodenplatte aus Grauwacke – einem 380 Millionen Jahre alten Sedimentgestein. Der Antrieb gibt der Kugel, an der ein Magnet befestigt ist, einen Impuls, wodurch das Pendel mit gleichbleibender Amplitude schwingen kann. Die Bodenplatte ist konkav gewölbt, sodass das Pendel konstant 4 cm über ihr schwebt. Das Verhältnis des Pendels zur sich drehenden Erdoberfläche kann nicht unmittelbar wahrgenommen werden, daher besitzt der äußere Kranz der Grauwacke eine eingravierte 360-Grad-Winkelmaßskalierung, an der sich die Erdrotation ablesen lässt. Das wissenschaftliche Experiment bedarf hier der Gestaltung, um nachvollzogen werden zu können. An der skalierten Bodenplatte lässt sich im Verlauf einer Stunde eine Drehung von circa 12 Grad beobachten. Eine vollständige Rotation der Platte benötigt in Münster etwa 30 Stunden, am Nord- bzw. Südpol dagegen wären es 24 Stunden. Die Skalierung schließt das Winkelmaß des Kreises mit der Einteilung der Zeit kurz.

Der physikalische Versuch

Für seine Installation übernahm Gerhard Richter die bestehende Versuchsanordnung des französischen Physikers Léon Foucault. 1851 fand dieser heraus, dass sich die Fläche unter einem freischwingenden Pendel langsam dreht. Da die Schwerkraft nur senkrecht wirkt, wurde klar, dass sich nicht das Pendel bewegte, sondern der Boden. Als Besucher:in ist man also mit der kontraintuitiven Tatsache konfrontiert, dass man sich durch die Rotation der Erde in andauernder Bewegung befindet, auch wenn man glaubt, auf der Stelle zu verharren. Die Kugel dagegen schwingt gleichbleibend auf ihrer Bahn. Mit seinem äußerlich einfach aufgebauten Pendelversuch gelang es Foucault im Pariser Panthéon erstmals einer breiten Öffentlichkeit die nicht wahrnehmbare, jedoch alles beeinflussende Erdrotation sichtbar zu machen. Auch wenn die Erdrotation Mitte des 19. Jahrhunderts längst bewiesen war, gelang es Foucault ein allgemeinverständliches Experiment hervorzubringen, das diese in actu nachvollziehbar machte. Neu war, die Drehung der Erde um ihre eigene Achse aus der Beobachtung des eigenen Planeten augenfällig nachzuweisen. Der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner bemerkte dazu: „Auf der einen Seite gehört der Pendelversuch in die Physik- und Astronomiegeschichte [...]. Auf der anderen Seite gehört er in die Geschichte des öffentlichen Auftritts der Wissenschaft.“¹ Es ist die Einfachheit des Versuchs, der auch mehr als anderthalb Jahrhunderte später noch fasziniert, selbst wenn man nicht über die mathematischen und physikalischen Kenntnisse verfügt, diesen voll und ganz zu durchdringen.

Zwei graue Doppelspiegel

Flankiert werden Pendel und Bodenplatte von vier hochrechteckigen grauen Glasbahnen (je 6 × 1,34 m), deren Material und Farbgebung in Richters Œuvre seit den späten 1960er Jahren immer wieder auftauchen. Die Scheiben sind rückseitig grau emailliert, die Vorderseite ist mit einer spiegelnden Schicht bedampft. Die Bahnen hängen paarweise an den Wänden des Querhauses der Dominikanerkirche. Die beiden Doppelspiegel verbinden sich auf besondere Art mit dem wohlproportionierten Kirchenraum des Architekten Lambert Friedrich von Corfey. Zwei der Glasbahnen sind identisch dunkelgrau, die beiden anderen zeigen einen unterschiedlich hellen Grauton. Gerhard Richter formulierte 1975: „Grau. Es hat schlechthin keine Aussage, es löst weder Gefühle noch Assozia-

tionen aus [...]. Und es ist wie keine andere Farbe geeignet, ‚nichts‘ zu veranschaulichen. Grau ist für mich die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit.“²

Das Medium Malerei

Es ist die visuelle Wahrnehmung als solche, die Richter interessiert. Über fünf Jahrzehnte hat er das Medium Malerei erforscht, dessen Bedingungen und Möglichkeiten in seinen Werken befragt. Eine der Fragen, mit denen sich der Künstler immerzu beschäftigt hat, gilt dem Verhältnis von Malerei und Wirklichkeit. Um diesem nachzugehen, hat er sämtliche Varianten der malerischen Subjektkritik mit Rekurs auf die jeweils avanciertesten Techniken durchgespielt. Das Bild als Fläche, als Blickfeld und Durchblick zu betrachten, leitet zu Richters künstlerischer Auseinandersetzung mit den Spiegeln und Glasscheiben über. Der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh hat der Arbeit *Acht Grau* (2002) – also jenen grauen Spiegeln, die Richter in der Dominikanerkirche wieder aufgreift – attestiert, „dass sie das fast zwanghaft gewordene Verlangen zu ‚sehen‘ kritisiert.“³ Es ist ein radikaler Wahrnehmungs- und Bedeutungsentzug, wodurch einem als Betrachter:in eine Selbstreflexion auferlegt wird: Was sieht man, wenn man sieht?

Alles was zwischen den Doppelspiegeln in der Dominikanerkirche passiert, wird unweigerlich ins Werk einbezogen, sodass sich die Glasbahnen zwischen Malerei, Fotografie, Skulptur, Architektur und Tableau Vivant (lebendes Bild) bewegen. Für einen kurzen Moment schreibt sich die Wirklichkeit in Form einer Reflektion in die beiden grauen Doppelspiegel ein. Es ist eine Dynamik, die in die passive Stille der monochromen Spiegelbilder einzieht. Das betrachtende Subjekt wird auf sich zurückgeworfen und mit den Möglichkeiten sowie der Begrenztheit der eigenen Wahrnehmung konfrontiert – ein individuelles ästhetisches Erleben in Raum und Zeit. Richters Glasscheiben und Spiegel verweisen auf die Unendlichkeit möglicher Darstellungen und auf die gleichzeitige Begrenztheit dessen, was darstellbar ist – keine Wahrheit wird absolut gesetzt, kein Bild der Wirklichkeit erzeugt, das endgültig zu fassen ist. Damit verweigert der Künstler diejenigen Eigenschaften, die zahlreiche traditionelle Kunstwerke auszeichnen: „Während ein Gemälde als Speichermedium ein einzelnes, statisches Bild vermittelt, liefert der Spiegel als Übertragungsmedium Bilder im Plural, also unendlich viele, aber ephemere und somit unstete Bilder.“⁴

Zeit und Raum

Das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente der Installation macht diese zu mehr als einem physikalischen Versuch. Man findet sich wieder in einer Gemengelage aus Wissenschaft und bildender Kunst, aus Naturgesetz und subjektivem Erleben. Die Installation macht etwas sinnlich erfahrbar, das sich unserer begrenzten Wahrnehmung entzieht, zugleich befragt sie unser Verlangen zu sehen und zu verstehen. In der Schwingung des Pendels verbinden sich Ruhe und Bewegung zu einem gleichmäßigen Takt. Das uralte Erdmaterial der Grauwacke bildet dabei das Fundament für den auf Dauer angelegten Versuch. Demgegenüber stehen die Spiegel mit ihren sich stetig verändernden Bildern. Der Mensch wird mit seiner Vergänglichkeit konfrontiert, mit jenem kurzen Moment, den er sich in Zeit und Raum einschreibt, während sich die Erde kontinuierlich weiterdreht. Einerseits ist ein Foucault'sches Pendel, das in einer Kirche, ob geweiht oder wie bei der Dominikanerkirche profaniert, installiert wurde, das gleiche Objekt, andererseits ein ganz anderes als eines in einem Technikmuseum. Durch die Verortung des Pendels ergeben sich unterschiedliche Assoziationen, andere gedankliche sowie sinnliche Verbindungen. Auch im profanierten Zustand ist der Raum nicht neutral, die Dominikanerkirche bleibt ein Ort der Nachdenklichkeit und Transzendenz.

Text: Merle Radtke

- 1 Michael Hagner, *Foucaults Pendel und wir. Anlässlich einer Installation von Gerhard Richter*, Köln 2021, 12.
- 2 Gerhard Richter, „Aus einem Brief an Edy de Wilde, 23.2.1975“, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, 92.
- 3 Benjamin H. D. Buchloh, „Gerhard Richters *Acht Grau*. Zwischen Vorschein und Glanz“, in: *Gerhard Richter: Acht Grau*. Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Ostfildern-Ruit 2002, 13–29, 29.
- 4 Hubertus Butin, „Gerhard Richter: Die Vielfalt unbunter Bilder“, in: Sies + Höke (Hg.), *Gerhard Richter. Achromatic*, 75–84, 77.

Dominikanerkirche (DE)

Geschichtsort

Nach der Neugründung des Dominikanerkonvents in Münster 1651 konnte die Gemeinschaft mehrere Parzellen zwischen den Handelsstraßen Alter Steinweg und Salzstraße erwerben. In barocker Großzügigkeit entstand in den Jahren 1708–1725 das neue Kloster. Es steht für den Wandel Münsters zur barock ausgestalteten Haupt- und Residenzstadt in fürstbischöflicher Zeit im 17. und 18. Jahrhundert, als die kleinteilige, mittelalterliche Struktur der Kaufmanns- und Handwerkerstadt in Teilen aufgelöst und durch neue prächtige Adelshöfe, aber auch neue Klosterkomplexe auf großflächigen Parzellen ersetzt wurde.

Baumeister des barocken Klosterkomplexes der Dominikaner, die auch die dritte Niederlassung eines Bettelordens in Münster war, war der bedeutende fürstbischöfliche Architekt Lambert Friedrich von Corfey (1668–1733). Er schuf eine Kirche von herausragender baukünstlerischer Qualität im barocken, römisch-französischen Hochstil. Der Konvent mit Kreuzgang schloss im Norden an. Dessen südliche Backsteinfassade bildet mit der Westfassade der Kirche einen kleinen Platz vor dem Hauptportal der Kirche.

Im Zuge der Säkularisierung wurde 1811 das Kloster aufgehoben und die Kirche ausgeräumt. Im staatlichen Besitz diente die Kirche dem Reichsmilitärfiskus als Depot. 1881 erwarb die Stadt Münster die Kirche und nutzte sie ab 1889 als Schulkirche des Städtischen Realgymnasiums. Wieder im gottesdienstlichen Gebrauch fehlte die dem Bauwerk angemessene Innenausstattung. Ein barocker Altar passend zur Architektursprache der Kirche fand sich in der Gaukirche in Paderborn und wurde 1904 in Münster aufgestellt.

Im Zweiten Weltkrieg erlitt der frühere Dominikanerkomplex starke Bombenschäden. Von dem ehemaligen Kloster blieb nur die südliche Wand als Ruine erhalten. Bei der Kirche stürzte die Kuppel über der Vierung mit den anschließenden Gewölben ein und führte zu erheblichen Schäden. Das Dach wurde 1946 abgedichtet. Erst in den Jahren 1961 bis 1974 erfolgte dagegen die Wiedereinrichtung der Kirche, nun genutzt durch die Universitätsgemeinde. Mit der neuen raumhohen Trennwand zwischen Kirchenraum und Mönchschor wurde der liturgisch gewollte Zentralraumcharakter gestärkt. Noch heute im städtischen Besitz, wurde die Kirche am 12. November 2017 erneut profaniert.

Baudenkmal

Inspiration zu der besonderen Gestaltung und Ausformung der Dominikanerkirche im Zeitgeist des Barock fand Lambert Friedrich von Corfey auf einer langen Bildungsreise durch Frankreich und Italien. Ein Spiegelbild der Eindrücke dieser Reise geben die ausführlichen Reiseaufzeichnungen wieder, die auf die Architektur und Ausgestaltung der Kirche übertragen wurden.

Die gewölbte Pfeilerbasilika mit Querhaus stellt sich im Straßenverlauf als schlichte Backsteinfassade dar, die gekrönt ist von einer hohen, zentralen Tambourkuppel und zwei flankierenden Türmen neben dem Chor. Von brillierender Qualität ist die westliche, sandsteinerne Schaufassade. Sie erfüllt im Aufbau die Anforderungen der drei klassischen Säulenordnungen, die nach ihrer „Schwere“ übereinander zu stellen sind: zuunterst die dorischen Säulenvorlagen am Portal, darüber über zwei Geschosse die ionischen Pilaster und unter dem bekrönenden Dreiecksgiebel die korinthischen Pilaster. Diese der italienischen Baukunst entnommene sogenannte „dreifache Superposition“ ist hier in Vollendung ausgebildet. Bauzier wie Festons (Gewinde aus Blumen, Blättern oder Früchten) und flammende Vasen sind dem Katalog der Dekorationskunst zur Zeit Ludwigs XIV. in Frankreich entnommen. Zwei Statuen in den Rundnischen der Außenachsen der Ordenspatrone Dominikus (rechts) und Thomas von Aquin (links) ergänzen das Bildprogramm.

Als Kirche eines Bettelordens ist der wohlproportionierte Innenraum von auffallender Schlichtheit und fast frei von Ornamentik. Es handelt sich um eine dreischiffige, kreuzgratgewölbte Basilika mit zentraler Kuppel und aufgesetzter Laterne, die von schmalen, querhausartigen Seitenräumen begleitet wird. Eindrucksvoll ist die räumliche Komposition in Proportionierung, Bewegtheit und harmonischer Balance zwischen Längsausrichtung und Zentralraumcharakter. Gestärkt wurde der zentrale Gedanke durch die Ausbildung der ursprünglich bis zur Gebälkzone reichenden Trennwand zwischen Hauptschiff und einjochigem Polygonalchor, dem Chorraum der Mönche. Als Schulkirche genutzt wurde

diese Trennwand entfernt, während der Nutzung als Universitätskirche wiederum raumhoch erneuert. Die Separierung zwischen Chorraum und Hauptschiff schafft heute ein besonderes Wechselspiel zwischen dem „Zentralraum“ mit dem Kunstwerk von Gerhard Richter und dem gestreckten Chorraum mit dem barocken Altar.

Die Auseinandersetzung mit den Prinzipien und Formen aus unterschiedlichen Kulturräumen Europas erklärt die außergewöhnliche Bedeutung der Dominikanerkirche. Kirche mit Altar und Ruinenwand des Klosters sind seit 1988 in die Denkmalliste eingetragen.

Der barocke Altar

Der entweihte barocke Hochaltar hinter der Chorwand ist das einzig verbliebene sakrale Kunstwerk in der Kirche. Der 1699 datierte Altaraufsatz wurde 1904 in Münster neu aufgestellt und geweiht. Das farbig gefasste Schnitzwerk des Paderborner Künstlers Heinrich Gröne (1622–1709) gilt heute als der letzte erhaltene Altar des westfälischen Barocks dieser Qualität und Größenordnung im Münsterland.

Die Altararchitektur in hochbarocker Manier schafft eine dreifach gestaffelte Säulenstellung, die im hohen Hauptgeschoss ein schweres Gebälk mit mehrfach gestaffeltem Sprenggiebel trägt. Darüber erhebt sich als Attika ein niedrigeres und schmaleres zweites Geschoss mit einfacher Säulenstellung. Aufwändig und prächtig ist der Gliederungsreichtum des Retabels. Auffällig sind die Säulen mit korinthischen Kapitellen, deren gewundene Schäfte mit Blatt-, Blüten-, Wein und Fruchtranken überzogen sind, in denen sich Putten tummeln. Die Vielfalt setzt sich in der differenzierten Farbfassung des Altars fort.

Die reich gegliederte Architekturkulisse des Altars wird verlebendigt durch ein Bildprogramm, das zwei Gemälde und vier Holzskulpturen in Assistenz umfasst. Die Gemälde stellen die Dreifaltigkeit und die Aufnahme Mariens in den Himmel dar. Auch wenn sich das Hauptbild der Himmelfahrt als eine seitenrichtige Kopie des Kupferstichs von Schelte Adamsz. à Bolswert nach einem Modell von Peter Paul Rubens im Buckingham Palace in London identifizieren lässt, ist der Urheber beider Bilder unbekannt. Die überlebensgroßen Skulpturen zeigen in der unteren Schreinzone zwei heilige Bischöfe mit Bezug zu Paderborn, den Hl. Ulrich (links) und Hl. Liborius (rechts) und darüber die Apostel Petrus und Paulus. Die vier farbig gefassten Skulpturen stammen vermutlich vom Bildhauer Georg Philipp Brüll, dem Bruder des Altarstifters und hohem geistigen Würdenträger Bernhard Jodokus Brüll.

Heute

In der Summe bringt die Dominikanerkirche vielfältig Aspekte in Austausch, die eigentlich unvereinbar erscheinen. Einerseits ist es die wechselvolle Geschichte des Gebäudes mit seinen unterschiedlichen Funktionen und Eigentumsverhältnissen – ein facettenreiches Spektrum, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verblendet. Andererseits ist es die Architektur selbst, die die Längsausrichtung eines Sakralbaus mit der profanen Idee des Zentralraums in ein spannungsvolles Verhältnis setzt – ein ebenso physisch erlebbarer wie imaginärer Balanceakt, der gleichermaßen beruhigend, bewegend und anregend wirkt.

Dieses außergewöhnliche Raumerlebnis wählte Gerhard Richter für sein Kunstwerk. Dementsprechend wurden alle Restaurierungen zwischen 2019 und 2021 äußerst zurückhaltend und möglichst ohne sichtbare Eingriffe in die historische Aussage des ehemaligen Kirchenraums durchgeführt. Der Barockaltar verblieb hinter der Trennwand mit Gittertür, die Farbigekeit der 1960er Jahre mit gelblichem Fußboden und abgestuften Rosatönen zur Betonung der Architekturgliederungen wurde wiederhergestellt. Notwendige Ergänzungen wie Akustiktafeln, klimatische Nachbesserungen, der barrierefreie Zugang und der Windfang erweitern mit ihrer zurückhaltenden Gestaltung die Funktionalität des Raumes. Die notwendige Infrastruktur befindet sich in der erweiterten, ehemaligen Sakristei.

Text: Mechthild Mennebröcker