

Internationaler Kunstwettbewerb Kölner Dom

Protokoll zur Preisgerichtssitzung, Phase 1

Donnerstag, 19.09.2024, 8.30 Uhr – 18.30 Uhr

Kölner Dom, Dreikönigssaal (8.30 Uhr bis 10.00 Uhr)

und

Maternushaus, Dreikönigssaal, Kardinal-Frings-Str. 1-3 (10.30 Uhr bis 18.30 Uhr)

Protokoll zur Preisgerichtssitzung, Phase 2

Donnerstag, 20.03.2025, 09.00 Uhr – 15.15 Uhr

Kölner Dom, Dreikönigssaal (09.00 Uhr bis 10.00 Uhr)

und

Dombauhütte, Veranstaltungsraum, Roncalliplatz 2,50667 Köln (10.15 Uhr bis 15.00 Uhr)

Anlagen:

Anlage 1a	Bestätigung des Protokolls Phase 1	Seite 10
Anlage 1b	Bestätigung des Protokolls Phase 2	Seite 17
Anlage 2:	Schriftlichen Würdigungen der Arbeiten der Phase 2, incl. Ergänzungen und Anpassungen	Seite 18
Anlage 3:	Schriftliche Würdigungen der für die Vertiefungsphase 2 ausgewählten Arbeiten	Seite 36
Anlage 4	Schriftliche Würdigungen aller weiteren Arbeiten der Phase 1	Seite 49
Anlage 5:	Teilnehmende am Wettbewerb	Seite 54

1. Konstituierung des Preisgerichts

(08.30 - 09.00 Uhr)

Eröffnung der Preisgerichtssitzung

Um 08:30 Uhr beginnt die Sitzung des Preisgerichts im Dreikönigensaal des Kölner Doms. Msgr. Robert Kleine, Domdechant begrüßt alle Anwesenden und fasst die wesentlichen Fragestellungen der Planungsaufgabe einleitend zusammen.

Prüfung der Anwesenheitsberechtigung und Feststellung der Vollständigkeit des Preisgerichts

Herr Neubig vom Büro neubig hubacher (Wettbewerbsmanagement) prüft zunächst die Anwesenheitsberechtigung der Teilnehmenden an der Sitzung des Preisgerichts.

Anwesend sind im Einzelnen:

Stimmberechtigte Sachmitglieder

- Weihbischof Rolf Steinhäuser, Domkapitular, Erzbistum Köln
- Prof. Dr. Jürgen Wilhelm, Vorsitzender, Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e. V.
- Abraham Lehrer, Vorstand, Synagogen-Gemeinde Köln KdöR
- Pater Dr. Christian M. Rutishauser SJ, Provinzialat der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten, München
- Rabbiner Dr. Jehoshua Ahrens, ehrenamtlicher Direktor Centre for Jewish-Christian Understanding and Cooperation, Jerusalem
- Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps, Religionshistoriker und Theologe, Münster

Stimmberechtigte Fachmitglieder

- Peter Füssenich, Architekt, Dombaumeister, Dombauhütte Köln
- Dr. Katharina Winnekes, Kunstkommission des Erzbistums Köln
- Prof. Andrea Wandel, Architektin, Saarbrücken
- Dr. Yilmaz Dziejwior, Direktor, Museum Ludwig, Köln
- Dr. Stefan Kraus, Museumsleiter, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (KdöR)

Stellvertretende Sachmitglieder

- Pfarrer Dr. Dominik Meiering, Domkapitular, Erzbistum Köln

- Diakon Jens Freiwald, Stellvertretender Vorsitzender der Kölnischen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit
- Bettina Levy, Vorständin Synagogen-Gemeinde Köln
- Pfarrer Dr. Martin Bock, Leiter Melanchthon-Akademie des evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region, Vorstand Kölnische Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit, Köln

Stellvertretende Fachmitglieder

- Martin Struck, Erzdiözesanbaumeister em., Erzbistum Köln
- Peter Sichau, Architekt, Fulda
- Dr. Hans Günter Golinski, Stiftungsvorstand, Museum DKM | Stiftung DKM und Direktor des Kunstmuseums Bochum a.D.
- Dr. Christiane Twiehaus, Leitung Abteilung jüdische Geschichte und Kultur, LVR-Museum Mi-Qua, Köln (für S.Korn)
- Dr. Eva Schmidt, Kunsthistorikerin, Kuratorin und ehem. Direktorin des Museums für Gegenwartskunst in Siegen
- Dr. Thomas Werner, Stadtkonservator, Amt für Denkmalschutz und Denkmalpflege, Stadt Köln
- Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht

Sachverständige ohne Stimmrecht

- Peter F. Billen, Tragwerksplaner, Finck Billen Ingenieurgesellschaft GmbH&Co KG, Köln
- Matthias Deml, Öffentlichkeitsarbeit, Dombauhütte Köln
- Dr. Albert Distelrath, stellvertretender Dombaumeister, Dombauhütte Köln
- Markus Frädrich, Öffentlichkeitsarbeit, Kölner Dom
- Thomas Frings, Erzbistum Köln | Generalvikariat, Bereich Weltkirche und Dialog, Fachbereich Dialog der Konfessionen, Religionen und Weltanschauungen
- Miguel Freund, Stellvertretender Vorsitzender Kölnische Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit e.V., Köln
- Dr. Astrid Lang, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Köln
- Dr. Marc Steinmann, stellvertretender Leiter Museum Kolumba, Köln

Verfahrensbetreuung

Büro neubig hubacher Architekten und Stadtplaner
PartG mbB:

- Jörg Neubig, Architekt und Stadtplaner,
- Simon Hubacher, Architekt
- Katja Opelka, Architektin

Entschuldigt abwesend sind folgende Mitwirkende
am Preisgericht:

Stimmberechtigte Fachmitglieder:

- Prof. Dr. Salomon Korn, Architekt, Frankfurt a. Main
- Leiko Ikemura, Künstlerin, Berlin

Stellvertretendes Fachmitglied

- Prälat Josef Sauerborn, ehem. Domkapitular, Erzbistum Köln

Stellvertretendes Sachmitglied

- Dr. Bernd Wacker, Theologe, 2009-2018 Leiter der katholischen Karl-Rahner-Akademie, Köln/Münster

Die stellvertretende Preisrichterin Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht wird vom Preisgericht anstelle der entschuldigt abwesenden Leiko Ikemura als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Die stellvertretende Preisrichterin Dr. Christiane Twiehaus wird vom Preisgericht anstelle des entschuldigt abwesenden Prof. Dr. Salomon Korn als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Alle Teilnehmenden an der Sitzung des Preisgerichts sind anwesenheitsberechtigt.

Zusammensetzung des Preisgerichts

Das Preisgericht setzt sich somit wie folgt zusammen:

Stimmberechtigte Sachmitglieder

- Weihbischof Rolf Steinhäuser, Domkapitular, Erzbistum Köln
- Prof. Dr. Jürgen Wilhelm, Vorsitzender, Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e. V.
- Abraham Lehrer, Vorstand, Synagogen-Gemeinde Köln KdöR

- Pater Dr. Christian M. Rutishauser SJ, Provinzialat der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten, München
- Rabbiner Dr. Jehoshua Ahrens, ehrenamtlicher Direktor Centre for Jewish-Christian Understanding and Cooperation, Jerusalem
- Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps, Religionshistoriker und Theologe, Münster

Stimmberechtigte Fachmitglieder

- Peter Füssenich, Architekt, Dombaumeister, Dombauhütte Köln
- Dr. Katharina Winnekes, Kunstkommission des Erzbistums Köln
- Prof. Andrea Wandel, Architektin, Saarbrücken
- Dr. Yilmaz Dziewior, Direktor, Museum Ludwig, Köln
- Dr. Stefan Kraus, Museumsleiter, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (KdöR)
- Dr. Christiane Twiehaus, Leitung Abteilung jüdische Geschichte und Kultur, LVR-Museum Mi-Qua, Köln
- Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht

Das Preisgericht ist mit 13 stimmberechtigten Preisrichterinnen und Preisrichtern vollzählig und während der gesamten Dauer beschluss- und arbeitsfähig. Die Protokollführung wird durch das den Wettbewerb betreuende Büro neubig hubacher übernommen.

Vorgehen im Preisgericht

Herr Hubacher vom Büro der Wettbewerbsbetreuung erläutert zunächst den geplanten Ablauf der Preisgerichtssitzung und das Vorgehen in der Entscheidungsfindung.

Zunächst findet ein Informationsrundgang im Kölner Dom statt. Die weiteren Beratungen des Preisgerichts erfolgen im Maternushaus. Hier wird die Jury zunächst über die Zulassung der Arbeiten entscheiden und unter Würdigung der Erkenntnisse aus dem Informationsrundgang über die Anwendung der Beurteilungskriterien beraten.

Anschließend werden Arbeitsgruppen für die Validierung der Ergebnisse der Grundsatzdiskussion festgelegt. Ggfs. kann nach der Grundsatzdiskussion ein Meinungsbild zur Engeren Wahl ermittelt werden.

In den Arbeitsgruppen werden anschließend die Ergebnisse der Grundsatzdiskussion validiert und Rundgänge zur Bewertung der Arbeiten vorbereitet. In den Wertungsrundgängen wird über den Verbleib jeder einzelnen Arbeit beraten. Die Jury auferlegt sich dabei Entscheidungen möglichst im Consent. Ziel ist eine Positivauswahl, d.h. Arbeiten die nicht in Consent-Entscheidung in der Wertung verbleiben, scheiden aus.

Für jeden Wertungsdurchgang ist die Möglichkeit eines Kontrollrundgangs gegeben, in dem sich das Preisgericht der einheitlichen Bewertung aller Arbeiten vergewissert. Sofern doch Abstimmungen der stimmberechtigten Mitglieder des Preisgerichts erforderlich werden, sind Enthaltungen nicht zulässig.

Es wird angestrebt 4 bis 6 Arbeiten mit Positivauswahl einmütig in die Engere Wahl zu nehmen, aus der dann die Teilnehmenden der Vertiefungsphase ausgewählt werden.

Herr Hubacher vergewissert sich bei allen Anwesenden der Preisgerichtssitzung, dass kein Meinungsaustausch mit Teilnehmenden am Wettbewerb über die Wettbewerbsaufgabe und deren Lösung geführt wurde und bis zum Preisgericht keine Kenntnis über Wettbewerbsarbeiten bestand, sofern nicht an der Vorprüfung mitgewirkt wurde.

Herr Hubacher unterstreicht, dass die Kontaktaufnahme und der Meinungsaustausch mit Wettbewerbsteilnehmern/-innen oder Dritten während der Dauer des Preisgerichts untersagt sind. Er bittet außerdem alle Anwesenden das Beratungsgeheimnis zu wahren.

Das Fotografieren während der Sitzung ist dem Büro der Wettbewerbsbetreuung vorbehalten.

2. Informationsrundgang und Zulassung der Wettbewerbsarbeiten (09.00 - 11.00 Uhr)

Informationsrundgang

In einem Informationsrundgang werden die Merkmale der eingereichten Arbeiten nacheinander wertungsneutral durch Herrn Hubacher vom Büro der Wettbewerbsbetreuung neubig hubacher vorgestellt.

Anschließend erfolgt der Transfer zum Maternushaus.

Um 10:30 Uhr wird die Sitzung des Preisgerichts im Dreikönigssaal im Maternushaus fortgesetzt.

Weihbischof Rolf Steinhäuser begrüßt alle Anwesenden.

Wahl der Vorsitzenden

Auf Vorschlag des Auftraggebers, dem Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln wird Prof. Andrea Wandel, Architektin, Saarbrücken wie bereits im Rahmen des Kolloquiums kommuniziert als Vorsitzende des Preisgerichts gewählt. Frau Prof. Wandel bedankt sich für das Vertrauen des Preisgerichts und nimmt die Wahl an.

Sie weist alle Preisrichterinnen und Preisrichter und alle weiteren Mitwirkenden auf ihre Verantwortung gegenüber dem Auftraggeber, den Wettbewerbsteilnehmern und der Öffentlichkeit hin. Sie fordert alle Mitwirkenden auf, sich aktiv in die Diskussionen einzubringen und diese nicht den Fachleuten zu überlassen. Sie bittet um eine konstruktive und objektive, allein an der Auslobung orientierte Beurteilung der eingereichten Arbeiten.

Anschließend bittet Sie Herrn Hubacher vom Büro der Wettbewerbsbetreuung um Information zu den eingegangenen Unterlagen und zu eventuellen Vorbehalten, die einer Zulassung der Arbeiten entgegenstehen könnten.

Eingereichte Arbeiten/ Fristen/ Vollständigkeit

Alle 15 Arbeiten sind fristgerecht bis zum 10.08.2024, 16.00 Uhr im Büro neubig hubacher Architekten und Stadtplaner PartG mbB in Köln eingegangen.

Wettbewerbsleistungen

Die Vollständigkeit der Unterlagen und der geforderten Leistungen wurden gemäß Auslobung durch das Büro der Verfahrensbetreuung geprüft. Das Ergebnis der Prüfung wurde in entsprechenden Prüflisten dokumentiert.

Die geforderten Unterlagen und Leistungen wurden von allen Verfassern im Wesentlichen vollständig erbracht. Filme die als freie Abgabeformen zur Verdeutlichung der Projektidee eingereicht wurden, werden auf Laptops vor den Arbeiten während der Jury-sitzung abgespielt.

Alle weiteren freien Abgabeformen Materialproben und Broschüren werden vor der jeweiligen Arbeit platziert.

Inhalt des Dossiers

Das vorliegende Dossier beschränkt sich auf vergleichende Darstellungen der Beiträge, die jeweils auf zwei Seiten und ebenfalls mit Ziffern von **1001** bis **1015** versehen sind.

Darüber hinaus dokumentiert der Einzelbericht Auszüge aus dem Konzept und der Entwurfsidee.

Die Einzelberichte umfassen Projektangaben zu der Art sowie des Orts der Intervention, der Rubrik, des Mediums und Materials sowie des Eingriffs im Bestand.

Zulassung der Arbeiten

Das Preisgericht entscheidet einstimmig, alle Arbeiten **1001** bis **1015** zur Beurteilung zuzulassen. Die Abweichungen und Verstöße von den geforderten Leistungen sind nur geringfügig, so dass eine objektive und faire Bewertung der Arbeiten durch das Preisgericht gegeben ist.

Auf zwingende Vorgaben, deren Nichtbeachtung zum Ausschluss von der Beurteilung der Arbeit führen, wurde in der Auslobung zudem ausdrücklich verzichtet.

Beurteilungskriterien

Die Vorsitzende verweist für die Bewertung der Arbeiten auf die in der Auslobung genannten Ziele und Beurteilungskriterien.

Die Arbeiten werden vom Preisgericht gemäß Aus-

lobung ausschließlich nach folgenden Kriterien bewertet, wobei die Reihenfolge der Kriterien auf deren Wertigkeit keinen Einfluss hat:

- Künstlerische Qualität, Mehrdimensionalität und Ambivalenz
- Ortspezifische Qualität und Verträglichkeit, auch unter Berücksichtigung des Kölner Doms als Sakralraum
- Soziale Qualität, Aneignungspotenzial und Leistungsfähigkeit als Anknüpfungspunkt für den christlich-jüdischen Dialog
- Kommunikationspotenzial, Begeisterungskraft und Rezeption
- Umsetzbarkeit und Genehmigungsfähigkeit, auch unter Berücksichtigung der Belange der Denkmalpflege
- Tragfähigkeit auf lange Sicht

Die Jury entscheidet über die Anwendung der Beurteilungskriterien.

3. Grundsatzdiskussion

(11.00 Uhr bis 12.15 Uhr)

Anwendung der Beurteilungskriterien

Alle 15 Arbeiten spiegeln aus der Sicht des Preisgerichts eine intensive Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Aspekten der Aufgabe.

Die Jury würdigt das breite formal-ästhetische Spektrum eigenständiger künstlerischer Haltungen, Herangehensweisen und Narrative. Alle Arbeiten zeugen von einer intensiven konzeptuellen Auseinandersetzung mit der Thematik des Wettbewerbs. Aus künstlerischer Perspektive zeigt sich die Jury beeindruckt von der teils bereits hohen Bearbeitungstiefe und Vielfalt mit sehr guten Darstellungsformen. In der Bewertung wird berücksichtigt, dass der Fokus in dieser ersten Stufe vor allem auf der Bewertung der Qualitäten des Lösungsansatzes liegt, unabhängig von der Bearbeitungstiefe.

Künstlerische Qualität

In der Bewertung der künstlerischen Qualität wird berücksichtigt, inwieweit Arbeiten über ihren metaphorischen Ausdruck hinaus andere Lesarten zulassen und wie vielschichtig oder ambivalent sie Bedeutungsräume eröffnen. Dabei erscheint als zwingend,

dass sich die Arbeiten auch abgelöst von der Herleitung und Begründung ihrer Urheber*innen erleben lassen.

Symbolische oder kommentierende Gesten und Arbeiten, die eine eindeutige Bedeutungszuschreibung einfordern, werden unter diesem Aspekt kritisch bewertet. Arbeiten, die den Betrachtenden ebenso wie den Zelebrenten über ihre ästhetische Wirkung hinaus überraschen, die Neugierde wecken oder bewusst Zumutungen auferlegen, werden dagegen positiv gewürdigt. Kritisch diskutiert werden künstlerische Ansätze, die nur mit einem erheblichen Vorwissen zugänglich sind.

Ortsspezifische Qualität

Die Mehrzahl der Teilnehmenden verorten ihren Wettbewerbsbeitrag im Nordquerhaus. Der Ortsbezug entsteht dabei insgesamt durch die Auseinandersetzung mit der spezifischen architektonischen Ausgangssituation und durch die Interaktion mit Betrachter*innen. Die Jury zeigt sich besonders beeindruckt, wie es einzelnen Beiträgen gelingt, über ihre Intervention am gewählten Ort hinaus durch thematische Bezüge Bedeutungszusammenhänge im Dom aufzugreifen und neu zu kontextualisieren. Dies gilt nicht nur für die vorhandenen antijüdischen Bildwerke, sondern etwa auch für das Fenster von Gerhard Richter im Südquerhaus, die Bezüge auf die Gebeine der Heiligen drei Könige oder die Marienkapelle. Dies erscheint aus der Sicht des Preisgerichts dann besonders gelungen, wenn dadurch die Autonomie des Werks nicht konterkariert wird. Kritisch hinterfragt wird, wie es Arbeiten im Nordquerhaus gelingt eine Augenhöhe mit dem dominanten Richter-Fenster herzustellen oder sich diesem fast unvermeidlichen Dialog im Gegenüber bewusst zu entziehen.

Soziale Qualität und Aneignungspotenzial

In der Bewertung der sozialen Qualität und des Aneignungspotenzials der Arbeiten wird hinterfragt, inwieweit es den Arbeiten gelingt, nicht nur konzeptuell-diskursiv und ästhetisch zu überzeugen, vielmehr auch emotional zu berühren. Besondere Aneignungsqualitäten haben Arbeiten, die mit allen Sinnen Neugierde wecken.

Besonderes Augenmerk gilt dabei auch den jüdischen Perspektiven. In diesem Zusammenhang wird reflektiert, inwieweit sich die Arbeit ggfs. auch gegen

antijüdische oder antisemitische Vereinnahmungen behaupten kann.

Kommunikationspotenzial und Begeisterungskraft

Die Bewertung des Kommunikationspotenzials und der Begeisterungskraft der vorgeschlagenen Arbeiten wird in engem Zusammenhang mit ihrem Aneignungspotenzial gesehen. Positiv bewertet werden Vorschläge, deren spezifische Zugänge zu Bedeutung und Verständnis in ästhetisch-räumlicher ebenso wie in diskursiv-theologischer Hinsicht so prägnant sind, dass sie Besucher*innen und Betrachter*innen in Erinnerung bleiben. Indem Sie sich aus dem Kontext des Doms herausheben und als Intervention zu erkennen geben, werfen sie Fragen auf, die über den Dom hinausweisen, und regen zum Dialog an. Die Bewertung des Kommunikationspotenzials einer Arbeit liegt daher ausdrücklich jenseits ihrer medialen Reproduzierbarkeit.

Denkmalverträglichkeit und Genehmigungsfähigkeit

Aus denkmalfachlicher Sicht werden Arbeiten besonders positiv gewürdigt, die als neue Interventionen im Dom erkennbar sind. Einigen künstlerischen Eingriffen gelingt es sogar, bestehende mit neuen Bedeutungszusammenhängen zu überlagern und damit ein tieferes Verständnis der historischen Substanz und des Bildschatzes des Doms zu ermöglichen.

Physische Eingriffe an antijüdischen Artefakten werden auch im Hinblick auf ihre Umsetzbarkeit und Genehmigungsfähigkeit kritisch diskutiert, auch wenn diese Auseinandersetzung aus Sicht der Urheber*innen ggfs. als integraler Teil einer sozialen Plastik verstanden werden soll.

Zudem werden freizuhaltende Fluchtwege im Nordquerhaus thematisiert. Dieser Aspekt erscheint jedoch für alle betroffenen Arbeiten im Falle der Auswahl für die Weiterbearbeitung in der Vertiefungsphase heilbar.

Tragfähigkeit auf lange Sicht

Die Jury diskutiert auf mehreren Ebenen die Fragestellung nach der geforderten Tragfähigkeit auf lange Sicht. Arbeiten, die das Subjekt des/r Künstler*in ins Zentrum stellen und eine Verbindung von Werk und persönlicher Erfahrungen oder Empfindung ins Zentrum stellen, werden dahingehend hinterfragt, ob der

daraus resultierende künstlerische Ausdruck auch überzeitlich verständlich sein könnte.

Dieser Position diametral entgegen gesetzt sind konzeptuelle Ansätze, bei denen das Subjekt des Urhebers bewusst hinter der „allgemeingültigen“ Botschaft der Arbeit zurücktritt. Auch für diese Arbeiten wird die langfristige Wirkkraft und Rezeption hinterfragt.

Kritisch setzt sich die Jury mit der Frage auseinander, in welcher Weise Mittel der sozialen Plastik – Rituale, neue Institutionen, veränderte Routinen – die Wirkung der künstlerischen Eingriffe am Bau und im Raum kurzzeitig bzw. anhaltend erhöhen oder möglicherweise entwerfen. Diese Frage wird für alle Arbeiten, die diesbezüglich Vorschläge machen, in der Bewertung gewürdigt.

4. Festlegung der Arbeitsgruppen

(12.15 Uhr bis 14.30 Uhr)

Anschließend werden die Arbeitsgruppen für die Validierung der Ergebnisse der Grundsatzdiskussion wie folgt gebildet:

- Arbeitsgruppe 1 für die Arbeiten **1001 - 1005**
- Arbeitsgruppe 2 für die Arbeiten **1006 - 1010**
- Arbeitsgruppe 3 für die Arbeiten **1010 - 1015**
- Arbeitsgruppe 4 Interreligiöser Dialog für die Arbeiten **1001- 1015**

Um 12.30 Uhr unterbricht das Preisgericht die Beratungen für einen kurzen Imbiss.

5. Rundgang

(14.30 Uhr bis 15.00 Uhr)

Rundgang

Um 14.30 Uhr setzt das Preisgericht die Beratungen mit einem ersten Rundgang fort. Die Vorsitzende erläutert, dass im Rundgang über den Verbleib jeder einzelnen Arbeit durch Positivwahl abgestimmt wird.

Die Lösungsansätze der Arbeiten werden von den Arbeitsgruppen unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien vorgestellt und kritisch gewürdigt. Jede

Arbeitsgruppe schlägt Arbeiten vor, die in der Wertung verbleiben sollten.

Folgende Arbeiten bieten aus der Sicht und im Consent des Preisgerichts, unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien, einen weiterführenden Beitrag zur Aufgabenstellung:

Arbeit 1001	Arbeit 1003	Arbeit 1006
Arbeit 1008	Arbeit 1010	Arbeit 1011
Arbeit 1012		

Folgende Arbeiten scheiden unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien und der Ergebnisse der Grundsatzdiskussion zu ihrer Anwendung im Consent aller Anwesenden aus der Wertung aus:

Arbeit 1002	Arbeit 1004	Arbeit 1005
Arbeit 1007	Arbeit 1009	Arbeit 1013
Arbeit 1014	Arbeit 1015	

6. Wertungsrundgang und Feststellung

Engere Wahl

(15.00 Uhr bis 16.00 Uhr)

Um 15.00 Uhr beginnt der Wertungsrundgang zur Bestimmung der Arbeiten in der Engeren Wahl. Die Vorsitzende erläutert, dass ausschließlich Arbeiten in die Engere Wahl kommen, die im Sinne einer Positivauswahl sowohl künstlerisch als auch hinsichtlich ihrer Anknüpfungspunkte an die inhaltliche Aufgabenstellung überzeugen. Sofern weniger als 4 Arbeiten in die Engere Wahl genommen werden, erfolgt ein Kontrollrundgang.

Die in der Wertung verbliebenen 7 Arbeiten werden vor der Entscheidung über die Engere Wahl nochmals unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien und der Erkenntnisse der Grundsatzdiskussion zu deren Anwendung intensiv diskutiert.

Dabei wird deutlich, dass für Entscheidungen über die Engere Wahl das Consent-Prinzip nicht zielführend ist. Die Anwesenden stimmen dem Vorschlag der Vorsitzenden zu, vom zunächst selbstaufgelegten Prinzip der Consent-Entscheidungen abzuweichen und die Auswahl der Engeren Wahl und der Teilnehmenden der Phase 2 durch einfache Mehrheitsentscheidung der stimmberechtigten Jurymitglieder zu treffen.

Danach stimmt das Preisgericht unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien nach intensiver Diskussion einzeln vor jeder in der Wertung verbliebenen Arbeit über die Engere Wahl ab.

Es verbleiben folgende Arbeiten in der Wertung und Engeren Wahl:

Arbeit 1001	einstimmig
Arbeit 1006	9 Ja-Stimmen / 4 Nein-Stimmen
Arbeit 1010	10 Ja-Stimmen / 3 Nein-Stimmen
Arbeit 1011	7 Ja-Stimmen / 6 Nein-Stimmen
Arbeit 1012	einstimmig

Folgende Arbeiten finden unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien keine Mehrheit des Preisgerichts und scheiden aus:

Arbeit 1003	4 Ja-Stimmen / 9 Nein-Stimmen
Arbeit 1008	6 Ja-Stimmen / 7 Nein-Stimmen

Um 15.50 Uhr unterbricht das Preisgericht die Beratungen für eine Kaffeepause.

7. Auswahl der Kunstschaffenden Phase 2

(16.00 Uhr bis 17.30 Uhr)

Das Preisgericht vergewissert sich, ob es zu einzelnen Arbeiten bei den Anwesenden Vorbehalte zu einzelnen Arbeiten gibt, die auch nach ausführlicher Erörterung nicht ausgeräumt werden können und einer Auswahl für die 2. Bearbeitungsphase entgegenstehen.

Das stimmberechtigte Fachmitglied der Jury Frau Dr. Twiehaus verlässt um 17.20 Uhr die Sitzung.

Das stellvertretende Fachmitglied der Jury, Herr Peter Sichau wird vom Preisgericht anstelle von Frau Dr. Twiehaus als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Abschließend wird erneut einzeln unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien und der Erkenntnisse der Grundsatzdiskussion über die Auswahl der Arbeiten der 2. Vertiefungsphase abgestimmt.

Die Jury beschließt, folgende Arbeiten zur Vertiefung ihres Konzepts in der 2. Vertiefungsphase aufzufordern:

Arbeit 1001	einstimmig
--------------------	------------

Arbeit 1006	11 Ja-Stimmen / 2 Nein-Stimmen
Arbeit 1011	einstimmig
Arbeit 1012	12 Ja-Stimmen / 1 Nein-Stimmen

Für folgende Arbeit entscheidet sich die Jury mit klarer Mehrheit der Nein-Stimmen gegen die Aufforderung zur Teilnahme an der Vertiefungsphase 2:

Arbeit 1010	1 Ja-Stimme / 12 Nein-Stimmen
--------------------	-------------------------------

8. Feststellung der Teilnehmenden Phase 2 und Ausblick auf die 2. Wettbewerbsphase

(17.35 Uhr -17.50 Uhr)

Feststellung der Teilnehmenden

Folgende vier Kunstschaffenden wurden für die Phase 2, die Vertiefungsphase, ausgewählt und werden zur weiteren Ausarbeitung ihres Vorschlags aufgefordert:

- Arbeit **1001**, „Hand an einer Ferse“, Roy Mordechay
- Arbeit **1006**, „Schwarzer Spiegel“, Christoph Knecht,
- Arbeit **1011**, „Staub zu Licht. Palimpsest der Erneuerung“, Azra Akšamija
- Arbeit **1012**, Ohne Titel, Andrea Büttner

Empfehlungen und Hinweise des Preisgerichts für die 2. Bearbeitungsphase

Im Anschluss an die Feststellung der Teilnehmenden der Phase 2 werden die Verantwortlichen für die Redaktion der schriftlichen Würdigung der Arbeiten festgelegt.

Das Preisgericht überträgt die redaktionelle Schlussverantwortung für das Protokoll an das Büro der Wettbewerbsbetreuung in enger Abstimmung mit der Vorsitzenden, Frau Prof. Wandel.

Für die schriftlichen Würdigungen liefern Mitwirkende am Preisgericht Textbausteine zu den Arbeiten der Engeren Wahl. An der Redaktion wirken Peter Dr. Christian M. Rutishauser SJ, Diakon Jens Freiwald, Pfarrer Dr. Martin Bock, Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps sowie Thomas Frings zur theologischen Einordnung; Dr. Katharina Winnekes, Dr. Hans Günter Golinski, Eva Schmidt, Anne Büscher und Peter Sichau zur künstlerischen Haltung sowie Dr. Astrid Lang, Dr. Thomas Werner, Martin Struck unter Beteiligung von Peter Füssenich zu Aspekten der Denkmalverträglichkeit mit.

Die Harmonisierung der Texte erfolgt im Büro der Wettbewerbsbetreuung in Rückabstimmung mit den einzelnen Verfasser*innen der Textbausteine.

Frau Prof. Wandel übernimmt in Abstimmung mit dem Büro neubig hubacher die Redaktion der Kurzbeschreibungen für alle weiteren Arbeiten (Anlage 3). Alle schriftlichen Würdigungen der Arbeiten der Engeren Wahl sind Anlage 2 des Protokolls zu entnehmen.

Vertraulichkeit des Verfahrens

Die Vorsitzende erinnert an die Vertraulichkeit der Beratungen. Alle Arbeitsunterlagen für die Beratungen im Preisgericht werden zum Abschluss der Sitzung eingezogen. Die Mitwirkenden am Preisgericht, die die Sitzung zu diesem Zeitpunkt bereits verlassen haben, werden nachträglich über den Einzug der Unterlagen in Kenntnis gesetzt und aufgefordert, diese an das Wettbewerbsmanagement neubig hubacher zu schicken.

Benachrichtigung der Wettbewerbsteilnehmer

Frau Prof. Wandel bittet danach Herrn Hubacher vom Büro der Verfahrensbetreuung um Erläuterung des weiteren Vorgehens.

Alle teilnehmenden Kunstschaffenden werden mit Zu- oder Absageschreiben über das Ergebnis des Preisgerichts der ersten Wettbewerbsphase informiert. Der Versand der Unterlagen für die Bearbeitung der zweiten Wettbewerbsphase an die ausgewählten 4 Teilnehmer erfolgt am 17.10.2024 per Mail über das Büro der Verfahrensbetreuung neubig hubacher.

Abschluss der Sitzung Preisgerichts der ersten Wettbewerbsphase.

Frau Prof. Wandel dankt als Vorsitzende des Preisgerichts allen Anwesenden für die intensive, sehr konzentriert und engagiert geführte Diskussion. Sie dankt der Wettbewerbsbetreuung für die gute Vorbereitung und Ausarbeitung der Unterlagen. Die kenntnisreiche Vorstellung der Arbeiten bildete eine hervorragende Grundlage für eine qualitätsorientierte Bewertung und Entscheidungsfindung.

Weihbischof Rolf Steinhäuser bedankt sich bei Frau Prof. Wandel für die umsichtige Leitung der Sitzung

und bei allen an der Durchführung des Wettbewerbs Beteiligten für ihre engagierte Arbeit. Die eigenständigen und vielversprechenden Gesamtkonzepte für den Internationalen Kunstwettbewerb Kölner Dom lassen für die zweite Bearbeitungsphase ein hervorragendes Ergebnis erwarten.

Er bedankt sich herzlich bei den Preisrichterinnen und Preisrichtern für ihre verantwortungsvolle Tätigkeit, bei den helfenden Händen im Hintergrund für die gute Vorbereitung und Durchführung des Verfahrens. Er lädt alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer an den Beratungen zur Sitzung zum Preisgericht der 2. Bearbeitungsphase am 20.03.2025 ein.

Um 18.30 Uhr wird das Preisgericht unterbrochen und verträgt sich bis zur Beratung der Ergebnisse der zweiten Wettbewerbsphase. Die persönlichen Arbeitsunterlagen werden von den Jurymitgliedern an die Verfahrensbetreuung zur sicheren Verwahrung zurückgegeben.

Die Vorsitzende bittet nochmals ausdrücklich alle Anwesenden das Beratungsgeheimnis zu wahren.

Für das Protokoll

Simon Hubacher, neubig hubacher, 19.09.2024

Anlage 1a
Schriftliche Bestätigung des Protokolls Phase 1

Stimmberechtigte Sachmitglieder

Weihbischof Rolf Steinhäuser

+ Rolf Steinhäuser

Prof. Dr. Jürgen Wilhelm

J. Wilhelm

Abraham Lehrer

A. Lehrer

Pater Dr. Christian M. Rutishauser SJ

C. M. Rutishauser SJ

Rabbiner Dr. Jehoshua Ahrens

J. Ahrens

Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps

R. Hoeps

Stimmberechtigte Fachmitglieder

Peter Füssenich

P. Füssenich

Dr. Katharina Winnekes

K. Winnekes

Prof. Andrea Wandel

A. Wandel

Dr. Yilmaz Dziewior

Y. Dziewior

Dr. Stefan Kraus

S. Kraus

Anne Büscher

A. Büscher

Dr. Christiane Twiehaus (bis 17.20 Uhr)

C. Twiehaus

Peter Sichau (ab 17.20 Uhr)

P. Sichau

1. Wiederaufnahme des Preisgerichts und Begrüßung

(09.00 Uhr bis 09.10 Uhr)

Eröffnung der Preisgerichtssitzung

Um 09.00 Uhr beginnt die Sitzung des Preisgerichts im Dreikönigensaal des Kölner Doms. Msgr. Guido Assmann, Domprobst und Generalvikar des Erzbistums Köln begrüßt die Teilnehmenden im Kölner Dom und wünscht den Beratungen einen guten Verlauf. Anschließend heißt Prof. Andrea Wandel, Vorsitzende des Preisgerichts alle Anwesenden willkommen und übernimmt die Leitung der Jurysitzung

Sie erinnert daran, dass alle Teilnehmenden an den Beratungen der Jury, die Möglichkeit hatten, sich anhand der Videos der vier Kunstschaffenden der Phase 2 hervorragend auf die Beratungen vorzubereiten.

Die Vorsitzende bittet Simon Hubacher und Jörg Neubig vom Büro der Wettbewerbsbetreuung neubig hubacher um die Vorstellung der Weiterentwicklung der vier für die zweite Phase ausgewählten Arbeiten und den Bericht der Vorprüfung.

2. Informationsrundgang und Bericht der Vorprüfung

(09.10 Uhr bis 10.00 Uhr)

Informationsrundgang und Erläuterung der Vorprüfungsergebnisse

Ab 09.10 Uhr verschafft sich das Preisgericht in einem ausführlichen Informationsrundgang für jede der vier Arbeiten der Phase 2 eine Übersicht über die Besonderheiten der Arbeit. Hierzu wurde vom Büro neubig hubacher eine Arbeitsbroschüre vorbereitet mit wesentlichen Informationen zu jeder Arbeit sowie der Dokumentation der Prüfergebnisse sowie dem formalen Bericht der Vorprüfung. Die Broschüren werden verteilt.

Die Arbeiten werden von Herrn Hubacher und Herrn Neubig vorgestellt. Sie erläutern vor Ort im Dom die von den Kunstschaffenden vorgeschlagene Materialisierung und Umsetzung des Werks sowie die Ergeb-

nisse der technischen Vorprüfung mit den Sachverständigen.

Um 10.00 Uhr begibt sich die Jury zum Tagungsort in der Dombauhütte. Die Anwesenden verschaffen sich zunächst individuell anhand der Präsentationspläne und die im Tagungsraum aufgebauten Arbeitsproben ein vertieftes Verständnis der Arbeiten.

3. Prüfung der Anwesenheitsberechtigung und Zulassung der Wettbewerbsarbeiten

(10.15 Uhr bis 10.40 Uhr)

Um 10.15 trifft Erzbischof Rainer Maria Kardinal Woelki in der Dombauhütte ein. Er begrüßt alle Anwesenden und bedankt sich bei allen Mitwirkenden an der Vorbereitung und Umsetzung des Wettbewerbs. Er unterstreicht die Bedeutung der dem Wettbewerb zugrunde liegenden Fragestellungen und hofft, dass vom Wettbewerbsverfahren Signalwirkung für einen zeitgemäßen und zukunftsgerichtete Umgang mit antijüdischen und antisemitischen Darstellungen in christlichen Gotteshäusern anderswo ausgeht.

Prüfung der Anwesenheitsberechtigung und Feststellung der Vollständigkeit des Preisgerichts

Frau Prof. Wandel bittet anschließend Herrn Hubacher vom Büro neubig hubacher die Anwesenheitsberechtigung der Teilnehmenden an der Sitzung des Preisgerichts zu prüfen. Anwesend sind im Einzelnen:

Stimmberechtigte Sachmitglieder

- Weihbischof Rolf Steinhäuser, Domkapitular, Erzbistum Köln
- Prof. Dr. Jürgen Wilhelm, Vorsitzender, Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e. V.
- Abraham Lehrer, Vorstand Synagogen-Gemeinde Köln KdöR
- Pater Prof. Dr. Christian M. Rutishauser SJ, Provinzialat der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten, München
- Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps, Religionshistoriker und Theologe, Münster

Stimmberechtigte Fachmitglieder

- Peter Füssenich, Architekt, Dombaumeister Dombauhütte, Köln
- Dr. Katharina Winnekes, Kunstkommission des Erzbistums Köln
- Prof. Andrea Wandel, Architektin, Saarbrücken
- Dr. Yilmaz Dziewior, Direktor Museum Ludwig, Köln
- Dr. Stefan Kraus, Museumsleiter Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (KdöR), Köln

Stellvertretende Sachmitglieder

- Pfarrer Dr. Dominik Meiering, Domkapitular, Erzbistum Köln
- Diakon Jens Freiwald, Stellvertretender Vorsitzender der Kölnischen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit
- Pfarrer Dr. Martin Bock, Leiter Melancthon-Akademie des evangelischen Kirchenverbandes Köln und Region, Vorstand Kölnische Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit, Köln
- Dr. Bernd Wacker, Theologe, 2009-2018 Leiter der katholischen Karl-Rahner-Akademie, Köln/ Münster

Stellvertretende Fachmitglieder

- Martin Struck, Erzdiözesanbaumeister em., Erzbistum Köln
- Dr. Hans Günter Golinski, Stiftungsvorstand, Museum DKM | Stiftung DKM und Direktor des Kunstmuseums Bochum a.D.
- Dr. Christiane Twiehaus, Leitung Abteilung jüdische Geschichte und Kultur, LVR-Museum Mi-Qua, Köln
- Dr. Eva Schmidt, Kunsthistorikerin, Kuratorin und ehem. Direktorin des Museums für Gegenwartskunst in Siegen
- Dr. Thomas Werner, Stadtkonservator, Amt für Denkmalschutz und Denkmalpflege, Stadt Köln
- Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht

Gäste

- Erzbischof Rainer Maria Kardinal Woelki
- Generalvikar Msgr. Guido Assmann, Dompropst

Sachverständige ohne Stimmrecht

- Peter F. Billen, Tragwerksplaner, Finck Billen Ingenieurgesellschaft GmbH&Co KG, Köln

- Matthias Deml, Öffentlichkeitsarbeit, Dombauhütte Köln
- Markus Frädrich, Öffentlichkeitsarbeit, Kölner Dom
- Thomas Frings, Erzbistum Köln | Generalvikariat, Bereich Weltkirche und Dialog, Fachbereich Dialog der Konfessionen, Religionen und Weltanschauungen
- Miguel Freund, Stellvertretender Vorsitzender Kölnische Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit e.V., Köln
- Dr. Astrid Lang, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Köln
- Dr. Marc Steinmann, stellvertretender Leiter Museum Kolumba, Köln

Verfahrensbetreuung

Büro neubig hubacher Architekten und Stadtplaner PartG mbB:

- Jörg Neubig, Architekt und Stadtplaner,
- Simon Hubacher, Architekt
- Katja Opelka, Architektin

Entschuldigt abwesend sind folgende Teilnahmeberechtigten am Preisgericht:

Stimmberechtigte Fachmitglieder:

- Prof. Dr. Salomon Korn, Architekt, Frankfurt a.M.
- Leiko Ikemura, Künstlerin, Berlin

Stellvertretendes Sachmitglieder

- Prälat Josef Sauerborn, ehem. Domkapitular, Erzbistum Köln
- Rabbiner Dr. Jehoshua Ahrens, ehrenamtlicher Direktor Centre for Jewish-Christian Understanding and Cooperation, Jerusalem

Stellvertretendes Sachmitglied

- Bettina Levy, Vorständin Synagogen-Gemeinde Köln

Stellvertretendes Sachmitglied

- Peter Sichau, Architekt, Fulda

Sachverständige ohne Stimmrecht

- Dr. Albert Distelrath, stellvertretender Dombaumeister, Dombauhütte Köln

Alle Teilnehmenden an der Sitzung des Preisgerichts sind anwesenheitsberechtigt.

Zusammensetzung des Preisgerichts

Das stellvertretende Fachmitglied Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht wird vom Preisgericht anstelle der entschuldigt abwesenden Leiko Ikemura als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Das stellvertretende Fachmitglied Dr. Christiane Twiehaus wird vom Preisgericht anstelle des entschuldigt abwesenden Prof. Dr. Salomon Korn als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Das stellvertretende Sachmitglied Diakon Jens Freiwald wird vom Preisgericht anstelle des entschuldigt abwesenden Rabbiner Dr. Jehoshua Ahrens als stimmberechtigtes Fachmitglied berufen.

Das Preisgericht setzt sich somit wie folgt zusammen:

Stimmberechtigte Sachmitglieder

- Weihbischof Rolf Steinhäuser, Domkapitular, Erzbistum Köln
- Prof. Dr. Jürgen Wilhelm, Vorsitzender, Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e. V.
- Abraham Lehrer, Vorstand, Synagogen-Gemeinde Köln KdöR
- Pater Dr. Christian M. Rutishauser SJ, Provinzialat der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten, München
- Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps, Religionshistoriker und Theologe, Münster
- Diakon Jens Freiwald, Stellvertretender Vorsitzender der Kölnischen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit

Stimmberechtigte Fachmitglieder

- Peter Füssenich, Architekt, Dombaumeister, Dombauhütte Köln
- Dr. Katharina Winnekes, Kunstkommission des Erzbistums Köln
- Prof. Andrea Wandel, Architektin, Saarbrücken
- Dr. Yilmaz Dziewior, Direktor, Museum Ludwig, Köln
- Dr. Stefan Kraus, Museumsleiter, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (KdöR)
- Dr. Christiane Twiehaus, Leitung Abteilung jüdische Geschichte und Kultur, LVR-Museum Mi-Qua, Köln
- Anne Büscher, Künstlerin, Bonn/ Maastricht

Das Preisgericht ist mit 13 stimmberechtigten Preisrichterinnen und Preisrichtern vollzählig und während der gesamten Dauer beschluss- und arbeitsfähig. Die Protokollführung wird durch das den Wettbewerb betreuende Büro neubig hubacher übernommen.

Bestätigung des Protokolls

Das Protokoll der ersten Sitzung des Preisgerichts wurde mit dem Tagesablauf zur Beratung der Ergebnisse der 2. Wettbewerbsphase am 12.03.2025 mit versandt.

Herr Freiwalds Einwand, dass er seit dem 19.9.2024 nicht mehr „Referent des Stadtdechanten“ ist, wird im Protokoll der ersten Sitzung korrigiert. Weitere Einwände wurden nicht geltend gemacht.

Das Protokoll gilt hiermit vom Preisgericht abschließend bestätigt.

Information zum Ablauf der Phase 2

Frau Prof. Wandel informiert, dass im Anschluss an die Jurysitzung der Phase 1 zunächst eine technische Begutachtung der für die Phase 2 ausgewählten Arbeiten durch die Sachverständigen in der Auslobung erfolgte.

Die daraus resultierenden technischen Hinweise und Fragen an die Teilnehmenden der Phase 2 im Hinblick auf die Umsetzung ihrer Arbeiten wurde zusammen mit den schriftlichen Würdigungen der Teilnehmenden der Phase 2 (in Anlage 3) den einzelnen Kunstschaaffenden zur Verfügung gestellt.

Auf dieser Grundlage erfolgte am 10.10.2025 ein Online-Beratungsgespräch mit allen vier Teilnehmenden der Phase 2, in das die Mehrzahl der Kunstschaaffenden auf eigenen Wunsch auch Fachpartner für die Umsetzung miteinbezogen haben. An diesem Gespräch nahmen neben Sachverständigen auch die Vorsitzende der Jury, Frau Prof. Andrea Wandel, Stadtkonservator Dr. Thomas Werner, Dombaumeister Peter Füssenich, sowie Dr. Stefan Kraus, Museumsleiter, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (KdöR) teil.

Während der Phase 2 stand es den Kunstschaffenden offen, Arbeitsproben im Dom mit Unterstützung der Dombauhütte zu testen. Diese Möglichkeit wurde von mehreren Kunstschaffenden rege in Anspruch genommen.

Information zur Umsetzbarkeit der Arbeiten

Herr Frings informiert über die Rückmeldung des entschuldigt abwesenden Sachmitglieds Rabbiner Dr. Jehoshua Arens. Aus einer jüdisch-theologischen Sicht bestehen zu keiner der Arbeiten Vorbehalte, die einer Umsetzung entgegenstehen.

Dombaumeister Füssenich informiert über die Rückmeldung der ICOMOS-Welterbe-Vertreter*innen. Keine der Arbeiten tangiert demnach den Welterbestatus in unzulässiger oder unverträglicher Weise.

Abschließend informiert Herr Hubacher vom Büro des Wettbewerbsmanagements neubig hubacher, dass aus der Sicht der am Wettbewerb beteiligten Sachverständigen für keine der vier Arbeiten der Phase 2 in technischer Hinsicht Vorbehalte bestehen, die einer Umsetzung entgegenstehen.

Zulassung der Arbeiten

Das Preisgericht entscheidet einstimmig, alle vier Arbeiten **2001, 2006, 2011** und **2012** mit allen eingegebenen Unterlagen zur Beurteilung zuzulassen. Die Abweichungen und Verstöße von den geforderten Leistungen, insbesondere in Größe und Umfang der Arbeitsproben, sind nur geringfügig, so dass eine objektive und faire Bewertung der Arbeiten durch das Preisgericht gegeben ist.

Auf zwingende Vorgaben, deren Nichtbeachtung zum Ausschluss von der Beurteilung der Arbeit führen, wurde in der Auslobung zudem ausdrücklich verzichtet.

Ablauf der Entscheidungsfindung

Die Vorsitzende erläutert den geplanten Ablauf der Preisgerichtssitzung der 2. Wettbewerbsphase und das Vorgehen in der Entscheidungsfindung.

Die Beurteilung der vier Arbeiten erfolgt in Wertungsrundgängen. Abschließend ist von der Jury zu entscheiden, welche dem Domkapitel zur Umsetzung empfohlen wird. Enthaltungen sind nicht zulässig.

Für jeden Wertungsdurchgang ist die Möglichkeit eines Kontrollrundgangs gegeben, in dem sich das Preisgericht der einheitlichen Bewertung aller Arbeiten vergewissert.

Die Vorsitzende informiert, dass keine Rangfolge zu bilden ist. Ziel ist ausschließlich die Arbeit auszuwählen, die unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien die beste Lösung für die Aufgabenstellung des Internationalen Kunstwettbewerbs bietet.

Rückmeldungen aus dem Preisgericht verdeutlichen, dass die Beratungen möglichst mit einer einstimmigen Entscheidung abgeschlossen werden sollten. Vorbehalte zu den Arbeiten werden somit ausdiskutiert. Dies gilt auch für Vorbehalte von nicht stimmberechtigten Anwesenden.

Frau Prof. Wandel vergewissert sich bei allen Teilnehmenden an der Preisgerichtssitzung, dass kein Meinungsaustausch mit Wettbewerbsteilnehmern über die Wettbewerbsaufgabe und deren Lösung geführt wurde.

Sie unterstreicht, dass die Kontaktaufnahme und der Meinungsaustausch mit Wettbewerbsteilnehmern/-innen oder Dritten während der Dauer des Preisgerichts untersagt sind. Die Vorsitzende bittet außerdem alle Anwesenden, das Beratungsgeheimnis zu wahren. Die Vorsitzende verweist zudem auf die Informationssperre nach Feststehen der Juryentscheidung bis zur Pressekonferenz am 3.4.2025

Auch das Fotografieren von Arbeiten während der Beratung durch Smartphones ist zu unterlassen. Die Jurysitzung wird durch das Büro der Wettbewerbsbetreuung fotografisch dokumentiert.

Frau Prof. Wandel bittet um eine konstruktive und objektive, allein an der Auslobung orientierte Beurteilung der eingereichten Arbeiten.

4. Wertungsrundgang

(10.40 Uhr bis 14.45 Uhr)

Im Wertungsrundgang stellen jeweils Fachpreisrichter*innen die Herangehensweise der Künstler und Künstlerinnen vor. Für jede Arbeit werden unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien Stärken und Schwächen herausgearbeitet. Die Erkenntnisse aus dem Informationsrundgang und die Würdigung der Arbeitsproben fließen in die Bewertung der einzelnen Arbeiten ein. Die Mitwirkenden an der Vorprüfung beantworten zu den einzelnen Arbeiten Fragen zu den Ergebnissen ihrer Analysen.

Um 11.30 unterbricht die Jury die Beratungen für eine Kaffeepause. Erzbischof Rainer Maria Kardinal Woelki, der als Gast an den Beratungen teilnimmt, verlässt um 11:40 Uhr die Sitzung des Preisgerichts. Um 11.45 nimmt die Jury die Beratungen wieder auf.

Um 13.15 Uhr unterbricht das Preisgericht die Beratungen für eine Mittagspause.

Die Arbeiten werden während der Mittagspause im jeweils durch Teams aus Fach- und Sachmitgliedern schriftlich beurteilt.

Generalvikar Msgr. Guido Assmann, Dompropst, der ebenfalls als Gast an den Beratungen teilnimmt, verlässt um 14.00 Uhr die Sitzung.

Die Texte für die 4 Arbeiten werden ab 14.15 Uhr verlesen, ergänzt und einstimmig verabschiedet (siehe Anlage 2). Die Würdigung der künstlerischen Position und der theologischen Aspekte der Phase 1 werden im Lichte der Diskussion und der Vertiefungen in Phase 2 ebenfalls unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien überarbeitet und durch die verlesenen zusätzlichen Texte ergänzt.

Das Preisgericht diskutiert anschließend die besonderen Vorzüge und die Entwicklungsfähigkeit der vier Arbeiten unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Beurteilungskriterien der Auslobung und der zuvor verlesenen schriftlichen Würdigungen. Die Jury stellt fest, dass alle vier Arbeiten alle Beurteilungskriterien auf hohem Niveau erfüllen.

Nach ausführlicher Beratung und Abwägung der unterschiedlichen Argumente unter Berücksichtigung der Beurteilungskriterien scheidet das Preisgericht die Arbeiten **2006** und **2011** einstimmig aus.

In der Engeren Wahl für die Umsetzung bleiben damit die Arbeiten

2001 **2012**

5. Entscheidung

(14.45 Uhr – 15.15 Uhr)

Für beide Arbeiten erfolgt eine vertiefte wertschätzende Auseinandersetzung insbesondere zu Fragen der Ambivalenz und Mehrdimensionalität als Teilaspekte der künstlerischen Qualität, zur Tragfähigkeit auf lange Sicht und zur Leistungsfähigkeit als Anknüpfungspunkt für den christlich-jüdischen Dialog als wichtiger Teilaspekt des Beurteilungskriteriums der sozialen Qualität.

Dabei kristallisiert sich heraus, dass eine deutliche Mehrheit die Umsetzung der Arbeit **2012** favorisiert. Besondere Würdigung und Unterstützung erfährt die Arbeit **2001** aus theologischer Sicht. Vorbehalte gegen die Umsetzbarkeit beider Arbeiten in der Jury werden ausnahmslos ausdiskutiert und ausgeräumt.

In der Abstimmung zu den beiden Arbeiten beschließt die Jury einstimmig, die Arbeit **2012** von Andrea Büttner dem Metropolitankapitel des Kölner Doms zur Umsetzung vorzuschlagen.

6. Bestätigung des Protokolls und Abschluss der Preisgerichtssitzung

(15.15 Uhr bis 15.30 Uhr)

Empfehlung

Die Jury empfiehlt dem Metropolitankapitel des Kölner Doms einstimmig, die Arbeit **2012** der Künstlerin Andrea Büttner zu realisieren.

Entlastung der Vorprüfung

Zum Abschluss der Sitzung bedankt sich die Vorsitzende beim Wettbewerbsmanagement und allen anderen Beteiligten, die an der Vorprüfung der Arbeiten mitgewirkt haben, für die hervorragende Vorbereitung

der Entscheidungsfindung im Preisgericht. Die Vorprüfung wird vom Preisgericht für beide Wettbewerbsphasen einstimmig entlastet.

Fertigstellung des Protokolls

Die Vorsitzende und die Protokollführung durch das Büro des Wettbewerbsmanagements werden mit der endgültigen Fertigstellung des Protokolls der zweiten Wettbewerbsphase betraut.

Die Liste der Verfasser der einzelnen Arbeiten ist dem Protokoll als Anlage 5 beigefügt.

Abschluss der Sitzung des Preisgerichts

Frau Prof. Wandel bedankt sich bei allen Mitwirkenden an den Beratungen im Preisgericht für die disziplinierte und die bis zum Schluss stets konstruktive Diskussion. Sie freut sich, dass das Preisgericht nach langer Beratung zu einem einstimmigen Ergebnis gekommen ist, und wünscht dem Auftraggeber, dem Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln viel Erfolg in der Umsetzung dieses spannenden Projekts. Sie gibt die Sitzungsleitung für ein Schlusswort an den Auftraggeber zurück.

Zum Abschluss bedankt sich Abraham Lehrer, Vorstand Synagogen-Gemeinde Köln KdöR, Vizepräsident des Zentralrats der Juden in Deutschland und Mitglied der Projektgruppe zur Begleitung des Wettbewerbsverfahrens, bei allen Beteiligten für die klare einstimmige Entscheidung des Preisgerichts. Mit diesem eindeutigen und aus der Sicht der jüdischen Mitwirkenden am Verfahren hervorragenden Ergebnis setzt der Wettbewerb ein Signal, das weit über Köln hinauswirken kann. Er dankt insbesondere Dr. Bernd Wacker, Theologe, 2009-2018 Leiter der katholischen Karl-Rahner-Akademie, Köln/ Münster, der die Aufarbeitung der antijüdischen und antisemitischen Bildwerke im Kölner Dom frühzeitig angestoßen, und der Kölnischen Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit e.V. die das Projekt mitinitiiert hat. Auch er dankt der Vorsitzenden für ihre umsichtige Leitung der Beratungen in schwieriger Zeit.

Abschließend bedankt sich Weihbischof Steinhäuser bei allen Beteiligten für die Vorbereitung und Mitwirkung am Preisgericht. Auch er freut sich besonders

über die einstimmige Entscheidung und das hervorragende Wettbewerbsergebnis. Er informiert, dass der Auftraggeber, das Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln bereits am Freitag, den 21.3.2025 über das Wettbewerbsergebnis informiert wird und über die Umsetzung beraten wird.

Öffentliche Vorstellung der Wettbewerbsergebnisse

Weihbischof Steinhäuser schließt die Sitzung mit der Einladung zur Pressekonferenz und öffentlichen Vorstellung der Ergebnisse am Donnerstag, 3. April 2025 um 13.00 Uhr im Domforum, Domkloster 3 / Domplatte, 50667 Köln.

Er weist darauf hin, dass bis zur öffentlichen Vorstellung am 3. April 2025 eine Nachrichtensperre gilt.

Die Sitzung des Preisgerichts endet um 15.30 Uhr.

Für das Protokoll

Simon Hubacher, neubig hubacher, 20.03.2025

Anlagen:

- | | |
|-----------|--|
| Anlage 1a | Bestätigung des Protokolls Phase 1
.....Seite 10 |
| Anlage 1b | Bestätigung des Protokolls Phase 2
.....Seite 17 |
| Anlage 2: | Schriftlichen Würdigungen der Arbeiten der Phase 2, incl. Ergänzungen und Anpassungen
.....Seite 18 |
| Anlage 3: | Schriftliche Würdigungen der für die Vertiefungsphase 2 ausgewählten Arbeiten
.....Seite 36 |
| Anlage 4 | Schriftliche Würdigungen aller weiteren Arbeiten der Phase 1
.....Seite 49 |
| Anlage 5: | Teilnehmende am Wettbewerb
.....Seite 54 |

Anlage 1b
Schriftliche Bestätigung des Protokolls Phase 2

Stimmberechtigte Sachmitglieder

Weihbischof Rolf Steinhäuser

Rolf Steinhäuser

Prof. Dr. Jürgen Wilhelm

Jürgen Wilhelm

Abraham Lehrer

Abraham Lehrer

Pater Dr. Christian M. Rutishauser SJ

Ch. M. Rutishauser SJ

Diakon Jens Freiwald

Jens Freiwald

Prof. Dr. em. Reinhard Hoeps

Reinhard Hoeps

Stimmberechtigte Fachmitglieder

Peter Füssenich

Peter Füssenich

Dr. Katharina Winnekes

Katharina Winnekes

Prof. Andrea Wandel

Andrea Wandel

Dr. Yilmaz Dzewior

Yilmaz Dzewior

Dr. Stefan Kraus

Stefan Kraus

Dr. Christiane Twiehaus

Christiane Twiehaus

Anne Büscher

Anne Büscher

Anlage 2: Schriftliche Würdigung der Arbeiten der Phase 2 – incl. Ergänzungen und Anpassungen

Anlage 2.1.

Arbeit 2001 (Phase 2): Roy Mordechay - „Hand an einer Ferse“ Finalist/Teilnehmer Vertiefungsphase 2

mit

- *Projektteam:*
Julia Reich (wiss. Projektbegleitung), Justus Beyerling (Lektorat), Oleh Fedorov (Design & 3D-Animation)
- *Video:*
Rimma Arslanov (Videoaufnahmen), Daniel Peitz (Videoaufnahmen & Editing)
- *Produktion:*
Derix Glasstudios GmbH & Co. KG.: Frederik Richter, Dr. Anna Rothfuss, Rahmi Schulz, Tatjana Heck

Herangehensweise des Künstlers

Roy Mordechays künstlerisches Ausdrucksmittel ist primär die Malerei mit ihren unterschiedlichen Techniken und diese bzw. seine Bilder werden oft objekthaft und installativ präsentiert. Daneben arbeitet er mit vorgefundenen und inszenierten Archivfotografien von historischen oder vermeintlich überlieferten Kult- und Kulturobjekten, die er mit seiner Malerei collagiert. Bisweilen erweitert er seine Bildwelten um skulpturale Elemente.

Inhaltlich skizziert der 2023 für eine Ausstellung gewählte Titel „Tell“ anschaulich seine Vorgehensweise: „Tell“ verstanden als Imperativ des englischen Verbs für „erzählen“ und zugleich mit den Bedeutungen des aus dem Akkadischen stammenden Wortes „Tell“, was in der Archäologie „Siedlungshügel“ bzw. „in Schichten abgelagerter Siedlungsschutt“ meint. Mordechay schichtet in übertragenem Sinne Fragmente von historischen Kulturobjekten so wie heutigen Alltagsgegenständen zu autonomen Bildwelten. Es sind Zeichen, Kürzel, Symbole oder Wort- und Satzsetzen, die innerhalb des neuen Kunstkontextes noch Spuren ehemaliger Bedeutung in sich tragen und sich zugleich wechselseitig auf- oder entladen. Überlieferte Narrative stoßen so aufeinander, dass sie ihrer jeweils linearen Erzählstrukturen verlustig gehen, um dann mittels Form und Farbe zur künstlerischen Potenz in einem offenen, uneindeutigen Bildgeschehen zu transformieren.

Für Mordechay stellt der Dom einen Raum unterschiedlichster, teilweise widersprüchlicher historischer wie auch gegenwärtiger Narrative dar, deren sichtbare und unsichtbare Bilder, Zeichen und Symbole er formal und inhaltlich in seinem Entwurf wirksam werden lässt. Dabei beschränkt er sich weitestgehend auf das im Kirchenraum Vorhandene.

Gezielt greift er auf das die gotische Kathedrale kennzeichnende Medium Glasfenster zurück und aktualisiert diese tradierte Kunstform sowohl formal wie inhaltlich. Der Entwurf argumentiert weniger konzeptuell als rein visuell. Mit großer sinnlicher Präsenz mittels symbolischer Farbverläufe und dadurch provozierten Lichtwirkungen begegnet dem Betrachter einerseits das in diesem Zusammenhang besonders bedeutungsschwere und zugleich anschauliche Narrativ „Hand an der Ferse“. Zum anderen finden sich im abstrahierenden Kontext der Farbe zahlreiche konkrete Verweise auf die komplexe Geschichte der Juden in Köln.

Künstlerische Position

Der künstlerische Entwurf „Hand an einer Ferse“ von Roy Mordechay greift formal die traditionelle Bildform des Glas- – bzw. Kirchenfensters auf und begibt sich damit auf mögliche Deutungsebenen der Lichtmystik, wie sie seit dem Mittelalter entwickelt wurden. Prinzipiell erfüllt er mit diesem Rückgriff vereinbarte Beurteilungskriterien wie „ortsspezifische Qualität und Verträglichkeit“ oder „Kommunikationspotential“.

Allerdings hebt sich die vorgeschlagene Fenstergestaltung durch den großflächigen Licht- bzw. Farbverlauf von den historischen Bild- und Ornamentkompositionen deutlich ab. Die figürlichen Darstellungen, die sich einer eindeutigen, verbindlichen Erzählstruktur entziehen, verleihen Mordechay's Entwurf künstlerische Aktualität und Eigenständigkeit.

In einem der Konzeption des Fensters beigefügten „Erklärungsbericht“ begründet der Künstler schlüssig sein formales Vorgehen mit dem von ihm intendierten Inhalt. Für seine Reaktion und Intervention verbindet er historische und neueste Glastechniken und reflektiert aktuelle theologische, historische, kunsthistorische sowie künstlerische Diskussions- und Forschungsergebnisse. Sein Bildprogramm dokumentiert die intensive Beschäftigung mit der jüdischen Geschichte der Stadt Köln, ihrer Lage am Rhein und den domspezifischen Judendarstellungen.

Mordechay's kennzeichnende künstlerische Vorgehensweise des Ready Made - also Vorgefundenes aufzugreifen und es dem Kontext zu entziehen oder zu fragmentieren, um neue, offene Narrative zu schaffen - kommt in dieser Aufgabenstellung vollkommen angemessen zum Einsatz. Seine künstlerische Schlussfolgerung und die künstlerische Übersetzung erfüllen in hohem Maß die Kriterien der „künstlerischen Qualität, Mehrdimensionalität und Ambivalenz.“

Beim Rundgang durch den Kirchraum können religiös, künstlerisch oder einfach nur touristisch motivierte Dombesucherinnen und -besucher das erlernte und deshalb vertraute Betrachterverhalten eines Kirchenbesuches angesichts dieses Fensters vermeintlich beibehalten. Dessen Farbwirkung hat im Zusammenspiel mit den übrigen Fenstern eine hohe emotionale Anziehungskraft, da je nach Sonnenstand die Assoziation eines - nahezu romantischen (Philipp Otto Runge) - Sonnenaufgangs unmittelbar ausgelöst wird. Doch beim Versuch des Lesens und Entschlüsselns der im Farbnebel schwebenden grafischen Element treten – je nach Rezipient und Rezipientin - Irritationen und Deutungsprobleme auf. Die Motivauswahl und vor allem die Gewichtung der einzelnen Motive wird in der Jury intensiv diskutiert und hinterfragt. Die motivischen Verweise auf die alttestamentarische Erzählung der Zwillinge Esau und Jakob, die einen wichtigen Schlüssel für das Werk darstellen, werden erkannt. Im Gesamtzusammenhang der Motive bleibt dieses Narrativ zu wenig sichtbar.

Die farbliche Indifferenz der figürlichen Details, deren Fragmentierung und damit optisch wie inhaltlich schwere Wiedererkennbarkeit sowie ihre „willkürliche“ Kombination widersetzen sich gängigen linearen Narrativen und Interpretationen. Der Künstler kalkuliert diese individuell mögliche Verunsicherung zugunsten der Gesamtkomposition und des zu eröffnenden Reflexionshorizonts ein und bietet mit einer ‚Motiv-Tafel‘ eine Identifizierungs- und Lesehilfe an.

Im gleichen Maße wie der Farbgestaltung eine große Anziehungskraft innewohnt, sie die verheißungsvolle Morgenröte eines neuen Tages empfinden lässt, birgt sie aber auch das Potenzial der Provokation: Anstatt das mehr oder weniger spirituelle Bedürfnis nach „Harmonie der Natur“ mit einem verklärenden Licht befriedigt zu sehen, bewirken das diffuse Licht und die Farbverläufe in ihrer „penetranten Uneindeutigkeit“ gleichzeitig ein Unbehagen, ja eine nahezu schmerzliche Verunsicherung. Letztlich geht es Roy Mordechay nicht um die triviale Illusion eines Sonnenaufgangs. Sein Fensterentwurf greift das tradierte Potential der Transzendenz auf. Die kirchliche Lichtmystik und der metaphorische Blick ins himmlische Jerusalem sind ihm vertraut und so lässt er es unterschwellig wirksam werden.

Zugleich erweitert und transformiert er das Glasfenster als spezifische Form der Kirchenkunst zu einem aktuellen Medium der kritischen Reflexion und der Erkenntnis von politischer wie gesellschaftlicher Historie und Gegenwart. Durch die Einarbeitung von konkreten Symbolen aus alten Narrativen, stellt sich die Arbeit zwar in eigenständiger Weise in die Tradition der bildlichen Glasfenster in christlichen Gotteshäusern, die seit ihren mittelalterlichen Ursprüngen "Geschichten" erzählen. Im Unterschied zu den historischen Fenstern basiert das Bildprogramm jedoch nicht auf einem verbindlichen Kanon. Das Kunstwerk kann sowohl als Antwort, als Frage wie auch als Infragestellung gelesen werden. So verlieren Begrifflichkeiten wie „lumen naturale“ und „lumen supranaturale“ ihre Abgrenzung und können als wechselseitiges Durchscheinen gesehen werden.

Das neue Nordfenster steht damit in bewusstem Kontrast zum gegenüberliegenden Fenster von Gerhart Richter, das sich einem Narrativ verweigert und auf ein transzendentes "Erlebnis" fokussiert. Biblische Metaphorik und historische Realität fließen hier ineinander. Die subtil gesteuerte Vehemenz des Farbfensters als gelblich, rötlicher Widerschein des „brennenden Dornbuschs“ kann auch mit der Feuersbrunst angezündeter Ghettos assoziiert werden. Roy Mordechay erzeugt ein ambivalentes Licht, das Hoffnung weckt ohne die Bedrohung auszublenden.

Theologische Würdigung

Das vorgeschlagene Glasfenster erfüllt die Kriterien des Kunstwettbewerbs, einen Anknüpfungspunkt für den jüdisch-christlichen Dialog zu leisten, die jüdisch-christliche Geschichte in Köln aufzunehmen und dem liturgischen Raum in ästhetischer Qualität zu entsprechen, in mehrfacher und sehr subtiler Weise.

Der mehrdeutige Titel für das Glasfenster „Hand an der Ferse“ spielt auf den biblischen Jakob und somit auf Israel und das jüdische Volk an, mit dem sich die Kirche in der Geschichte so schwertat und auch immer wieder schwertut. Indem das Fenster die biblische Beziehung von Jakob und Esau aufnimmt, stellt es sich in ein Narrativ, dass seit der Antike bis in die Gegenwart hinein die jüdisch-christliche Beziehung beschreibt. Die in der Geschichte überwiegend feindlich ausgelegte Beziehung wird durch die Darstellung im Glasfenster jedoch in einen neuen Interpretationshorizont gestellt. Sie nimmt die Symbole aus anderen Kunstwerken im Dom, die die Juden einst negativ bezeichneten, auf, stellt diese jedoch frei assoziierend in das gelb-rosa Licht des Glasfensters. Ihre Aufladung mit antijüdischer Bedeutung geht durch ihre Isolierung selbstverständlich nicht vollständig verloren. Sie wird nicht verdrängt und könnte für besonders explizite Motive (wie z.B. den Geldbeutel, den Judenhut) auch missverstanden werden. Doch das Fenster lädt ein, die alten Symbole, die zur Geschichte des Domes gehören und die frühere Beziehung zwischen Juden und Christen bezeichneten, in einem neuen Sinnzusammenhang zu lesen. Die Lesart schlägt eine zukunftsweisende Transformation der alten Stereotypen vor und lädt zum Umdenken und zur Umkehr ein. Das Glasfenster, das in einem gotischen Dom an die Edelsteine des himmlischen Jerusalem erinnert, lädt konkret dazu ein, die alten negativ konnotierten Zeichen des Jüdischen nun positiv und auf Vollendung hin bzw. von der Vollendung her zu lesen.

Roy Mordechay hat damit auf ästhetischer Ebene eine Methode gewählt, die analog zur biblischen Auslegung steht, wie sie vor allem der rabbinischen Midrasch-Methode, aber auch der christlichen Exegese entspricht. Den Worten wird durch einen neuen Blick und in einem neuen Zusammenhang neuer Sinn gegeben. So schreibt sich die jüdische wie die christliche Tradition durch alle Jahrhunderte hindurch fort. Das Kunstwerk ist formal Ausdruck, dass Judentum und Christentum zwei Lerngemeinschaften sind, sie sich jeder Auslegung und der Verwirklichung des biblischen Erbes verpflichtet wissen. Dies geschah in der Vergangenheit in Rivalität und gegenseitiger Bekämpfung, soll in Zukunft aber in fruchtbarer Zusammenarbeit geschehen. Das Fenster ist damit Ausdruck des Neuaufbruchs der jüdisch-christlichen Beziehung in den letzten Jahrzehnten, dem so reichen, gemeinsamen geistlichen Erbe gerecht zu werden, wie es im Konzilsdokument *Nostra aetate 4* heißt. Das Dokument von orthodoxen Rabbinern von 2015 zu 50 Jahre *Nostra aetate* mit dem Titel *Den Willen unseres Vaters im Himmel tun* spricht in diesem Zusammenhang von konstruktiver Partnerschaft.

Die Erläuterungen, die Roy Mordechay zu seinem Glasfensterentwurf geliefert hat, zeigen, dass er mit den neusten religionswissenschaftlichen Entwicklungen zu Entstehung und Geschichte des jüdisch-christlichen Verhältnisses vertraut ist. Somit ergeben sich für Menschen, die vertieft im Dialog sind, zahlreiche Anknüpfungspunkte. Zugleich ist die ästhetische Qualität des Kunstwerks so stark, dass es jeden Betrachter durch das helle Licht in die Zukunft zieht. Es öffnet für die Vision, die Paulus in Röm 11 formuliert und die in den vatikanischen Dokumenten immer wieder aufgenommen wird, (vgl. *Denn unwiderruflich sind Gnade und Berufung, die Gott gewährt (Röm 11,29)*, Nr. 36), dass die geheimnisvolle Verkettung von Judentum und Christentum einen Sinn hat, der sich erst im Eschaton voll entfalten wird. Die „Hand an einer Ferse“ kann als heilsamer Stachel im Fleisch der Kirche gelesen werden.

Es muss auch erwähnt werden, dass der lokale Bezug des Kunstwerkes, den die Jury des Kunstwettbewerbs fordert, nicht nur darin besteht, dass auf andere Artefakte im Dom und somit auf seine Geschichte Bezug genommen wird, sondern auch auf den Rhein. Der Rhein, Ort der Taufe und der rituellen Reinigung, charakteristisch für die Stadt Köln, wird in Wellenform aufgenommen, in der die einzelnen Symbole auf dem Glasfenster erscheinen.

Das Fenster im Nordquerhaus, das im Gegenüber und zugleich „im Schatten“ des Südfensters von Gerhard Richter steht, antwortet schließlich mit einer Farbgebung, die an einen Sonnenaufgang erinnert. Er kann als „Tag des Herrn“ gedeutet werden, auf den Juden wie Christen warten. Bei der Farbgebung ist jedoch auch auf die provokative Doppelbödigkeit zu achten, der Verlauf bzw. das Ineinanderlaufen von gelb und lila: Gelb, die Farbe, mit der Juden über Jahrhunderte ausgegrenzt wurden, geht in ein Lila über, das in der röm.-kath. Liturgie für Freude Erwartung im Advent und in der Fastenzeit steht. Das vordergründig fast kitschig erscheinende Tag/Nacht-Motiv entpuppt sich bei näherem Betrachten als kritische Reflexion über Bedeutungszuschreibungen und ihre Macht. Die ästhetische Gefälligkeit wird vom Verfasser so auf die Spitze getrieben, dass sie das künstlerische Potenzial der Farbwahl fast verdeckt.

Roy Mordechay schlägt vor, die Symbole der jüdischen Geschichte, die im Glasfenster zu finden und aus der Distanz und auf Anhieb nicht leicht zu erfassen sind, auch auf einer Tafel im Kirchenschiff zu vergegenwärtigen. Die Zeichenansammlung soll den Besuchern zur Verfügung gestellt werden, um tiefer zu verstehen. Betrachter wie auch Führungen können somit leicht auf das Interpretationsangebot des Fensters Bezug nehmen und einzelne Symbole erklären. Dies ermöglicht auch eine interaktive bzw. didaktische Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. Das Fenster eignet sich dadurch auch für jüdisch-christliches Lernen beim Dombesuch.

Ortsbezug und denkmalfachliche Aspekte

Die künstlerische Intervention „Hand an einer Ferse“ schlägt die gänzliche Neugestaltung des nördlichen Querhausfensters vor. Der Entwurf ersetzt die bisherigen ungerichteten künstlerischen Entwürfe und Ergänzungen des kriegszerstörten Nordquerhausfensters.

Der abstrahierende Entwurf sieht einen graduellen, diagonal angelegten Farbübergang von gelb nach hellrot über die gesamte Höhe des Fensters mit aufgebracht Reliefelementen vor. Das vorhandene Maßwerk des Fensters wird durch den durchgehenden Farbverlauf in seiner architektonischen Qualität betont. Der gewollte Kontrast zu den umgebenden Fenstern von Michael Welter aus dem 19. Jahrhundert ist künstlerisch angemessen und als zeitgenössisches Werk erkennbar.

Roy Mordechay setzt dem südlichen Querhausfenster von Gerhard Richter einen angemessen starken und künstlerisch eigenständigen Entwurf entgegen. Damit lassen das nördliche Querhaus sowohl eine deutliche künstlerische Aufwertung in seiner Gesamtheit als auch eine Aufwertung der Raumwahrnehmung und der Raumqualität erwarten. Denkmalpflegerisch bestehen keine Einwände gegen die Intervention. Die gewünschte subtile Licht- und Raumwirkung sowie die Opazität der Gläser anhand von Materialproben ist gemeinsam mit der Glaswerkstatt der Dombauhütte abzustimmen und zu prüfen.

Fazit unter Berücksichtigung der Weiterentwicklung der Arbeit in der Vertiefungsphase

Der Entwurf «Hand an einer Ferse» wurde von Roy Mordechay weiter differenziert und visualisiert. Mordechay gelingt dabei eine enge Verknüpfung der Materialisierung des Werks mit den zugrundeliegenden künstlerischen Überlegungen und Bedeutungen. Das Farbkonzept wird verfeinert. Um die gelbe Stimmung zu erzeugen, nutzt er beispielsweise *Silbergelbbeize*. Das lila getönte Glas entsteht durch Einbrennen von *Goldrosa*. Die Dualität von Silber und Gold als Grundstoffe der Umsetzung verleihen dem Farbkonzept weitere, auch theologisch deutbare Bedeutungsebenen.

Die gewählte mehrschichtige Umsetzung der Fenster erzeugt eine ganz eigene Lichtatmosphäre, die das Seitenschiff erfüllt, auch wenn nie direktes Sonnenlicht die Farben in den Raum werfen wird. Es hält damit dem gegenüberliegenden Richterfenster stand. Zugleich entlarvt es das benachbarte Kinderfenster. Mordechay greift dabei auf historische Verfahren der Glasproduktion zurück, die technisch und ästhetisch überzeugen. Durch die Limitierung der Glasgrößen resultieren allerdings Stossfugen, die die flächige Wahrnehmung stören könnten.

Die Arbeitsprobe zeigt zudem, dass der ästhetische Eindruck von Dombesucher*innen wahrgenommen werden wird, während die Sichtbarkeit der einzelnen Motive aus der Distanz voraussichtlich kaum entziffert werden kann. Die Lesbarkeit der Motive fordert zudem eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Fenster.

Das jüdisch-christliche Verhältnis wird mit biblischem, historischen und lokalem Rückbezug dargestellt. Die judenfeindlichen Artefakte aus dem Dom erscheinen in einem transformierenden Licht. Die Motive sind in ihrer Ambivalenz universal und überkonfessionell lesbar. Das Fenster entspricht dem im 21. Jahrhundert fragilen und doch zukunftsorientierten jüdisch-christlichen Gespräch.

Insgesamt bietet die Arbeit von Roy Mordechay einen wertvollen Beitrag zum Wettbewerb. Das auf den ersten Blick gefällige Fenster fügt sich zeitgemäß in die Bilderwelt der vielen Glasfenster im Dom ein, setzt sich in Farbigkeit und Duktus jedoch bewusst vom Vorhandenen ab. So eröffnet es bei näherer Betrachtung hoffnungsvolle und abgründige Denk- und Reflexionsräume und theologische Zusammenhänge, die die bestehenden antijüdischen und antisemitischen Darstellungen im Dom entlarven. Mordechay gelingt ein Werk hoher Emotionalität, das besonders geeignet ist, den christlich-jüdischen Dialog zu befruchten.

Anlage 2.2.

Arbeit 2006 (Phase 2): Christoph Knecht - „Schwarzer Spiegel“ Finalist/Teilnehmer Phase 2

Herangehensweise des Künstlers

Professor Christoph Knecht, geboren 1983 in Karlsruhe, studierte an der Kunstakademie Düsseldorf, am Chengdu Fine Arts College der SCCM in China sowie an der Royal Academy of Arts in London. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf und Braunschweig. Christoph Knecht hat an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teilgenommen. Bevor er 2021 die Professur für Grundlehre mit dem Schwerpunkt Zeichnen an der HBK Braunschweig erhielt, lehrte er als Dozent für Malerei an der TU Dortmund, im Orientierungsbereich der Kunstakademie Düsseldorf sowie als Gastdozent an der Academy of Visual Arts der Hong Kong Baptist University. Knecht wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. dem Kunstpreis der BKC Paderborn (2019) und dem DEW21 Kunstpreis Dortmund (2021). Er ist zudem Stipendiat der Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, der Stiftung Kunstfonds Bonn (2021) sowie im Bereich Druckgrafik der Griffelkunst-Vereinigung e.V., Hamburg (2023).

Christoph Knecht arbeitet häufig mit Symbolen, die er aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und transformiert. Seine künstlerische Praxis ist geprägt von der Untersuchung der Bedeutungszuschreibung: Wie verändern sich Symbole, wenn sie neu kontextualisiert werden? Welche Rolle spielt ihre ursprüngliche Bedeutung noch?

Aus dieser Fragestellung heraus entwickelte Knecht ein Werk für den Kölner Dom, das eine bewusste Umkehrung seiner üblichen Methode darstellt. Statt selbst aktiv Symbole zu verändern, installiert er ein Betrachtungsinstrument: eine schwarze Fläche, die in einen Dialog mit der gotischen Architektur tritt. Dieses Element fungiert als Spiegel – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn – und lenkt den Blick der Besucher*innen auf die Reflexionen der Umgebung. Besonders die Glasmalereien des Doms, darunter das umstrittene Kindfenster, werden darin sichtbar.

Die Wahl der schwarzen Fläche ist dabei nicht zufällig. Sie verändert sich je nach Lichtsituation und Tageszeit: Tagsüber dient sie als Reflexionsfläche, nachts wird sie zu einer tiefen Leere, die eine zusätzliche Bedeutungsebene eröffnet. In diesem Moment verweist Knecht mit seiner Arbeit still, aber eindringlich auf die historischen und gesellschaftlichen Diskussionen rund um Antisemitismus.

Der Dom als historisch und spirituell aufgeladener Ort bringt eine eigene Bedeutungsdimension mit sich, die Knecht bewusst in seine künstlerische Reflexion einbindet. Sein Werk fordert die Besucher*innen dazu auf, ihre eigene Wahrnehmung zu hinterfragen: Sehen wir nur, was sich spiegelt – oder beginnen wir, über die unsichtbaren Bedeutungen nachzudenken, die in der Architektur und Geschichte des Ortes eingeschrieben sind?

Künstlerische Position

Die Arbeit „Schwarzer Spiegel“ überzeugt durch ihre subtile und zugleich wirkungsvolle Interaktion mit der umgebenden Architektur. Das verwendete Material – Glas, das mit Schwarzlot belegt ist – reflektiert nicht nur physisch, sondern wirft auch tiefere Fragen auf. Die Reflexionsfläche hebt die Konturen des Raums hervor und fügt sich formal harmonisch in die gegebene Architektur ein.

Thematisch ist die Arbeit besonders interessant, da sie sich künstlerisch mit der Begriffswelt der negativen Theologie auseinandersetzt. Diese Form der Theologie, die sowohl in der christlichen Mystik als auch im Judentum verankert ist, stellt die Frage: Was können wir von Gott wissen und sagen? Oder ist es letztlich nur

möglich zu definieren, was Gott nicht ist? Diese Fragen, die sich im Mittelalter durch die negative Theologie stark herauskristallisierten, spiegeln sich in der Dunkelheit und Tiefe des Werks „Schwarzer Spiegel“ wider. Sie verweisen auf die Grenzen menschlicher Erkenntnis und Sprache, insbesondere in Bezug auf das Göttliche.

Die Jury hinterfragt, auch nach der Vertiefungsphase, ob die Arbeit genügend Hinweise auf das Verhältnis zwischen Judentum und Christentum bietet, wie es in der Aufgabenstellung des Wettbewerbs gefordert wird. Der Beitrag der Arbeit zur christlichen Mystik ist unverkennbar, während sich der Bezug zur jüdischen Theologie erst durch spezielles Hintergrundwissen erschließt.

Ein Beispiel hierfür könnte der dunkle Schleier sein, der in der jüdischen und christlichen Tradition eine Rolle spielt: In der christlichen Perspektive lag dieser Schleier einst auf dem Judentum, während er nun auf dem Christentum im Kontext der anti-jüdischen Theologie liegt. Die Arbeit eröffnet ein komplexes Spiel zwischen Dunkelheit und Tiefe, welches eine Vielzahl von Interpretationen zulässt. Diese Dunkelheit ist nicht leer, sondern besitzt eine eigene Präsenz – sie hat eine „Haut“-Qualität, die zugleich reflektiert und verbirgt. Der Raum, der durch das Werk geschaffen wird, ist nicht leer, sondern ein Raum der Tiefe und des Unausprechlichen.

Eine Spiegelung der Betrachter*innen ist bewusst nicht beabsichtigt. Die Möglichkeit, dass sich für Besucher*innen Architektur, Gewölbe und Bildwerke des Doms im Spiegel reflektieren, eröffnet eine faszinierende Dynamik zwischen Werk und Raum. Durch die ausschnittshafte Beprobung der schwarzen Spiegel im Nordquerhaus werden Reflexionen, die auch für Besucher*innen des Doms tagsüber sichtbar sind, nachgewiesen. Auch die abendliche Anmutung und Wirkung des Werks, wenn die schwarzen Flächen mangels Reflexionen räumliche Tiefe entwickeln, kann in der Beprobung nachvollzogen werden.

Besonders gewürdigt wird die Fähigkeit dieser Arbeit, sich von der Herleitung eines fixierten Narrativs oder vorgegebenen Zuschreibungen zu lösen und sich stattdessen anderen möglichen Interpretationen zu nähern. Die vom Künstler Christoph Knecht in den Erläuterungen genannte Herleitung ist nur eine unter einer Vielzahl möglicher Bedeutungsebenen und Assoziationen. Diese Offenheit verleiht dem Werk eine transformierende Kraft, die es ihm erlaubt, sowohl ästhetisch als auch inhaltlich neue Räume der Auseinandersetzung zu eröffnen.

Die Arbeit besitzt ein enormes ästhetisches Potenzial und strahlt eine außergewöhnliche Schönheit aus. Ihre Kraft liegt in der Verbindung von tiefgründiger Symbolik und visueller Eleganz. Sie lädt zur Reflexion über das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem ein und könnte, insbesondere im Kontext des jüdisch-christlichen Dialogs, eine transformierende Wirkung entfalten – möglicherweise im Sinne der Liebe, wie sie im Zitat von 1Kor 13,12 thematisiert wird: „Denn jetzt sehen wir durch einen Spiegel in einem dunklen Bild (...)“.

Theologische Würdigung

Die Arbeit „Schwarzer Spiegel“ entwickelt ihre theologischen Bedeutungsdimensionen aus Aspekten der Spiegelung und solchen der Farbe Schwarz. Mit dem Zitat von 1Kor 13,12 stellt Christoph Knecht Phänomene der Spiegelung in den Vordergrund, die er zuerst auf die Selbstreflexion der Betrachter*innen bezieht. Tatsächlich werden sich in der vorgesehenen Höhe eher Elemente der Architektur und des Raums für die Betrachter*innen spiegeln. Die unterschiedliche Neigung der Glasflächen im oberen Register wird dieser Spiegelung einen zusätzlichen Facettenreichtum verleihen. In diesen Spiegelungen werden der gespiegelte Raum und seine architektonischen Elemente in das Medium des Bildes transformiert. Darin klingt das auf den frühen christlichen Kirchenbau zurückgehende Verständnis der gebauten Kirche als visueller Bedeutungsträger in der Art bildlicher Darstellung an. Im Zentrum der theologischen Traditionen steht die Deutung des Kirchengebäudes als Bild des Himmlischen Jerusalems (Apk 21), die auch noch Sulpiz Boisserée bei seinem Projekt der Dom-

vollendung bewegt. Knecht arbeitet systematisch an dieser Bildwerdung der Raumarchitektur. Die Wandgliederung der Innenseite der Nordquerhausfassade kommt dabei den Konventionen des Bildes mit ihrer rechteckigen Rahmung entgegen. Die immer schon anspruchsvolle hermeneutische Herausforderung, die Architektur des Kirchenraums als Deutung der im Medium des Textes überlieferten Vision der heranschwebenden Himmelsstadt auszuweisen, gewinnt in diesem Konzept Knechts ein vielversprechendes Feld der visuellen Experimente und der Erprobung theologischer Hypothesen.

Von besonderem Interesse ist auch die Wahl des Schwarzlots, eines Materials, das in jeder großen kirchlichen Malerei präsent ist. Durch die rückwärtige Einfärbung mit Schwarzlot erhalten die Spiegel ein gleichmäßig tiefes und zugleich in den Raum springendes Schwarz. In der Materialität des Glases bieten die Scheiben den denkbar deutlichsten Kontrast zur leuchtenden Transparenz der farbigen Glasmalereien im Dom, deren Echo sie andererseits auch sind: Die schwarzen Gläser treten in die Auseinandersetzung mit der lichtdurchfluteten Diaphanie gotischer Sakralarchitektur, wie sie insbesondere seit der Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert das Verständnis der gotischen Kathedrale dominiert. Diese Deutung hat einen theologischen Kern, der ins Zentrum der christlichen wie der jüdischen Theologie führt – und zu den jüdischen Wurzeln christlicher Theologie allemal.

Die Wurzeln der theologischen Deutung lichthafter Phänomene liegen in der biblischen Rede von der Lichtherrlichkeit Gottes (*kabod*, *doxa*). Sie bezeichnet die sichtbare Gegenwart des unsichtbaren Gottes in seiner Unsichtbarkeit. Licht kennzeichnet die sichtbare Erscheinung Gottes und problematisiert damit zugleich die in seiner Sichtbarkeit sich zeigende wesentliche Unsichtbarkeit.

Aus diesem Paradoxon von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind sowohl in jüdischer als auch in christlicher Theologie und Mystik wesentliche Denktraditionen hervorgegangen, bei denen die Schwärze von Christoph Knecht indirekt anknüpft. Das Licht der Gegenwart Gottes, das jede Erkennbarkeit überbietet, wird in theologischen Traditionen als Steigerung zur Blendung oder als Umschlagen in Finsternis beschrieben. Der Weg der sogenannten Negativen Theologie nimmt nicht die Unerkennbarkeit Gottes zum Ausgangspunkt der Erkenntnis, sondern alle Sichtbarkeiten der Welt, um von ihnen aus jedes Mal aufs Neue den Weg zur Unerkennbarkeit Gottes aufzunehmen. In den visuellen Kategorien des Lichts wird dieses Ziel als überhelle Blendung oder aber auch als Umschlagen der Helle in Finsternis beschrieben. So markiert das Schwarz der Spiegel die Überbietung des Lichthaftern. Das Schwarz in den Spiegeln Knechts bietet nicht eine stumpfe dunkle Fläche, sondern leuchtet mit großer Tiefe und in vielfältigen Facetten. Im Gegenüber zur Innenseite der Südquerhausfassade bietet das Werk „Schwarzer Spiegel“ den theologischen Kontrast gegenüber dem farbenreichen Lichtparadigma der Glasmalerei Gerhard Richters, in gewisser Weise aber auch deren theologischen Fluchtpunkt: Das ‚leuchtende‘ Schwarz ist in theologischer Hinsicht als Kontrast und Kulmination des Farbigen und des Lichts zu verstehen.

Sowohl in technischer (Schwarzlot) als auch in theologischer Hinsicht knüpft das Konzept von Christoph Knecht bei mittelalterlichen Traditionen an. Zu diesen historischen Bezügen gehört auch die Hervorhebung der architektonischen Motive durch die in ihren Zwischenräumen eingesetzten schwarzen Scheiben. Sie überführen die Steinsichtigkeit der freien Flächen in einen farblich scharf abgesetzten Kontrast zu den plastischen Formationen von Vorlagen, Bögen und Maßwerk. Zur Geschichte des Doms treten sie damit in eine Art doppelte Rezeption: Sie heben das Vokabular gotischer Formensprache hervor, das an dieser Stelle allerdings nicht direkt ins Mittelalter zurückverweist, sondern eigentlich das Bemühen des 19. Jahrhunderts um eine angemessene Rezeption und Weiterführung der Ideen des 13. Jahrhunderts repräsentiert.

Ortsbezug und denkmalfachliche Aspekte

Das Hinterlegen der Profil-gerahmten, mit Blendmaß- und Stabwerk gegliederten Wandfläche unter dem Nordquerhaus-Fenster mittels Schwarzlot bemalten Glastafeln ist in hohem Maße denkmalverträglich. Als bewusst abstraktes Gegenbild zum vollständig mit Figuren ausgefüllten gleichen Wandfeld vis-à-vis unter dem

Fenster im Südquerhaus funktioniert die Arbeit nicht nur als eigenständiges Werk, sondern nimmt präzise Bezug auf vorhandene Architekturelemente und Bildwerke im Dom.

Die Überdeckung der Natursteinwandfläche mit dunkelschwarz-monochrom spiegelndem Material erzeugt in der Zusammensicht mit dem davor befindlichen Schleiermaßwerk ein attraktives "Wandbild", in dessen optischer Tiefe sich die übrigen Raumelemente – Pfeiler, Fenster, Gewölbe, usw. – unaufdringlich spiegeln.

Die Arbeit kann voraussichtlich mit geringen Substanzeingriffen realisiert werden. Voraussetzung ist die Verwendung reversibler Klebemörtel und/oder minimierter, in die Steinfugen versetzter Befestigungsanker. Ob dies bei der vorgeschlagenen, zur Außenwand nicht parallelen Anbringung möglich ist, wäre zu prüfen. Vielleicht können die Tafeln in dieser Form auch an einer, vor der Wand montierten, separaten Unterkonstruktion angebracht werden, die deren Gewicht auf den unteren Rahmen ableitet.

Fazit unter Berücksichtigung der Weiterentwicklung der Arbeit in der Vertiefungsphase

Der konzeptionelle Ansatz der Arbeit von Herrn Knecht, verlangt aus der Sicht der Jury eine Materialisierung und Umsetzung, die ihrem Abstraktionsgehalt gerecht wird. Die Frage der Sichtbarkeit der Konstruktion und die Anforderungen an die Materialität des Werks, um die gewünschte Mehrdimensionalität und Ambivalenz zu erreichen, werden daher von der Jury intensiv diskutiert.

Die Proben zur Arbeit von Herrn Knecht beeindrucken durch ihre detaillierte Ausführung. Die mit hoher Genauigkeit ausgeführten Tests zu den Spiegelungen im Dom und das Modell tragen in besonderer Weise dazu bei, die Konstruktion des Werkes verständlich zu machen. Die Klarheit der Darstellung hilft, die Wirkung des Entwurfs nachvollziehbar zu vermitteln.

Die Minimierung der Materialstärke der seitlichen Rahmen ist gut geeignet, den entmaterialisierten Charakter des Werks zu unterstützen. Gleichzeitig fällt jedoch auf, dass die Rahmenstruktur an anderer Stelle stärker in den Vordergrund tritt, als ursprünglich erwartet. Obwohl die Rahmen hochglanzschwarz lackiert sind, werden die dadurch resultierenden Teilungen der Flächen vom Betrachter zu sehen sein. Die Jury empfindet diese Teilungen als störendes Element, das die minimalistische Natur und Kraft der Arbeit, die in der ersten Phase gewürdigt wurde, vermindert. Dies betrifft im Besonderen die horizontale Unterteilung der hohen stehenden Flächen in den unteren Wandfeldern, die als Unterbrechung wahrgenommen wird und die ansonsten klare und einfache Ästhetik des Werkes beeinträchtigt.

Die Auseinandersetzung mit der Ambivalenz zwischen Spiegelung und tiefem Schwarz wird auf theologischer Ebene erkannt und mit Wertschätzung in der Jury diskutiert. Die Arbeit liefert gerade durch ihren auratischen Charakter und ihre radikale Bedeutungsoffenheit einen wichtigen Beitrag zur Aufgabenstellung. Allerdings dominieren die thematischen Bezüge des Werks auf die Mystik, so dass Bezugnahmen für einen christlich-jüdischen Dialog in der Arbeit für die Jury weiterhin unscharf bleiben. Diesen Dialog anhand des Werks zu ermöglichen und zu befördern, bildet ein wichtiges Versprechen, das von der Arbeit nicht vollständig eingelöst wird.

Anlage 2.3.

Arbeit 2011 (Phase 2): Azra Akšamija – „Staub zu Licht. Palimpsest der Erneuerung“ Finalistin/Teilnehmerin Phase 2

mit

- Mitarbeiter:innen des Future Heritage Lab: Merve Akdoğan, Christopher Hassan Allen, Gant Gokdstein, Lillian Kology, Penelope Phylactopoulos
- KA21: Dr. Wolfgang Haas
- Derix Glasstudios
- Corning Museum Studio
- Pačinek Glass
- MIT Glass Lab
- loomn Architekturkommunikation
- sowie die Expertenberater:innen: Dr. Felicitas Heimann-Jelinek, Prof. Dr. Mark Jarzombek, Prof. Dr. Caroline Jones und Prof. Dr. Dietmar Offenhuber

Herangehensweise der Künstlerin

Azra Akšamija ist Künstlerin und Architekturohistorikerin. Aus dieser kombinierten Perspektive nähert sie sich sakraler Architektur, symbolischer Materialität, kunsthandwerklicher Form und der aktiven Rolle desjenigen, der den Ort aufsucht. Sie verbindet den Umgang mit dem kulturellen/religiösen Erbe und Strategien der zeitgenössischen Kunst auf experimentelle Weise: anschaulich und lesbar.

Akšamija fragt danach, wie man durch symbolische Prozesse der Heilung zerrissene und traumatisierte Gemeinschaften erneuern kann, in dem Kooperation und Partizipation angestiftet werden. Ihre Installationen schaffen modellhafte, transitorische Situationen, in denen dies exemplarisch möglich wird.

Ihr Werk nutzt und öffnet sich in seiner Materialisierung bewusst zum Kunsthandwerk: in der Bearbeitung von Glas, in Techniken der Vergoldung, aber auch in der Nutzung einer hexagonalen Gefäßform, die in der Wiederholung zum symbolischen Kürzel eines Ornaments wird.

Auch die Würdigung des Handwerks der Restaurierung findet sich in ihrem Werk: Geschichte wird in der Materialität, in der Exponierung des Staubs, präsent.

Azra Akšamijas Schaffen kombiniert diese Materialisierung mit Strategien der zeitgenössischen Kunst, die sich auch in ihrem Vorschlag für den Kölner Dom wiederfinden: die Dekonstruktion des illusionären Charakters des Bildes (Op Art), die Betonung des Gegensatzes von Visuellem und Haptischem sowie die Inszenierung von einfachen performativen und partizipativen Handlungen, die das „Kunstwerk“ erst vervollständigen.

Objekte oder Prozesse können in Azra Akšamijas Werk unterschiedliche Identitäten haben (die gleiche Glasform im Bild der Bima und in der Kerzeninstallation). Dies gilt beispielsweise auch für die Neuinterpretation der „Wartung“ durch die Dombauhütte als zukünftige, nachhaltige Praxis.

Künstlerische Position

Um das in vielerlei Hinsicht vorbildliche – mehrschichtige (Raum, Ort, Materialität) und mehrphasige (Geschichte aufnehmende Gegenwart mit Perspektive zukünftiger Veränderung) – Projekt und seine ästhetischen/religiösen/sozialen Qualitäten im Hinblick auf den jüdisch-christlichen Dialog ermessen zu können, sei

hier die schrittweise konkrete Annäherung der Dombesucher*innen an die bildhafte und interaktive Installation vor der nördlichen Querhauswand des Kölner Doms vorgeschlagen:

- 1) Man wird aus mehreren Richtungen und Distanzen von dem fragilen geisterhaften Gebilde angezogen. Gerade das Offene, Unscharfe, Flimmernde lädt zur Reflexion ein. Aus der Distanz ist die Wahrnehmung vor allem vom bildorientierten Sehsinn bestimmt. Dem Auge erscheint ein hoheitsvolles, wenn auch labiles räumliches Bildzeichen als Verweis auf einen anderen Ort 400 Meter entfernt (digitale Rekonstruktion Bima Kölner Synagoge). Zugleich wird in Bezug auf das konkrete Hier eine formale Analogie von sakraler Architektur (Gotik Fenster Dom und Gotik Bima) nahegelegt.
- 2) In einer weiteren nunmehr physischen Annäherung löst sich das Bild auf und gibt zu erkennen, wie es gemacht ist. Die „Punktwolke der Bima“ wird zu einer „aus drei Schichten bestehenden Glasmatrix.“ Die nun einsetzende reflexive Wahrnehmung vollzieht die Dekonstruktion des Bildes und der ihm innewohnenden Illusion. Vielmehr gibt sich nun die binäre Grundstruktur (Licht/Dunkelheit) des Bildes zu erkennen: an zarten Seilen hängende Glastäfelchen mit Blattgold (Darstellungen von Fragmenten der Synagoge) und Staub (abgenommen von der Fassade des Doms). Auf der materiellen Ebene wird eine religiöse Symbolik evoziert, gleichzeitig wird verwiesen auf die Handwerkskunst, eng mit religiöser Praxis verbunden und geprägt von „symbolisch resonanter Materialität“ (jüdische Glaspraktiken, römische Goldglastechniken in Köln).
- 3) Vom illusionärem Bild über die Dekonstruktion des Bildes und dem Vorführen von religiöser Materialität gelangt man in eine dritte Zone des Kunstwerks, die von haptischer, empathischer und partizipativer Wahrnehmung geprägt ist (interaktive Kerzenhalterinstallation mit Möglichkeiten von individueller religiöser und kreativer Betätigung, von Workshops bis hin zur Möglichkeit, Souvenirs zu erwerben, um den Unterhalt des Kunstwerks zu finanzieren).

Die räumliche Lage und Anordnung der Glasmatrix wird intensiv diskutiert und wirft noch Fragen auf. Knapp vor der Abschlusswand über den Toren des Nordeingangs hängend (wie auf dem Grundriss dargestellt) ist offen, ob sich die in der Visualisierung angedeutete räumliche Tiefe des Bima-Bildes einstellt. Zudem wird sich der direkte Bezug zwischen dem Bereich der Kerzen als sozialer Kristallisationspunkt des Werks und der Glasmatrix kaum einstellen.

Die in der Visualisierung der Arbeit angedeuteten Reflexionen des Orts und der Kerzen in den Glasplättchen, die die soziale und die skulpturale Plastik des Werks miteinander verbinden, ergeben sich dann nicht. Diese Einheit ist aus der Sicht der Jury jedoch genau das einzigartige Potenzial der Arbeit. Ob die sozialen Interaktionen für die Entfaltung der sozialen Dimension der Arbeit im vorgeschlagenen Umfang erforderlich sind, erscheint nicht zwingend. Die Kraft der Arbeit liegt darin, das Nordquerhaus in einen Ort der Reflexion, des Innehaltens, des Beobachtens im Spannungsfeld von Erinnern und stetiger Erneuerung zu verwandeln, einen Ort, wie es ihn im vielbesuchten Kölner Dom derzeit nur noch an wenigen Stellen gibt.

Den Menschen, die im Dom für die Wartung und für die Organisation verantwortlich sind, wird es, so die Projektidee, zukünftig obliegen, das Gesamtkunstwerk zu pflegen (z.B. die Glaselemente auszutauschen, um das Verhältnis von Dunkel und Hell im Gesamteindruck zu verändern) und mit Leben zu erfüllen, um die Auseinandersetzung der Menschen mit den jüdisch-christlichen Gemeinsamkeiten zu ermöglichen. Die dem Projekt innewohnende positive Kraft der Vermittlung auf religiöser-spirituelle, ästhetischer und sozialer Ebene ist das Kennzeichen seiner überzeugenden Qualität.

Schließlich ist die sorgfältige technische Ausführung (z.B. Produktion der Glaselemente, höhenverstellbare Aufhängung, Beleuchtung – auch dies wieder ein Verweis auf das religiös fundierte Handwerk) unabdingbare Voraussetzung dafür, dass das Projekt seine dialogischen Ziele erreicht.

Theologische Würdigung

Die Arbeit „Staub zu Licht – Palimpsest der Erneuerung“ erfüllt die Erwartungen an das Neue Werk im Kölner Dom in besonderem Maße. Es bietet Teilhabe und Aneignungspotential auf unterschiedlichen Ebenen und bietet vielfältige Anknüpfungspunkte für den christlich-jüdischen Dialog sowie des Kommunikationspotenzials und der Begeisterungskraft.

Darüber hinaus verspricht das Werk dem stark auf die kathedrale Liturgie ausgerichteten Dom einen Ort mit spiritueller Wirkung hinzuzufügen und damit nicht nur auf einer vornehmlich kognitiven Ebene die Wettbewerbsaufgabe zu realisieren. Dazu tragen auch die im Erläuterungsbericht vorgestellten Möglichkeiten der taktilen Interaktion unterhalb des Werkes bei.

Historisch betrachtet schlägt das Werk durch die Darstellung der Bima der mittelalterlichen Kölner Synagoge eine Brücke über die heutigen Vortrags- und Auslegungsorte des „alten“ und des „neuen“ Testaments der christlichen Bibel vor dem Vierungsaltar [oder Hauptaltar] bis zur Ausstellung der Relikte der Bima im MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln. Die 1349 im Zuge eines die gesamte jüdische Bevölkerung Kölns auslöschenden Pogroms gemeinsam mit der Synagoge zerstörte Bima erhält eine Würdigung im Kölner Dom. Durch diese Würdigung bringt das Werk „Staub zu Licht“ den erst durch die Shoa ausgelösten Paradigmenwechsel der christlichen Sicht auf das Judentum in der Nähe des noch nach der Shoa entstandenen und antijüdische Stereotype kolportierenden Kinderfensters zum Ausdruck.

Eine bemerkenswerte Randnotiz ist im Zusammenhang der wechselvollen Geschichte von Juden und Christen in Köln, dass die Erweiterung der Bima im gotischen Stil in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Werk von Beschäftigten der Kölner Dombauhütte ist.

Von der Bima aus wird die Tora im synagogalen Gottesdienst vorgetragen. Die Tora verbindet als Kernelement der Hebräischen Bibel Juden und Christen. Die golden schillernde und je nach Perspektive und Lichtverhältnissen uneindeutige Darstellung der Bima korrespondiert mit der Ambivalenz der christlichen Rezeptionsgeschichte der Tora zwischen bleibender Bedeutung als Teil der heiligen Schriften des Alten Testaments und ihrer heilsgeschichtlichen Relativierung schon in der neutestamentlichen Rezeption. Das Verhältnis von christlichem Alten Testament und jüdischem Tenach markiert die bleibenden Unterscheidungspunkte beider Religionen und lädt gerade zur gemeinsamen und sich gegenseitig bereichernden Schriftauslegung ein, einem Kerngeschäft des jüdisch-christlichen Dialogs.

Faszinierend ist zudem die Idee einer Skulptur als „Palimpsest der Erneuerung“. Die Nutzung von Staub des Doms, der in der „Urform“ des Werks in den Glaspixeln gespeichert ist, ist nicht nur theologisch, sondern auch politisch provokativ. Die Vorstellung, dass sich die im Pixelschleier als Bild aufgehobene Bima-Darstellung durch Ersetzen und Hinzufügen („Überschreiben“) neuer goldbeladener Pixel über die Jahre und Jahrzehnte immer stärker materialisieren wird, dass sich in der Veränderung des Werks auch die Intensität des Dialogs rund um die Arbeit buchstäblich spiegelt, wird der Aufgabenstellung aus theologischer und inhaltlicher Sicht besonders gerecht. Im Werk „Staub zu Licht“ materialisiert sich damit eine zukunfts offene Dynamik des jüdisch-christlichen Dialogs als kontinuierlicher Prozess des gegenseitigen tieferen Verstehens und der gemeinsamen Hinwendung zu dem einen HERRN von Juden und Christen.

„Staub zu Licht“ eröffnet nicht nur den Assoziationsraum, dass der Antisemitismus, der Juden wortwörtlich zu Staub machte, überwunden werden muss. Er hat auch eine schöpfungstheologische Ausrichtung, da er an den Aschermittwochsritus Anklang macht. Die Menschen sind in ihrer Endlichkeit aus Staub bzw. Lehm (Gen 2,7) genommen, kehren zwar dahin zurück, aber sind zum Licht der Vollendung bestimmt, worauf eine gotische Kathedrale mit ihrer Glaskunst verweisen soll. Dass die Bima zudem wie eine helle und mal dunkel wahrgenommene Wolke im Raum präsent sein soll, wie die Künstlerin schreibt, assoziiert zudem den Exodus und das Offenbarungszelt am Sinai in treffender Weise. (Ex 40,34-38)

Die Kerzen unter dem Kunstwerk werden die Gläubigen vor allem im Gebetsintentionen anzünden. Verbinden sich ihre Gebete so mit dem Gebet für und mit Israel? Das Beten für und mit Juden hat eine ambivalente Geschichte und bleibt auch im Dialog heute eine Herausforderung.

Ortsbezug und denkmalpflegerische Aspekte

Das Zusammenspiel der einzelnen Edelstahlseile mit den daran aufgereihten Glasplättchen bildet einen räumlich bewegten und transparenten Vorhang, der im Querhausraum zu schweben scheint. In Form einer „Matrix“ verhüllt er die plastische, zweigeschossige Arkaden-Gestaltung der Wandfläche des Querhauses, ohne diese in Gänze zu negieren.

Die verpixelte Darstellung der ursprünglichen Bima der jüdischen Synagoge des Rathausvorplatzes nimmt mit ihrer zweigeschossigen Architekturgliederung einen unmittelbaren Dialog mit der Gliederung der Querhaus-Nordwand auf und fügt sich so in die umgebende ‚gotische‘ Raumgestaltung des Querhauses der Kathedrale ein. Dabei reflektieren die einzelnen ‚Pixel‘ das Licht und werfen es als Lichtpunkte auf die umliegenden Wände.

Inwieweit sich diese in den Pixeln spiegeln, müsste in einem Feldversuch tatsächlich nachgewiesen werden. Der Umfang des Tageslichts im Mittelschiff des Nordquerhauses ist überschaubar. Auch die abendliche Wirkung des Werks ist noch zu überprüfen.

Offen bleibt auch, ob nicht die große Anzahl der einzelnen Edelstahl-Seile die matrixartige Darstellung der Bima-Architektur ‚zerschneidet‘ und so deren Abbild verunklärt. Durch die vorhandenen Luftströmungen innerhalb des Kirchenraumes könnten etwaige Dreh- oder Pendelbewegungen der Seile mitsamt den Pixel-Plättchen entstehen, die das ‚Bild‘ weiter auflösen. Ob die einzelnen Seile an einer Art Traverse befestigt werden müssen, die wiederum eine statische Abhängung von der Gewölbedecke nötig macht, müsste auch in Hinblick auf die Eingriffe in die Gewölbesubstanz geklärt werden. Das „spezielle interaktive Element in Form der Kerzenhalter“ ist in seiner Funktion als „taktile Verbindung zu dem Kunstwerk“ noch nicht hinreichend ausgearbeitet.

Die denkmalpflegerische Erlaubnisfähigkeit für eine Installation dieses Kunstwerks ist vor allem an die offene Frage zur konkreten ‚Aufhängung‘ und sein atmosphärischen ‚Eingriff‘ in die Raumwirkung des Querhausraum geknüpft.

Fazit unter Berücksichtigung der Weiterentwicklung der Arbeit in der Vertiefungsphase

„Staub und Licht“ strebt eine partizipative Auseinandersetzung und Transformation über einen längeren Zeitraum an, in dem die Praxis des Kerzenanzündens und die Einführung eines hängenden veränderlichen Bima-Bildes vor dem Maßwerk im nördlichen Querhaus verbunden wird.

Der Künstlerin gelingt in der Vertiefung der Arbeit eine überzeugende Präzisierung ihres Entwurfs. Lage, Anordnung und Materialisierung der abgehängten Pixel sind stimmig. Auch der Bezug des Bima-Schleiers zu den Kerzenständern und das mit diesen verknüpfte, zyklisch wiederkehrende Ritual der Transformation des Bildes in Richtung Licht / Gold ist klar artikuliert und nachvollziehbar. Die Einführung der hexagonalen Form, eröffnet mit ihren verschiedenen Seitenflächen differenzierte Ausdrucksmöglichkeiten, aber auch symbolische Dimensionen, die zur Ambivalenz der Arbeit beitragen.

Allerdings hinterfragt die Jury die klare Verständlichkeit des Bima-Bildes für die Dombesucher*innen. Die Lesbarkeit des Vexierbildes von Analogie und Differenz ist räumlich wie inhaltlich auf den Raum der Kerzenständer und das Entzünden von Kerzen angewiesen. Die Arbeit greift damit deutlich in das Kraftfeld der katholischen Marienfrömmigkeit ein, dem die Kerzenständer zugeordnet sind. Die Jury hat erhebliche Zweifel, ob die Idee,

die Kerzeninstallation durch Partizipation mitzunutzen und mindestens in Teilen umzulenken auf das neue eingeführte Birma-Bild, gelingen kann. Die katholische Prägung dieses Ort steht in Widerspruch zum Vorschlag. Hier fehlt eine Entsprechung in der jüdischen Frömmigkeit, die einen Dialog ermöglichen könnte. Die Praxis des Kerzenanzündens wird der schwierigen Praxis der Verständigung allein nicht gerecht.

Die Arbeit liefert jedoch einen Beitrag zur Wettbewerbsaufgabe, der gerade aufgrund dieses partizipativen Ansatzes wichtige Fragen stellt und hierauf Antworten findet, die den Diskurs befruchten. Allerdings vermag die langfristige Veränderung des Birma-Bildes von dunkel zu hell, von Staub zu Licht, als Bild und als Prozess nicht die Ambivalenz zu entfalten, die der Komplexität und den Mühen des christlich-jüdischen Dialogs aus Sicht der Jury noch nicht vollends entsprechen würde.

Anlage 2.4.
Arbeit 2012 (Phase 2): Andrea Büttner, (Ohne Titel)
zur Umsetzung empfohlen

Zusammenarbeit in der Ausführung:

- Dr. Kathrin Kinseher, Leiterin der Studienwerkstatt für Maltechnik an der Akademie der Bildenden Künste München, Restauration für Gemälde und Skulptur,
- Firma Keim (Ausführung Putz/Schlämme),
- Thomas Klug, Geschäftsführer Keim Farben,
- Brigitte Stenzel/ Andrea Büttner (Malereiprobe)

Herangehensweise der Künstlerin und künstlerische Position

Andrea Büttner arbeitet mit vielfältigen Techniken: Sie malt, auch hinter Glas, zeichnet, schafft großformatige Druckgrafiken, Skulpturen, arbeitet mit Fotografie und Video, entwickelt Installationen und tritt in Performances auf. Ihr Anliegen besteht nicht darin, künstlerische Techniken oder Medien kunstimmanent zu untersuchen, ihre Möglichkeiten auszuloten und sie zu perfektionieren. Büttner fokussiert Leerstellen in der Betrachtung historischer Beschreibung, sie nimmt die Gesellschaft in den Blick, untersucht deren Werte und Konventionen in Geschichte und Gegenwart. Sie befragt außerdem, wie Kunst ausgestellt wird und was die Art ihrer Präsentation für die Rezeption bedeutet. Schon ihre 2002 am Royal College of Art in London angenommene Dissertation „Perspectives on Shame and Art“ verbindet gesellschaftliche und künstlerische Fragestellungen miteinander. Scheinbar unbedeutende Dinge oder gesellschaftliche Konventionen werden zum Anlass humanistischer Fragestellungen. Die künstlerische Umsetzung erfolgt in immer neuen Medien und Techniken. Oft zeigt sich darin eine hohe Wertschätzung für handwerkliche Techniken, die dem Material in besonderer Weise dienlich sind.

In Ihrer Einführung zur Erläuterung der Arbeit beschreibt sie diese Herangehensweise dezidiert und für die Jury überzeugend und nachvollziehbar:

„(...) Die Aufgabe des Wettbewerbs stellt eigentlich eine Überforderung von Kunst dar. Kunst kann keinesfalls andere diskursive Formen des Dialogs und der Auseinandersetzung um das Thema Antisemitismus im Dom ersetzen. Kunst ist weder per se frei von Antisemitismus und Antijudaismus, noch ist sie in der Lage, antisemitische Kunstwerke zu heilen oder rückgängig zu machen.“ (Zitat Andrea Büttner, Erläuterungsbericht)

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die zunächst verblüffende, aber äußerst präzise Wahl für die Positionierung der künstlerischen Intervention Andrea Büttners in der Marienkapelle des Kölner Doms, deren Blickpunkt und liturgischer Fokus der Altar der Stadtpatrone mit der Anbetung des Kindes durch die heiligen drei Könige ist. Ihr Werk macht damit „zentrale historische und theologische Grundlagen für das jüdisch-christliche Verhältnis sichtbar“ (Zitat Andrea Büttner, Erläuterungsbericht)

Ansatzpunkt

1423/24 beschloss der Rat der Stadt Köln die Ausweisung der jüdischen Bevölkerung, vereinnahmte deren Synagoge als Ratskapelle, ließ den Toraschrein durch eine gemauerte Altarmensa ersetzen und gab hierfür ein Altarbild mit den Stadtpatronen in Auftrag, das 1810 in den Dom übertragen wurde und 1848 seinen Ort in der Marienkapelle fand. Das gemeinsame Fundament von Toraschrein und Altar der ehemaligen Ratskapelle wurde bei jüngeren Ausgrabungen geborgen.

Konzept

Andrea Büttner lenkt die Aufmerksamkeit auf das in Zukunft öffentlich zugängliche, gemeinsame Fundament jüdisch-christlicher Verortung im Kern der Kölner Innenstadt. Sie konfrontiert das Bild der Kölner Stadtpatrone mit dem Bild des gemauerten Fundamentes, das ursprünglich die Basis für den Toraschrein der Synagoge bildete, aber aufgrund der Vereinnahmung durch den Stadtrat auch zum Bestandteil des Altares der Ratskapelle wurde.

In einer Wandmalerei oberhalb des Altarbildes öffnet sie hinter der mit Maßwerk belegten Wand illusionistisch einen nicht näher definierten schwarzen Raum als Ausblick in eine andere Dimension. Darin schwebt verstörend das unförmige archäologische Relikt.

Künstlerisches Mittel

Die Entscheidung, Wandmalerei als künstlerisches Mittel einzusetzen, ist konstitutiv für die Intervention als Gesamtwerk und verlangt besondere malerische Qualität. Sie kann konservatorisch verträglich umgesetzt werden, fügt sich harmonisch in den Kirchenraum ein und verbindet sich organisch mit der Architektur, ohne als eigenständiges Objekt Raum zu greifen.

Würdigung

Die Künstlerin analysiert und zeigt auf. Die konzeptuelle Qualität ihrer Arbeit besteht darin, dass sie ortsspezifische Gegebenheiten mit historischen Zusammenhängen und aktuellen Ereignissen präzise konfrontiert und so einen Freiraum für Fragen eröffnet. Das Wandbild macht einen neuralgischen Punkt im jüdisch-christlichen Verhältnis sichtbar, zeigt eine offene Wunde in diesen Beziehungen und lässt den Altar der Stadtpatrone auch als Zeugnis beschämender christlicher Machtinteressen erkennen.

Der Eingriff der Künstlerin spiegelt das jüdisch-christliche Verhältnis auf subtile Weise: Er reflektiert die Stadtgeschichte hinsichtlich des belasteten Verhältnisses, deutet auf gemeinsame Fundamente hin, zeigt beispielhaft eine tiefe Verletzung. Der analytische Blick auf die ortsspezifische Geschichte weitet sich in die aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen.

Andrea Büttner eröffnet mit der konzipierten Wandmalerei in der Marienkapelle des Kölner Doms im Kontext des Altares der Stadtpatrone einen Denkraum zur permanenten Befragung des jüdisch-christlichen Verhältnisses am konkreten Ort und in der Gesellschaft.

Theologische Würdigung

„Die Geburt des Kindes ‚im jüdischen Lande‘ (Lukas 2,4 nach Luthers Übersetzung) über dem Altar der christlichen Ratskapelle begräbt nun aber das darunter verborgene Herzstück des jüdischen religiösen Lebens, den Toraschrein, den Aron Hakodesch (heilige Lade), der die Torah-Rollen beherbergt und an die Bundeslade im Tempel Salomons erinnert. Der Altar der Stadtpatrone verdeckt nun das Verbrechen der Vertreibung“ (Marten Marquardt, Köln grüßt Jerusalem. Juden und Christen in Köln, Köln 2002).

„Das Kunstwerk verbindet die Geschichte des Jüdischen Quartiers mit dem Dom. Es erzählt eine Geschichte von Fundament und Überformung“ (Andrea Büttner, Erläuterungsbericht zum Kunstwerk, Erläuterungsbericht, 28)

Das Kunstwerk von Andrea Büttner will an einem im liturgischen Alltag des Kölner Domes – in der Marienkapelle werden täglich mehrere Gottesdienste gefeiert – relevanten und von vielen Besuchenden wahrgenommenen Ort diese Verdeckung und Überformung jüdischer Spiritualität durch christliche Spiritualität aufgreifen. Andrea Büttner überschreibt diese für den christlichen Antisemitismus symptomatische Unsichtbarmachung jüdischen Lebens markant, indem sie das Fundament des Toraschreines, das im zukünftigen MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln. eine wichtige Rolle spielen wird, dem Lochner-Altar überordnet. So wie die Holzdecke des Verkündigungsraumes auf der Innenseite des Lochner-Altars gewissermaßen eine Holzstruktur auf

die Holzoberfläche ‚überträgt‘, will Büttner die „Körperlichkeit des Steinfundamentes des Thoraschreines“ (Büttner, Erläuterungsbericht) in ihrer Stein-Malerei auf die Steinwand des Doms übertragen. Sie arbeitet damit materiell der ursprünglichen Unsichtbarmachung jüdischen Lebens, die sich in der Konzeption der Ratskapelle ausdrückte, entgegen. Das Fundament des Toraschreines als im archäologischen Prozess der letzten Jahrzehnte wieder ‚ausgegrabenes‘ wird auf diese Weise dem Lochner-Altar spirituell und theologisch übergeordnet.

Die theologischen Assoziationen, die diese Intervention auslösen kann, reichen von der grundlegenden hermeneutischen Aussage, dass das Erste Testament, die Tora, den „Wahrheitsraum des Neuen Testaments“ bildet (so der evangelische Alttestamentler Frank Crüsemann), über das Faktum, dass ohne die Verlesung der Texte der Tora in der Kirche der christliche Glaube ein „leerer und blinder Glaube“, ohne die Schriften Israels die Kirche nicht mehr da wäre, sie stumm und ihre Gebete gingen ins Leere (so der katholische Alttestamentler Rainer Kampling) bis hin zu der fundamentalen Folgerung, dass die Schriften Israels, auf der Bima der Synagoge gelesen, den Glauben an den Einen Gott bezeugen und deshalb heilig und heilsam sind. Sie bedürfen ‚um Gottes Willen‘ keiner christologischen Bestätigung und Verifikation.

Diese hermeneutischen Assoziationen betreffen das Verhältnis der gegenwärtigen christlichen Kirchen und ihrer praktischen Spiritualität und liturgischen Praxis zur Praxis jüdischen Lebens in der Gegenwart und Zukunft. Ist um dieser Gegenwärtigkeit willen die schwarze Farbe von Büttners Intervention und ihre eigene Deutung, das Fundament schwebt „wie ein Meteorit, wie etwas Uraltes und Geheimnisvolles über dem Altar“ hilfreich? Das gegenwärtige Judentum, das als Gesprächspartner im „Wahrheitsraum der Schriften Israels und der Kirche“ wahrgenommen werden möchte, darf nicht in der Archäologie des Wissens (Foucault) verschwinden, sondern ist ein Widerpart und Partner für die Herausforderungen der Zukunft. So hält es die Erklärung orthodoxer Rabbiner zum Christentum „Den Willen unseres Vaters im Himmel tun. Hin zu einer Partnerschaft zwischen Juden und Christen“ vom 3.12. 2015 fest“.

Der Jury erscheint aber gerade wegen der hohen Relevanz dieser Fragen das Kunstwerk von Büttner einen außerordentlich wichtigen Beitrag für den christlich-jüdischen Dialog in Köln zu leisten, es ist in seiner „künstlerischen Qualität, Mehrdimensionalität und Ambivalenz“, seinem „Kommunikationspotential, Begeisterungskraft und Rezeption“ bedeutsam.

Ortsbezug und denkmalpflegerische Aspekte

Das Kunstwerk in Form einer Wandmalerei greift nicht störend in die Raumwirkung und Atmosphäre der Marienkapelle ein. Seine gestalterische und inhaltliche Aufmerksamkeit erhält es vorwiegend durch den Dialog mit dem Altarbild von Stefan Lochner. Indem die schlanken Dienste der gotischen Wandgliederung über das Bild ‚hinweglaufen‘, wird auf der einen Seite die Gestaltung in seiner Plastizität erhalten und sogar betont, auf der anderen Seite bewirkt diese Überschneidung eine räumliche Tiefenwirkung für das Wandbild, die dem Betrachtenden einen zeitlosen Raum vorführt, in dem auch das Abbild des steinernen Fragmentes des Toraschreines der diesseitigen Welt entrückt wird. Neben der inhaltlichen Verknüpfung treten die übereinander angeordneten Kunstwerke auch über das gemeinsame Medium der Malerei in einen Dialog. Der schwarze Malgrund war bereits – neben der Verwendung des Goldgrundes, wie hier im Altarbild von Stefan Lochner – in der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts Ausdruck eines zeitlosen Raumes, der das Diesseits des Betrachters mit dem Jenseits des Porträtierten bzw. der dargestellten Personen verband.

Die Qualität des Kunstwerkes von Andrea Büttner wird auch von seiner Materialität und der Art der Malerei abhängen und diese bestimmen – es ist somit die eigentliche Kernfrage. Eine Ausführung durch Restauratoren oder Kirchenmaler wird von der Künstlerin vorgeschlagen. Beide vorgeschlagenen Umsetzungsvarianten, Malerei über einem Putzträger oder über einem geschlammten Untergrund, sind denkbar. Die etwas gröbere Oberflächenstruktur bei der Umsetzungsvariante mit dem geschlammten Untergrund verstärkt von Weitem den Kontrast zum gemalten Fundament. Die räumliche Dimension der Arbeit kommt hierdurch besonders gut zum Ausdruck.

Innerhalb seiner Ausführung sind die bestehenden farbigen Fragmente der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts, die an dieser Stelle überdeckt werden, konservatorisch zu sichern; (eine genau Dokumentation der Wandfläche ist wohl bereits in der Dombauhütte vorhanden).

Fazit unter Berücksichtigung der Weiterentwicklung der Arbeit in der Vertiefungsphase

Das Kunstwerk „Ohne Titel“ von Andrea Büttner ist ein visueller „Einschlag“. Es fordert die Betrachtenden nicht nur visuell heraus, sondern auch intellektuell. Die Darstellung des ‚schwebenden Steines‘ bringt eine zum Nachdenken anregende Ambivalenz ins Bild.

Andrea Büttners Kunstwerk stellt sich auf präzise Weise der Kontextualität des Ortes. In der Stadt, die jüdisches Leben seit 321 ersterwähnt, wurde die jüdisch-christliche Nachbarschaft u.a. durch die Zerstörung der Synagoge und ihre ‚Umwidmung‘ in die Ratskapelle brutal überschrieben, begraben und verdrängt. Indem die Künstlerin das Werk visuell untrennbar mit dem Altar der Stadtpatrone im Dom verknüpft, macht sie komplexe historische und theologische Zusammenhänge sichtbar. Sie markiert dieses bedeutende Werk von Stefan Lochner, legt den mit dem Auftrag des Stadtrates verbundenen politischen Akt offen und hinterfragt ihn.

Die Wandmalerei als schwebende Über-Ordnung des ausgegrabenen Steinfundamentes (des Toraschreines) eröffnet einen Dialog mit dem Altarbild. Theologisch gesprochen wird der Wahrheitsraum christlichen Sprechens und Betens mit dem vor- und übergeordneten Fundament auf seine Basis zurückgeführt.

Das Kunstwerk ist auch in seiner Materialität und handwerklichen Technik im Dom beheimatet; es drängt sich nicht als Fremdkörper hinein, sondern korrespondiert mit den zahlreich vorhandenen Wandmalereien. Die eingereichte Musterfläche der Malerei auf Stein überzeugt durch ihre illusionistische Räumlichkeit und die gleichzeitig realistische Darstellung des Fundamentes. Technik und Motiv verbinden sich mit der Architektur, schreiben sich im erhaltenen Teil des mittelalterlichen Doms in die Tiefe ein und schreiben sie fort.

Die dominierende Farbe „Schwarz“ als malerischer Flächenuntergrund schafft einen malerischen Hintergrund und einen Tiefenraum. Emotional öffnet sie verschiedene Gefühlsräume, lädt zur „Compassion“ ein. Sie ist damit in die Vergangenheit des jüdisch-christlichen Verhältnisses in Köln gerichtet, kann aber auch einen neuen, in die Zukunft weisenden Raum der Verbindung schaffen, die sich interessierten Personen nicht zuletzt durch die Verknüpfung mit dem MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln. erschließen wird.

Andrea Büttners Kunstwerk lädt zudem in überzeugender Weise zur Partizipation ein. Mit seiner visuellen Präsenz und Radikalität nimmt die Gegenüberstellung von Lochner-Altar und Wandbild auf sehr konzentrierte Weise einen Dialog mit den vielen antijüdischen Artefakten im Dom auf und provoziert dazu, sich mit der Geschichte von Fundament, Überformung und Neu-Positionierung zu beschäftigen. Das Werk lädt zu der Frage ein: Wie gehe ich mit diesem Statement der christlichen Kathedrale um, dass das biblische Fundament der Kirche nicht anders zu haben ist als durch genau diese schwebende Positionierung im Wahrheitsraum der Schriften Israels?

Insgesamt handelt es sich bei der Arbeit von Andrea Büttner um einen herausragenden künstlerischen Beitrag. Die anregende Ambivalenz des Werkes verdankt sich seiner präzisen Positionierung und Kontextualisierung. Das Werk legt einerseits eine in der Stadtgeschichte ablesbare Missachtung der jüdischen Bevölkerung offen. Andererseits befördert das Werk die Auseinandersetzung mit dem Dom als Bedeutung und Sinn stiftendem überzeitlichem Sakralraum. Die Arbeit zeigt exemplarisch eine Möglichkeit auf, dem antijüdischen und antisemitischen Bilderbe in Kirchen zu begegnen und den christlich-jüdischen Dialog im Wissen um die Verfehlungen der Vergangenheit auf Augenhöhe zu führen.

Anlage 3:**Schriftliche Würdigung der für die Vertiefungsphase 2 ausgewählten Arbeiten (Jury Phase 1)****Arbeit 1001, „Hand an einer Ferse“, Roy Mordechay**

mit

- Projektteam:

Julia Reich (wiss. Projektbegleitung), Justus Beyerling (Lektorat), Oleh Fedorov (Design & 3D-Animation)

- Video:

Rimma Arslanov (Videoaufnahmen), Daniel Peitz (Videoaufnahmen & Editing)

- Produktion:

Derix Glasstudios GmbH & Co. KG.: Frederik Richter, Dr. Anna Rothfuss, Rahmi Schulz, Tatjana Heck

Teilnehmer Vertiefungsphase 2*Künstlerische Position*

Der künstlerische Entwurf „Hand an einer Ferse“ von Roy Mordechay greift formal die traditionelle Bildform des Glas- – bzw. Kirchenfensters auf und begibt sich damit auf mögliche Deutungsebenen der Lichtmystik, wie sie seit dem Mittelalter entwickelt wurden. Prinzipiell erfüllt er mit diesem Rückgriff vereinbarte Beurteilungskriterien wie „ortsspezifische Qualität und Verträglichkeit“ oder „Kommunikationspotential“.

Allerdings hebt sich die vorgeschlagene Fenstergestaltung durch den opaken und großflächigen Licht- bzw. Farbverlauf von den historischen Bild- und Ornamentkompositionen deutlich ab. Die figürlichen Darstellungen, die sich einer eindeutigen, verbindlichen Erzählstruktur entziehen, verleihen Mordechay's Entwurf künstlerische Aktualität und Eigenständigkeit.

In einem der Konzeption des Fensters beigefügten „Erklärungsbericht“ begründet der Künstler schlüssig sein formales Vorgehen mit dem von ihm intendierten Inhalt. Für seine Reaktion und Intervention bringt er neueste Glastechniken zum Einsatz und reflektiert aktuelle theologische, historische, kunsthistorische sowie künstlerische Diskussions- und Forschungsergebnisse. Sein Bildprogramm dokumentiert die intensive Beschäftigung mit der jüdischen Geschichte der Stadt Köln, ihrer Lage am Rhein und den domspezifischen Judendarstellungen.

Mordechay's kennzeichnende künstlerische Vorgehensweise des Ready Made - also Vorgefundenes aufzugreifen und es dem Kontext zu entziehen oder zu fragmentieren, um neue, offene Narrative zu schaffen - kommt in dieser Aufgabenstellung vollkommen angemessen zum Einsatz. Trotzdem wird die Motivauswahl in der Jury intensiv diskutiert und hinterfragt, ob weitere figurative Elemente hinzukommen sollten. Ein motivischer Verweis auf die alttestamentarische Erzählung der Zwillinge Esau und Jakob fehlt.

Seine künstlerische Schlussfolgerung und daraus resultierende Setzung erfüllen die Kriterien der „künstlerischen Qualität, Mehrdimensionalität und Ambivalenz.“

Beim Rundgang durch den Kirchraum können religiös, künstlerisch oder einfach nur touristisch motivierte Dombesucherinnen und -besucher das erlernte und deshalb vertraute Betrachterverhalten eines Kirchenbesuches angesichts dieses Fensters vermeintlich beibehalten. Dessen Farbwirkung hat im Zusammenspiel mit den übrigen Fenstern eine hohe emotionale Anziehungskraft, da je nach Sonnenstand die Assoziation eines - nahezu romantischen (Philipp Otto Runge) - Sonnenaufgangs unmittelbar ausgelöst wird. Doch beim Versuch des Lesens und Entschlüsselns der im Farbnebel schwebenden grafischen Element treten – je nach Rezipient und Rezipientin - Irritationen und Deutungsprobleme auf.

Die farbliche Indifferenz der figürlichen Details, deren Fragmentierung und damit optisch wie inhaltlich schwere Wiedererkennbarkeit sowie ihre „willkürliche“ Kombination widersetzen sich gängigen linearen Narrativen und

Interpretationen. Der Künstler kalkuliert diese individuell mögliche Verunsicherung zugunsten der Gesamtkomposition und des zu eröffnenden Reflexionshorizonts ein und bietet mit einer ‚Motiv-Tafel‘ eine Identifizierungs- und Lesehilfe an.

Im gleichen Maße wie der Farbgestaltung eine große Anziehungskraft innewohnt, sie die verheißungsvolle Morgenröte eines neuen Tages empfinden lässt, birgt sie aber auch das Potenzial der Provokation: Anstatt das mehr oder weniger spirituelle Bedürfnis nach „Harmonie der Natur“ mit einem verklärenden Licht befriedigt zu sehen, bewirken das diffuse Licht und die Farbverläufe in ihrer „penetranten Uneindeutigkeit“ gleichzeitig ein Unbehagen, ja eine nahezu schmerzliche Verunsicherung. Letztlich geht es Roy Mordechay nicht um die triviale Illusion eines Sonnenaufgangs. Sein Fensterentwurf greift das tradierte Potential der Transzendenz auf. Die kirchliche Lichtmystik und der metaphorische Blick ins himmlische Jerusalem sind ihm vertraut und so lässt er es unterschwellig wirksam werden.

Zugleich erweitert und transformiert er das Glasfenster als spezifische Form der Kirchenkunst zu einem aktuellen Medium der kritischen Reflexion und der Erkenntnis von politischer wie gesellschaftlicher Historie und Gegenwart. Durch die Einarbeitung von konkreten Symbolen aus alten Narrativen, stellt sich die Arbeit zwar in eigenständiger Weise in die Tradition der bildlichen Glasfenster in christlichen Gotteshäusern, die seit ihren mittelalterlichen Ursprüngen "Geschichten" erzählen. Im Unterschied zu den historischen Fenstern basiert das Bildprogramm jedoch nicht auf einem verbindlichen Kanon. Das Kunstwerk kann sowohl als Antwort, als Frage wie auch als Infragestellung gelesen werden. So verlieren Begrifflichkeiten wie „lumen naturale“ und „lumen supranaturale“ ihre Abgrenzung und können als wechselseitiges Durchscheinen gesehen werden.

Das neue Nordfenster steht damit in bewusstem Kontrast zum gegenüberliegenden Fenster von Gerhart Richter, das sich einem Narrativ verweigert und auf ein transzendentes "Erlebnis" fokussiert. Biblische Metaphorik und historische Realität fließen hier ineinander. Die subtil gesteuerte Vehemenz des Farbfensters als gelblich, rötlicher Widerschein des „brennenden Dornbuschs“ kann auch mit der Feuersbrunst angezündeter Ghettos assoziiert werden. Roy Mordechay erzeugt ein ambivalentes Licht, das Hoffnung weckt ohne die Bedrohung auszublenden.

Theologische Würdigung

Das vorgeschlagene Glasfenster erfüllt die Kriterien des Kunstwettbewerbs, einen Anknüpfungspunkt für den jüdisch-christlichen Dialog zu leisten, die jüdisch-christliche Geschichte in Köln aufzunehmen und dem liturgischen Raum in ästhetischer Qualität zu entsprechen, in mehrfacher und sehr subtiler Weise.

Der mehrdeutige Titel für das Glasfenster „Hand an der Ferse“ spielt auf den biblischen Jakob und somit auf Israel und das jüdische Volk an, mit dem sich die Kirche in der Geschichte so schwertat und auch immer wieder schwertut. Indem das Fenster die biblische Beziehung von Jakob und Esau aufnimmt, stellt es sich in ein Narrativ, das seit der Antike bis in die Gegenwart hinein die jüdisch-christliche Beziehung beschreibt. Die in der Geschichte überwiegend feindlich ausgelegte Beziehung wird durch die Darstellung im Glasfenster jedoch in einen neuen Interpretationshorizont gestellt. Sie nimmt die Symbole aus anderen Kunstwerken im Dom, die die Juden einst negativ bezeichneten, auf, stellt diese jedoch frei assoziierend in das gelb-rosa Licht des Glasfensters. Ihre Aufladung mit antijüdischer Bedeutung geht durch ihre Isolierung selbstverständlich nicht vollständig verloren. Sie wird nicht verdrängt und könnte für besonders explizite Motive (wie z.B. den Geldbeutel, den Judenhut) auch missverstanden werden. Doch das Fenster lädt ein, die alten Symbole, die zur Geschichte des Domes gehören und die frühere Beziehung zwischen Juden und Christen bezeichneten, in einem neuen Sinnzusammenhang zu lesen. Die Lesart schlägt eine zukunftsweisende Transformation der alten Stereotypen vor und lädt zum Umdenken und zur Umkehr ein. Das Glasfenster, das in einem gotischen Dom an die Edelsteine des himmlischen Jerusalem erinnert, lädt konkret dazu ein, die alten negativ konnotierten Zeichen des Jüdischen nun positiv und auf Vollendung hin bzw. von der Vollendung her zu lesen.

Roy Mordechay hat damit auf ästhetischer Ebene eine Methode gewählt, die analog zur biblischen Auslegung steht, wie sie vor allem der rabbinischen Midrasch-Methode, aber auch der christlichen Exegese entspricht. Den Worten wird durch einen neuen Blick und in einem neuen Zusammenhang neuer Sinn gegeben. So schreibt sich die jüdische wie die christliche Tradition durch alle Jahrhunderte hindurch fort. Das Kunstwerk ist formal Ausdruck, dass Judentum und Christentum zwei Lerngemeinschaften sind, sie sich jeder Auslegung und der Verwirklichung des biblischen Erbes verpflichtet wissen. Dies geschah in der Vergangenheit in Rivalität und gegenseitiger Bekämpfung, soll in Zukunft aber in fruchtbarer Zusammenarbeit geschehen. Das Fenster ist damit Ausdruck des Neuaufbruchs der jüdisch-christlichen Beziehung in den letzten Jahrzehnten, dem so reichen, gemeinsamen geistlichen Erbe gerecht zu werden, wie es im Konzilsdokument *Nostra aetate 4* heißt. Das Dokument von orthodoxen Rabbinern von 2015 zu 50 Jahre *Nostra aetate* mit dem Titel *Den Willen unseres Vaters im Himmel tun* spricht in diesem Zusammenhang von konstruktiver Partnerschaft.

Die Erläuterungen, die Roy Mordechay zu seinem Glasfensterentwurf geliefert hat, zeigen, dass er mit den neusten religionswissenschaftlichen Entwicklungen zu Entstehung und Geschichte des jüdisch-christlichen Verhältnisses vertraut ist. Somit ergeben sich für Menschen, die vertieft im Dialog sind, zahlreiche Anknüpfungspunkte. Zugleich ist die ästhetische Qualität des Kunstwerks so stark, dass es jeden Betrachter durch das helle Licht in die Zukunft zieht. Es öffnet für die Vision, die Paulus in Röm 11 formuliert und die in den vatikanischen Dokumenten immer wieder aufgenommen wird, (vgl. *Denn unwiderruflich sind Gnade und Berufung, die Gott gewährt (Röm 11,29)*, Nr. 36), dass die geheimnisvolle Verkettung von Judentum und Christentum einen Sinn hat, der sich erst im Eschaton voll entfalten wird. Die „Hand an einer Ferse“ kann als heilsamer Stachel im Fleisch der Kirche gelesen werden.

Es muss auch erwähnt werden, dass der lokale Bezug des Kunstwerkes, den die Jury des Kunstwettbewerbs fordert, nicht nur darin besteht, dass auf andere Artefakte im Dom und somit auf seine Geschichte Bezug genommen wird, sondern auch auf den Rhein. Der Rhein, Ort der Taufe und der rituellen Reinigung, charakteristisch für die Stadt Köln, wird in Wellenform aufgenommen, in der die einzelnen Symbole auf dem Glasfenster erscheinen.

Das Fenster im Nordquerhaus, das im Gegenüber und zugleich „im Schatten“ des Südfensters von Gerhard Richter steht, antwortet schließlich mit einer Farbgebung, die an einen Sonnenaufgang erinnert. Er kann als „Tag des Herrn“ gedeutet werden, auf den Juden wie Christen warten. Bei der Farbgebung ist jedoch auch auf die provokative Doppelbödigkeit zu achten, der Verlauf bzw. das Ineinanderlaufen von gelb und lila: Gelb, die Farbe, mit der Juden über Jahrhunderte ausgegrenzt wurden, geht in ein Lila über, das in der röm.-kath. Liturgie für Freude Erwartung im Advent und in der Fastenzeit steht. Das vordergründig fast kitschig erscheinende Tag/Nacht-Motiv entpuppt sich bei näherem Betrachten als kritische Reflexion über Bedeutungszuschreibungen und ihre Macht. Die ästhetische Gefälligkeit wird vom Verfasser so auf die Spitze getrieben, dass sie das künstlerische Potenzial der Farbwahl fast verdeckt.

Roy Mordechay schlägt vor, die Symbole der jüdischen Geschichte, die im Glasfenster zu finden und aus der Distanz und auf Anhieb nicht leicht zu erfassen sind, auch auf einer Tafel im Kirchenschiff zu vergegenwärtigen. Die Zeichenansammlung soll den Besuchern zur Verfügung gestellt werden, um tiefer zu verstehen. Betrachter wie auch Führungen können somit leicht auf das Interpretationsangebot des Fensters Bezug nehmen und einzelne Symbole erklären. Dies ermöglicht auch eine interaktive bzw. didaktische Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. Das Fenster eignet sich dadurch auch für jüdisch-christliches Lernen beim Dombesuch.

Ortsbezug und denkmalfachliche Aspekte

Die künstlerische Intervention „Hand an einer Ferse“ schlägt die gänzliche Neugestaltung des nördlichen Querhausfensters vor. Der Entwurf ersetzt die bisherigen ungerichteten künstlerischen Entwürfe und Ergänzungen des kriegszerstörten Nordquerhausfensters.

Der abstrahierende Entwurf sieht einen graduellen, diagonal angelegten Farbübergang von gelb nach hellrot über die gesamte Höhe des Fensters mit aufgebracht Reliefelementen vor. Das vorhandene Maßwerk des Fensters wird durch den durchgehenden Farbverlauf in seiner architektonischen Qualität betont. Der gewollte Kontrast zu den umgebenden Fenstern von Michael Welter aus dem 19. Jahrhundert ist künstlerisch angemessen und als zeitgenössisches Werk erkennbar.

Roy Mordechay setzt dem südlichen Querhausfenster von Gerhard Richter einen angemessen starken und künstlerisch eigenständigen Entwurf entgegen. Damit lassen das nördliche Querhaus sowohl eine deutliche künstlerische Aufwertung in seiner Gesamtheit als auch eine Aufwertung der Raumwahrnehmung und der Raumqualität erwarten. Denkmalpflegerisch bestehen keine Einwände gegen die Intervention. Die gewünschte subtile Licht- und Raumwirkung sowie die Opazität der Gläser anhand von Materialproben ist gemeinsam mit der Glaswerkstatt der Dombauhütte abzustimmen und zu prüfen.

Arbeit 1006, Christoph Knecht, „Schwarzer Spiegel“ Teilnehmer Vertiefungsphase 2

Künstlerische Position

Die Arbeit „Schwarzer Spiegel“ überzeugt durch ihre subtile und zugleich wirkungsvolle Interaktion mit der umgebenden Architektur. Das verwendete Material – Glas, das mit Schwarzlot belegt ist – reflektiert nicht nur physisch, sondern wirft auch tiefere Fragen auf. Die Reflexionsfläche hebt die Konturen des Raums hervor und fügt sich formal harmonisch in die gegebene Architektur ein.

Thematisch ist die Arbeit besonders interessant, da sie sich künstlerisch mit der Begriffswelt der negativen Theologie auseinandersetzt. Diese Form der Theologie, die sowohl in der christlichen Mystik als auch im Judentum verankert ist, stellt die Frage: Was können wir von Gott wissen und sagen? Oder ist es letztlich nur möglich zu definieren, was Gott nicht ist? Diese Fragen, die sich im Mittelalter durch die negative Theologie stark herauskristallisierten, spiegeln sich in der Dunkelheit und Tiefe des Werks „Schwarzer Spiegel“ wider. Sie verweisen auf die Grenzen menschlicher Erkenntnis und Sprache, insbesondere in Bezug auf das Göttliche.

Die Jury hinterfragt, ob die Arbeit genügend Hinweise auf das Verhältnis zwischen Judentum und Christentum bietet, wie es in der Aufgabenstellung des Wettbewerbs gefordert wird. Der Beitrag der Arbeit zur christlichen Mystik ist unverkennbar, während sich der Bezug zur jüdischen Theologie erst durch spezielles Hintergrundwissen erschließt.

Ein Beispiel hierfür könnte der dunkle Schleier sein, der in der jüdischen und christlichen Tradition eine Rolle spielt: In der christlichen Perspektive lag dieser Schleier einst auf dem Judentum, während er nun auf dem Christentum im Kontext der anti-jüdischen Theologie liegt. Die Arbeit eröffnet ein komplexes Spiel zwischen Dunkelheit und Tiefe, welches eine Vielzahl von Interpretationen zulässt. Diese Dunkelheit ist nicht leer, sondern besitzt eine eigene Präsenz – sie hat eine „Haut“-Qualität, die zugleich reflektiert und verbirgt. Der Raum, der durch das Werk geschaffen wird, ist nicht leer, sondern ein Raum der Tiefe und des Unaussprechlichen.

Eine Spiegelung der Betrachter*innen ist bewusst nicht beabsichtigt. Die Möglichkeit, dass sich für Besucher*innen Architektur, Gewölbe und Bildwerke des Doms im Spiegel reflektieren, eröffnet eine faszinierende Dynamik zwischen Werk und Raum. Allerdings bleibt noch offen, was sich aus Sicht des Künstlers in diesen Spiegeln für Betrachter*innen aus welchen Perspektiven spiegeln sollte. Auch die Frage, ob diese Reflexionen gegebenenfalls vor Ort erprobt werden sollten/könnten, wird aufgeworfen, zumal der Abschluss des Nord-

querhauses vergleichsweise sparsam mit Tageslicht versorgt wird. Auch die abendliche Anmutung und Wirkung des Werks, wenn bei Dunkelheit draußen gar kein Licht mehr durch die Fenster fällt, ist für die Jury eine offene Frage.

Besonders gewürdigt wird die Fähigkeit dieser Arbeit, sich von der Herleitung eines fixierten Narrativs oder vorgegebenen Zuschreibungen zu lösen und sich stattdessen anderen möglichen Interpretationen zu nähern. Die vom Künstler Christoph Knecht in den Erläuterungen genannte Herleitung ist nur eine unter einer Vielzahl möglicher Bedeutungsebenen und Assoziationen. Diese Offenheit verleiht dem Werk eine transformierende Kraft, die es ihm erlaubt, sowohl ästhetisch als auch inhaltlich neue Räume der Auseinandersetzung zu eröffnen.

Die Arbeit besitzt ein enormes ästhetisches Potenzial und strahlt eine außergewöhnliche Schönheit aus. Ihre Kraft liegt in der Verbindung von tiefgründiger Symbolik und visueller Eleganz. Sie lädt zur Reflexion über das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem ein und könnte, insbesondere im Kontext des jüdisch-christlichen Dialogs, eine transformierende Wirkung entfalten – möglicherweise im Sinne der Liebe, wie sie im Zitat von 1Kor 13,12 thematisiert wird: „Denn jetzt sehen wir durch einen Spiegel in einem dunklen Bild (...)“.

Theologische Würdigung

Die Arbeit „Schwarzer Spiegel“ entwickelt ihre theologischen Bedeutungsdimensionen aus Aspekten der Spiegelung und solchen der Farbe Schwarz. Mit dem Zitat von 1Kor 13,12 stellt Christoph Knecht Phänomene der Spiegelung in den Vordergrund, die er zuerst auf die Selbstreflexion der Betrachter*innen bezieht. Tatsächlich werden sich in der vorgesehenen Höhe eher Elemente der Architektur und des Raums für die Betrachter*innen spiegeln. Die unterschiedliche Neigung der Glasflächen im oberen Register wird dieser Spiegelung einen zusätzlichen Facettenreichtum verleihen. In diesen Spiegelungen werden der gespiegelte Raum und seine architektonischen Elemente in das Medium des Bildes transformiert. Darin klingt das auf den frühen christlichen Kirchenbau zurückgehende Verständnis der gebauten Kirche als visueller Bedeutungsträger in der Art bildlicher Darstellung an. Im Zentrum der theologischen Traditionen steht die Deutung des Kirchengebäudes als Bild des Himmlischen Jerusalems (Apk 21), die auch noch Sulpiz Boisserée bei seinem Projekt der Dommvollendung bewegt. Knecht arbeitet systematisch an dieser Bildwerdung der Raumarchitektur. Die Wandgliederung der Innenseite der Nordquerhausfassade kommt dabei den Konventionen des Bildes mit ihrer rechteckigen Rahmung entgegen. Die immer schon anspruchsvolle hermeneutische Herausforderung, die Architektur des Kirchenraums als Deutung der im Medium des Textes überlieferten Vision der heranschwebenden Himmelsstadt auszuweisen, gewinnt in diesem Konzept Knechts ein vielversprechendes Feld der visuellen Experimente und der Erprobung theologischer Hypothesen.

Von besonderem Interesse ist auch die Wahl des Schwarzlots/Bleilots, eines Materials, das in jeder großen kirchlichen Malerei präsent ist. Durch die rückwärtige Einfärbung mit Bleilot erhalten die Spiegel ein gleichmäßig tiefes und zugleich in den Raum springendes Schwarz. In der Materialität des Glases bieten die Scheiben den denkbar deutlichsten Kontrast zur leuchtenden Transparenz der farbigen Glasmalereien im Dom, deren Echo sie andererseits auch sind: Die schwarzen Gläser treten in die Auseinandersetzung mit der lichtdurchfluteten Diaphanie gotischer Sakralarchitektur, wie sie insbesondere seit der Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert das Verständnis der gotischen Kathedrale dominiert. Diese Deutung hat einen theologischen Kern, der ins Zentrum der christlichen wie der jüdischen Theologie führt – und zu den jüdischen Wurzeln christlicher Theologie allemal.

Die Wurzeln der theologischen Deutung lichthafter Phänomene liegen in der biblischen Rede von der Lichtherrlichkeit Gottes (kabod, doxa). Sie bezeichnet die sichtbare Gegenwart des unsichtbaren Gottes in seiner Unsichtbarkeit. Licht kennzeichnet die sichtbare Erscheinung Gottes und problematisiert damit zugleich die in seiner Sichtbarkeit sich zeigende wesentliche Unsichtbarkeit.

Aus diesem Paradoxon von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind sowohl in jüdischer als auch in christlicher Theologie und Mystik wesentliche Denktraditionen hervorgegangen, bei denen die Schwärze von Christoph Knecht indirekt anknüpft. Das Licht der Gegenwart Gottes, das jede Erkennbarkeit überbietet, wird in theologischen Traditionen als Steigerung zur Blendung oder als Umschlagen in Finsternis beschrieben. Der Weg der sogenannten Negativen Theologie nimmt nicht die Unerkennbarkeit Gottes zum Ausgangspunkt der Erkenntnis, sondern alle Sichtbarkeiten der Welt, um von ihnen aus jedes Mal aufs Neue den Weg zur Unerkennbarkeit Gottes aufzunehmen. In den visuellen Kategorien des Lichts wird dieses Ziel als überhelle Blendung oder aber auch als Umschlagen der Helle in Finsternis beschrieben. So markiert das Schwarz der Spiegel die Überbietung des Lichthaften. Das Schwarz in den Spiegeln Knechts bietet nicht eine stumpfe dunkle Fläche, sondern leuchtet mit großer Tiefe und in vielfältigen Facetten. Im Gegenüber zur Innenseite der Südquerhausfassade bietet das Werk „Schwarzer Spiegel“ den theologischen Kontrast gegenüber dem farbenreichen Lichtparadigma der Glasmalerei Gerhard Richters, in gewisser Weise aber auch deren theologischen Fluchtpunkt: Das ‚leuchtende‘ Schwarz ist in theologischer Hinsicht als Kontrast und Kulmination des Farbigen und des Lichts zu verstehen.

Sowohl in technischer (Bleilot) als auch in theologischer Hinsicht knüpft das Konzept von Christoph Knecht bei mittelalterlichen Traditionen an. Zu diesen historischen Bezügen gehört auch die Hervorhebung der architektonischen Motive durch die in ihren Zwischenräumen eingesetzten schwarzen Scheiben. Sie überführen die Steinsichtigkeit der freien Flächen in einen farblich scharf abgesetzten Kontrast zu den plastischen Formationen von Vorlagen, Bögen und Maßwerk. Zur Geschichte des Doms treten sie damit in eine Art doppelte Rezeption: Sie heben das Vokabular gotischer Formensprache hervor, das an dieser Stelle allerdings nicht direkt ins Mittelalter zurückverweist, sondern eigentlich das Bemühen des 19. Jahrhunderts um eine angemessene Rezeption und Weiterführung der Ideen des 13. Jahrhunderts repräsentiert.

Ortsbezug und denkmalfachliche Aspekte

Das Hinterlegen der Profil-gerahmten, mit Blendmaß- und Stabwerk gegliederten Wandfläche unter dem Nordquerhaus-Fenster mittels Schwarzlot bemalten Glastafeln ist in hohem Maße denkmalverträglich. Als bewusst abstraktes Gegenbild zum vollständig mit Figuren ausgefüllten gleichen Wandfeld vis-à-vis unter dem Fenster im Südquerhaus funktioniert die Arbeit nicht nur als eigenständiges Werk, sondern nimmt präzise Bezug auf vorhandene Architekturelemente und Bildwerke im Dom.

Die Überdeckung der Natursteinwandfläche mit dunkelschwarz-monochrom spiegelndem Material erzeugt in der Zusammensicht mit dem davor befindlichen Schleiermaßwerk ein attraktives "Wandbild", in dessen optischer Tiefe sich die übrigen Raumelemente – Pfeiler, Fenster, Gewölbe, usw. – unaufdringlich spiegeln.

Die Arbeit kann voraussichtlich mit geringen Substanzeingriffen realisiert werden. Voraussetzung ist die Verwendung reversibler Klebemörtel und/oder minimierter, in die Steinfugen versetzter Befestigungsanker. Ob dies bei der vorgeschlagenen, zur Außenwand nicht parallelen Anbringung möglich ist, wäre zu prüfen. Vielleicht können die Tafeln in dieser Form auch an einer, vor der Wand montierten, separaten Unterkonstruktion angebracht werden, die deren Gewicht auf den unteren Rahmen ableitet.

Arbeit 1011, Staub zu Licht. Palimpsest der Erneuerung“, Azra Akšamija

mit

- Mitarbeiter:innen des Future Heritage Lab: Merve Akdoğan, Christopher Hassan Allen, Gant Gokdstein, Lillian Kology, Penelope Phylactopoulos
- KA21: Dr. Wolfgang Haas
- Derix Glasstudios
- Corning Museum Studio
- Pačinek Glass
- MIT Glass Lab
- loomn Architekturkommunikation
- sowie die Expertenberater:innen: Dr. Felicitas Heimann-Jelinek, Prof. Dr. Mark Jarzombek, Prof. Dr. Caroline Jones und Prof. Dr. Dietmar Offenhuber

Teilnehmerin Vertiefungsphase 2

Künstlerische Position

Um das in vielerlei Hinsicht vorbildliche – mehrschichtige (Raum, Ort, Materialität) und mehrphasige (Geschichte aufnehmende Gegenwart mit Perspektive zukünftiger Veränderung) – Projekt und seine ästhetischen/religiösen/sozialen Qualitäten im Hinblick auf den jüdisch-christlichen Dialog ermessen zu können, sei hier die schrittweise konkrete Annäherung der Dombesucher*innen an die bildhafte und interaktive Installation vor der nördlichen Querhauswand des Kölner Doms vorgeschlagen:

- 1) Man wird aus mehreren Richtungen und Distanzen von dem fragilen geisterhaften Gebilde angezogen. Gerade das Offene, Unscharfe, Flimmernde lädt zur Reflexion ein. Aus der Distanz ist die Wahrnehmung vor allem vom bildorientierten Sehsinn bestimmt. Dem Auge erscheint ein hoheitsvolles, wenn auch labiles räumliches Bildzeichen als Verweis auf einen anderen Ort 400 Meter entfernt (digitale Rekonstruktion Bima Kölner Synagoge). Zugleich wird in Bezug auf das konkrete Hier eine formale Analogie von sakraler Architektur (Gotik Fenster Dom und Gotik Bima) nahegelegt.
- 2) In einer weiteren nunmehr physischen Annäherung löst sich das Bild auf und gibt zu erkennen, wie es gemacht ist. Die „Punktwolke der Bima“ wird zu einer „aus drei Schichten bestehenden Glasmatrix.“ Die nun einsetzende reflexive Wahrnehmung vollzieht die Dekonstruktion des Bildes und der ihm innewohnende Illusion. Vielmehr gibt sich nun die binäre Grundstruktur (Licht/Dunkelheit) des Bildes zu erkennen: an zarten Seilen hängende Glastäfelchen mit Blattgold (Darstellungen von Fragmenten der Synagoge) und Staub (abgenommen von der Fassade des Doms). Auf der materiellen Ebene wird eine religiöse Symbolik evoziert, gleichzeitig wird verwiesen auf die Handwerkskunst, eng mit religiöser Praxis verbunden und geprägt von „symbolisch resonanter Materialität“ (jüdische Glaspraktiken, römische Goldglastechniken in Köln).
- 3) Vom illusionärem Bild über die Dekonstruktion des Bildes und dem Vorführen von religiöser Materialität gelangt man in eine dritte Zone des Kunstwerks, die von haptischer, empathischer und partizipativer Wahrnehmung geprägt ist (interaktive Kerzenhalterinstallation mit Möglichkeiten von individueller religiöser und kreativer Betätigung, von Workshops bis hin zur Möglichkeit, Souvenirs zu erwerben, um den Unterhalt des Kunstwerks zu finanzieren).

Die räumliche Lage und Anordnung der Glasmatrix wird intensiv diskutiert und wirft noch Fragen auf. Knapp vor der Abschlusswand über den Toren des Nordeingangs hängend (wie auf dem Grundriss dargestellt) ist offen, ob sich die in der Visualisierung angedeutete räumliche Tiefe des Bima-Bildes einstellt. Zudem wird sich der direkte Bezug zwischen dem Bereich der Kerzen als sozialer Kristallisationspunkt des Werks und der Glasmatrix kaum einstellen.

Die in der Visualisierung der Arbeit angedeuteten Reflexionen des Orts und der Kerzen in den Glasplättchen, die die soziale und die skulpturale Plastik des Werks miteinander verbinden, ergeben sich dann nicht. Diese Einheit ist aus der Sicht der Jury jedoch genau das einzigartige Potenzial der Arbeit. Ob die sozialen Interaktionen für die Entfaltung der sozialen Dimension der Arbeit im vorgeschlagenen Umfang erforderlich sind, erscheint nicht zwingend. Die Kraft der Arbeit liegt darin, das Nordquerhaus in einen Ort der Reflexion, des Innehaltens, des Beobachtens im Spannungsfeld von Erinnern und stetiger Erneuerung zu verwandeln, einen Ort, wie es ihn im vielbesuchten Kölner Dom derzeit nur noch an wenigen Stellen gibt.

Den Menschen, die im Dom für die Wartung und für die Organisation verantwortlich sind, wird es, so die Projektidee, zukünftig obliegen, das Gesamtkunstwerk zu pflegen (z.B. die Glaselemente auszutauschen, um das Verhältnis von Dunkel und Hell im Gesamteindruck zu verändern) und mit Leben zu erfüllen, um die Auseinandersetzung der Menschen mit den jüdisch-christlichen Gemeinsamkeiten zu ermöglichen.

Die dem Projekt innewohnende positive Kraft der Vermittlung auf religiöser-spirituelle, ästhetischer und sozialer Ebene ist das Kennzeichen seiner überzeugenden Qualität.

Schließlich ist die sorgfältige technische Ausführung (z.B. Produktion der Glaselemente, höhenverstellbare Aufhängung, Beleuchtung – auch dies wieder ein Verweis auf das religiös fundierte Handwerk) unabdingbare Voraussetzung dafür, dass das Projekt seine dialogischen Ziele erreicht.

Theologische Würdigung

Die Arbeit „Staub zu Licht – Palimpsest der Erneuerung“ erfüllt die Erwartungen an das Neue Werk im Kölner Dom in besonderem Maße. Es bietet Teilhabe und Aneignungspotential auf unterschiedlichen Ebenen und bietet vielfältige Anknüpfungspunkte für den christlich-jüdischen Dialog sowie des Kommunikationspotenzials und der Begeisterungskraft.

Darüber hinaus verspricht das Werk dem stark auf die kathedrale Liturgie ausgerichteten Dom einen Ort mit spiritueller Wirkung hinzuzufügen und damit nicht nur auf einer vornehmlich kognitiven Ebene die Wettbewerbsaufgabe zu realisieren. Dazu tragen auch die im Erläuterungsbericht vorgestellten Möglichkeiten der taktilen Interaktion unterhalb des Werkes bei.

Historisch betrachtet schlägt das Werk durch die Darstellung der Bima der mittelalterlichen Kölner Synagoge eine Brücke über die heutigen Vortrags- und Auslegungsorte des „alten“ und des „neuen“ Testaments der christlichen Bibel vor dem Vierungsaltar [oder Hauptaltar] bis zur Ausstellung der Relikte der Bima im MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln. Die 1349 im Zuge eines die gesamte jüdische Bevölkerung Kölns auslöschenden Pogroms gemeinsam mit der Synagoge zerstörte Bima erhält eine Würdigung im Kölner Dom. Durch diese Würdigung bringt das Werk „Staub zu Licht“ den erst durch die Shoa ausgelösten Paradigmenwechsel der christlichen Sicht auf das Judentum in der Nähe des noch nach der Shoa entstandenen und antijüdische Stereotype kolportierenden Kinderfensters zum Ausdruck.

Eine bemerkenswerte Randnotiz ist im Zusammenhang der wechselvollen Geschichte von Juden und Christen in Köln, dass die Erweiterung der Bima im gotischen Stil in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Werk von Beschäftigten der Kölner Dombauhütte ist.

Von der Bima aus wird die Tora im synagogalen Gottesdienst vorgetragen. Die Tora verbindet als Kernelement der Hebräischen Bibel Juden und Christen. Die golden schillernde und je nach Perspektive und Lichtverhältnissen uneindeutige Darstellung der Bima korrespondiert mit der Ambivalenz der christlichen Rezeptionsgeschichte der Tora zwischen bleibender Bedeutung als Teil der heiligen Schriften des Alten Testaments und ihrer heilsgeschichtlichen Relativierung schon in der neutestamentlichen Rezeption. Das Verhältnis von christ-

lichem Alten Testament und jüdischem Tenach markiert die bleibenden Unterscheidungspunkte beider Religionen und lädt gerade zur gemeinsamen und sich gegenseitig bereichernden Schriftauslegung ein, einem Kerngeschäft des jüdisch-christlichen Dialogs.

Faszinierend ist zudem die Idee einer Skulptur als „Palimpsest der Erneuerung“. Die Nutzung von Staub des Doms, der in der „Urform“ des Werks in den Glaspixeln gespeichert ist, ist nicht nur theologisch, sondern auch politisch provokativ. Die Vorstellung, dass sich die im Pixelschleier als Bild aufgehobene Bima-Darstellung durch Ersetzen und Hinzufügen („Überschreiben“) neuer goldbeladener Pixel über die Jahre und Jahrzehnte immer stärker materialisieren wird, dass sich in der Veränderung des Werks auch die Intensität des Dialogs rund um die Arbeit buchstäblich spiegelt, wird der Aufgabenstellung aus theologischer und inhaltlicher Sicht besonders gerecht. Im Werk „Staub zu Licht“ materialisiert sich damit eine zukunfts offene Dynamik des jüdisch-christlichen Dialogs als kontinuierlicher Prozess des gegenseitigen tieferen Verstehens und der gemeinsamen Hinwendung zu dem einen HERRN von Juden und Christen.

„Staub zu Licht“ eröffnet nicht nur den Assoziationsraum, dass der Antisemitismus, der Juden wortwörtlich zu Staub machte, überwunden werden muss. Er hat auch eine schöpfungstheologische Ausrichtung, da er an den Aschermittwochsritus Anklang macht. Die Menschen sind in ihrer Endlichkeit aus Staub bzw. Lehm (Gen 2,7) genommen, kehren zwar dahin zurück, aber sind zum Licht der Vollendung bestimmt, worauf eine gotische Kathedrale mit ihrer Glaskunst verweisen soll. Dass die Bima zudem wie eine helle und mal dunkel wahrgenommene Wolke im Raum präsent sein soll, wie die Künstlerin schreibt, assoziiert zudem den Exodus und das Offenbarungszelt am Sinai in treffender Weise. (Ex 40,34-38)

Die Kerzen unter dem Kunstwerk werden die Gläubigen vor allem im Gebetsintentionen anzünden. Verbinden sich ihre Gebete so mit dem Gebet für und mit Israel? Das Beten für und mit Juden hat eine ambivalente Geschichte und bleibt auch im Dialog heute eine Herausforderung.

Ortsbezug und denkmalpflegerische Aspekte

Das Zusammenspiel der einzelnen Edelstahlseile mit den daran aufgereihten Glasplättchen bildet einen räumlich bewegten und transparenten Vorhang, der im Querhausraum zu schweben scheint. In Form einer „Matrix“ verhüllt er die plastische, zweigeschossige Arkaden-Gestaltung der Wandfläche des Querhauses, ohne diese in Gänze zu negieren.

Die verpixelte Darstellung der ursprünglichen Bima der jüdischen Synagoge des Rathausvorplatzes nimmt mit ihrer zweigeschossigen Architekturgliederung einen unmittelbaren Dialog mit der Gliederung der Querhaus-Nordwand auf und fügt sich so in die umgebende ‚gotische‘ Raumgestaltung des Querhauses der Kathedrale ein. Dabei reflektieren die einzelnen ‚Pixel‘ das Licht und werfen es als Lichtpunkte auf die umliegenden Wände.

Inwieweit sich diese in den Pixeln spiegeln, müsste in einem Feldversuch tatsächlich nachgewiesen werden. Der Umfang des Tageslichts im Mittelschiff des Nordquerhauses ist überschaubar. Auch die abendliche Wirkung des Werks ist noch zu überprüfen.

Offen bleibt auch, ob nicht die große Anzahl der einzelnen Edelstahl-Seile die matrixartige Darstellung der Bima-Architektur ‚zerschneidet‘ und so deren Abbild verunklärt. Durch die vorhandenen Luftströmungen innerhalb des Kirchenraumes könnten etwaige Dreh- oder Pendelbewegungen der Seile mitsamt den Pixel-Plättchen entstehen, die das ‚Bild‘ weiter auflösen. Ob die einzelnen Seile an einer Art Traverse befestigt werden müssen, die wiederum eine statische Abhängung von der Gewölbedecke nötig macht, müsste auch in Hinblick auf die Eingriffe in die Gewölbesubstanz geklärt werden. Das „spezielle interaktive Element in Form der Kerzenhalter“ ist in seiner Funktion als „taktile Verbindung zu dem Kunstwerk“ noch nicht hinreichend ausgearbeitet.

Die denkmalpflegerische Erlaubnisfähigkeit für eine Installation dieses Kunstwerks ist vor allem an die offene Frage zur konkreten ‚Aufhängung‘ und sein atmosphärischen ‚Eingriff‘ in die Raumwirkung des Querhauses geknüpft.

Arbeit 1012, Ohne Titel, Andrea Büttner

Zusammenarbeit in der Ausführung:

- Dr. Kathrin Kinseher, Leiterin der Studienwerkstatt für Maltechnik an der Akademie der Bildenden Künste München, Restauration für Gemälde und Skulptur,
- Firma Keim (Ausführung Putz/Schlämme),
- Thomas Klug, Geschäftsführer Keim Farben,
- Brigitte Stenzel/ Andrea Büttner (Malereiprobe)

Teilnehmerin Vertiefungsphase 2

Künstlerische Position

Andrea Büttner hat eine zunächst verblüffende, aber äußerst präzise Wahl für die Positionierung ihres künstlerischen Eingriffs getroffen: die Marienkapelle mit dem Altar der Stadtpatrone.

Ansatzpunkt

1423/24 beschloss der Rat der Stadt Köln die Ausweisung der jüdischen Bevölkerung, vereinnahmte deren Synagoge als Ratskapelle, ließ den Toraschrein durch eine gemauerte Altarmensa ersetzen und gab hierfür ein Altarbild mit den Stadtpatronen in Auftrag, das 1810 in den Dom übertragen wurde und 1848 seinen Ort in der Marienkapelle fand. Das gemeinsame Fundament von Toraschrein und Altar der ehemaligen Ratskapelle wurde bei jüngeren Ausgrabungen geborgen.

Konzept

Andrea Büttner lenkt die Aufmerksamkeit auf das in Zukunft öffentlich zugängliche, gemeinsame Fundament jüdisch-christlicher Verortung im Kern der Kölner Innenstadt. Sie konfrontiert das Bild der Kölner Stadtpatrone mit dem Bild des gemauerten Fundamentes, das ursprünglich die Basis für den Toraschrein der Synagoge bildete, aber aufgrund der Vereinnahmung durch den Stadtrat auch zum Bestandteil des Altares der Ratskapelle wurde.

In einer Wandmalerei oberhalb des Altarbildes öffnet sie hinter der mit Maßwerk belegten Wand illusionistisch einen nicht näher definierten schwarzen Raum als Ausblick in eine andere Dimension. Darin schwebt verstörend das unförmige archäologische Relikt.

Künstlerisches Mittel

Die Entscheidung, Wandmalerei als künstlerisches Mittel einzusetzen, ist konstitutiv für die Intervention als Gesamtwerk und verlangt besondere malerische Qualität. Sie kann konservatorisch verträglich umgesetzt werden, fügt sich harmonisch in den Kirchenraum ein und verbindet sich organisch mit der Architektur, ohne als eigenständiges Objekt Raum zu greifen.

Würdigung

Die Künstlerin analysiert und zeigt auf. Die konzeptuelle Qualität ihrer Arbeit besteht darin, dass sie ortsspezifische Gegebenheiten mit historischen Zusammenhängen und aktuellen Ereignissen präzise konfrontiert und so einen Freiraum für Fragen eröffnet. Das Wandbild macht einen neuralgischen Punkt im jüdisch-christlichen Verhältnis sichtbar, zeigt eine offene Wunde in diesen Beziehungen und lässt den Altar der Stadtpatrone auch als Zeugnis beschämender christlicher Machtinteressen erkennen.

Der Eingriff der Künstlerin spiegelt das jüdisch-christliche Verhältnis auf subtile Weise: Er reflektiert die Stadtgeschichte hinsichtlich des belasteten Verhältnisses, deutet auf gemeinsame Fundamente hin, zeigt beispielhaft eine tiefe Verletzung. Der analytische Blick auf die ortsspezifische Geschichte weitet sich in die aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen.

Andrea Büttner eröffnet mit der konzipierten Wandmalerei in der Marienkapelle des Kölner Doms im Kontext des Altares der Stadtpatrone einen Denkraum zur permanenten Befragung des jüdisch-christlichen Verhältnisses am konkreten Ort und in der Gesellschaft.

Theologische Würdigung

„Die Geburt des Kindes ‚im jüdischen Lande‘ (Lukas 2,4 nach Luthers Übersetzung) über dem Altar der christlichen Ratskapelle begräbt nun aber das darunter verborgene Herzstück des jüdischen religiösen Lebens, den Torahschrein, den Aron Hakodesch (heilige Lade), der die Torah-Rollen beherbergt und an die Bundeslade im Tempel Salomons erinnert. Der Altar der Stadtpatrone verdeckt nun das Verbrechen der Vertreibung“ (Marten Marquardt, Köln grüßt Jerusalem. Juden und Christen in Köln, Köln 2002).

„Das Kunstwerk verbindet die Geschichte des Jüdischen Quartiers mit dem Dom. Es erzählt eine Geschichte von Fundament und Überformung“ (Andrea Büttner, Erläuterungsbericht zum Kunstwerk, Erläuterungsbericht, 28)

Das Kunstwerk von Andrea Büttner will an einem im liturgischen Alltag des Kölner Domes – in der Marienkapelle werden täglich mehrere Gottesdienste gefeiert – relevanten und von vielen Besuchenden wahrgenommenen Ort diese Verdeckung und Überformung jüdischer Spiritualität durch christliche Spiritualität aufgreifen. Andrea Büttner überschreibt diese für den christlichen Antisemitismus symptomatische Unsichtbarmachung jüdischen Lebens markant, indem sie das Fundament des Toraschreines, das im zukünftigen MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln. eine wichtige Rolle spielen wird, dem Lochner-Altar überordnet.

So wie die Holzdecke des Verkündigungsraumes auf der Innenseite des Lochner-Altars gewissermaßen eine Holzstruktur auf die Holzoberfläche ‚überträgt‘, will Büttner die „Körperlichkeit des Steinfundamentes des Toraschreines“ (Büttner, Erläuterungsbericht) in ihrer Stein-Malerei auf die Steinwand des Doms übertragen. Sie arbeitet damit materiell der ursprünglichen Unsichtbarmachung jüdischen Lebens, die sich in der Konzeption der Ratskapelle ausdrückte, entgegen. Das Fundament des Toraschreines als im archäologischen Prozess der letzten Jahrzehnte wieder ‚ausgegrabenes‘ wird auf diese Weise dem Lochner-Altar spirituell und theologisch übergeordnet.

Die theologischen Assoziationen, die diese Intervention auslösen kann, reichen von der grundlegenden hermeneutischen Aussage, dass das Erste Testament, die Tora, den „Wahrheitsraum des Neuen Testaments“ bildet (so der evangelische Alttestamentler Frank Crüsemann), über das Faktum, dass ohne die Verlesung der Texte der Tora in der Kirche der christliche Glaube ein „leerer und blinder Glaube“, ohne die Schriften Israels die Kirche nicht mehr da wäre, dass sie stumm wäre und ihre Gebete ins Leere gingen (so der katholische Alttestamentler Rainer Kampling) bis hin zu der fundamentalen Folgerung, dass die Schriften Israels, auf der Bima der Synagoge gelesen, den Glauben an den Einen Gott bezeugen und deshalb heilig und heilsam sind. Sie bedürfen ‚um Gottes Willen‘ keiner christologischen Bestätigung und Verifikation.

Diese hermeneutischen Assoziationen betreffen das Verhältnis der gegenwärtigen christlichen Kirchen und ihrer praktischen Spiritualität und liturgischen Praxis zur Praxis jüdischen Lebens in der Gegenwart und Zukunft. Ist um dieser Gegenwärtigkeit willen die schwarze Farbe von Büttners Intervention und ihre eigene Deutung, das Fundament schweben „wie ein Meteorit, wie etwas Uraltes und Geheimnisvolles über dem Altar“ hilfreich? Das gegenwärtige Judentum, das als Gesprächspartner im „Wahrheitsraum der Schriften Israels

und der Kirche“ wahr-genommen werden möchte, darf nicht in der Archäologie des Wissens (Foucault) verschwinden, sondern ist ein Widerpart und Partner für die Herausforderungen der Zukunft. So hält es die Erklärung orthodoxer Rabbiner zum Christentum „Den Willen unseres Vaters im Himmel tun. Hin zu einer Partnerschaft zwischen Juden und Christen“ vom 3.12. 2015 fest“.

Der Jury erscheint aber gerade wegen der hohen Relevanz dieser Fragen das Kunstwerk von Büttner einen außerordentlich wichtigen Beitrag für den christlich-jüdischen Dialog in Köln zu leisten, es ist in seiner „künstlerischen Qualität, Mehrdimensionalität und Ambivalenz“, seinem „Kommunikationspotential, Begeisterungskraft und Rezeption“ bedeutsam.

Ortsbezug und denkmalpflegerische Aspekte

Das Kunstwerk in Form einer Wandmalerei greift nicht störend in die Raumwirkung und Atmosphäre der Marienkapelle ein. Seine gestalterische und inhaltliche Aufmerksamkeit erhält es vorwiegend durch den Dialog mit dem Altarbild von Stefan Lochner. Indem die schlanken Dienste der gotischen Wandgliederung über das Bild ‚hinweglaufen‘, wird auf der einen Seite die Gestaltung in seiner Plastizität erhalten und sogar betont, auf der anderen Seite bewirkt diese Überschneidung eine räumliche Tiefenwirkung für das Wandbild, die dem Betrachtenden einen zeitlosen Raum vorführt, in dem auch das Abbild des steinernen Fragmentes des Toraschreins der diesseitigen Welt entrückt wird. Neben der inhaltlichen Verknüpfung treten die übereinander angeordneten Kunstwerke auch über das gemeinsame Medium der Malerei in einen Dialog. Der schwarze Malgrund war bereits – neben der Verwendung des Goldgrundes, wie hier im Altarbild von Stefan Lochner – in der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts Ausdruck eines zeitlosen Raumes, der das Diesseits des Betrachters mit dem Jenseits des Porträtierten bzw. der dargestellten Personen verband.

Die Qualität des Kunstwerkes von Andrea Büttner wird vor allem von seiner Materialität und der Art der Malerei abhängen (eine Ausführung durch Restauratoren oder Kirchenmaler wird von der Künstlerin vorgeschlagen). Innerhalb seiner Ausführung sind die bestehenden farbigen Fragmente der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts, die an dieser Stelle überdeckt werden, konservatorisch zu sichern; (eine genau Dokumentation der Wandfläche ist wohl bereits in der Dombauhütte vorhanden).

Anlage 4:
Schriftliche Würdigungen aller weiteren Arbeiten der Phase 1

Arbeit 1002 „Echoes of unity“, Ilit Azoulay

mit Valerie Groth (Assistenz), Franziska Kreuzpaintner (Recherchiere), Rachid Moro (Rendering)

Die Arbeit besetzt eine Leerstelle im Dom und setzt an zentraler Stelle im Kreuzungsbereich von Langhaus und Querhaus ein Zeichen. Diese Herangehensweise wird positiv bewertet, auch wenn die Intervention in architektonischer Hinsicht die Symmetrie der vermauerten Halbfenster im Bereich der Ecken der Vierung aufhebt und verunklärt.

Die Wahl des Vogelmotivs wirft jedoch Fragen. Die vorgeschlagene Transformation der Stereotype kann nicht vollständig überzeugen, da damit auch Assoziationen nicht vollständig überzeugen.

Arbeit 1003 „Hier bin ich“, Sigalit Landau

mit Gilad Ashery – Künstler, Jehuda Bacon - Künstler (Grundlage Glasfenster), Jens Oertel - Kurator

Die Position, einen „Chor“ jüdische Stimmen im Dom zu bringen, die durch ihren jeweils eigenen Charakter bei unterschiedlichen Besucher*innen Widerhall finden, ist ein überzeugender Vorschlag, das Werk zu adressieren. Auch die Verortung der Arbeit ist gelungen. Das dreiteilige Werk stellt eine starke, berührende persönliche Position und Herangehensweise an die Wettbewerbsaufgabe dar, wobei die Subjektivität der künstlerischen Position zugleich als Stärke und als Schwäche der Arbeit diskutiert wird. Die geforderte Tragfähigkeit der Werk-Gruppe auf lange Sicht wird hinterfragt.

Aus theologischer Sicht nimmt die Arbeit stärker auf das deutsch-jüdische Verhältnis Bezug als auf das christlich-jüdische Verhältnis. Auch die Referenz an künstlerische Positionen des 20. Jahrhunderts im großen dominierenden Fenster wird kritisch diskutiert.

Arbeit 1004 „Leuchtzeichen“, Ruth Schnell

Die vorgeschlagene Licht-intervention ist im Kontext des Kinderfensters präzise gesetzt und weckt sowohl in der Erlebbarkeit als auch in der Umsetzbarkeit Interesse. Ob sich die vorgeschlagene Überblendung des Fensters mit den antisemitischen Darstellungen auch für Besucher*innen bewerkstelligen lässt, wird hinterfragt. Fragen der technischen Umsetzung bleiben bestehen.

Der Vorschlag der Künstlerin, mit dem Werk den Bildern durch ein zeitgenössisches „Sprechen zum Judentum“ ein „jüdisches (Selbst-)Bild der Gegenwart entgegenzusetzen“, wird nachvollzogen, wird aber nicht näher konkretisiert. Dabei ist gerade die Frage der Genese der Begriffe und Textbausteine im Kontext des heute sehr vielschichtigen und vielstimmigen Judentums entscheidend. Insgesamt lässt die vorgeschlagene Intervention einen über das überblendete Fenster hinausgehenden weitergehenden Ortsbezug vermissen.

Arbeit 1005 „Wie Wunden heilen könnten“, Zenita Komad

mit Marlies Findenig (Mitarbeiterin)

Die Arbeit versteht sich als soziale ebenso wie als materielle Intervention. Der Dom wird dabei zum Subjekt einer Operation, die seinen Körper („corpus operandi“) von den antijudaistischen und antisemitischen Darstellungen und Inhalten befreien sollen. Der Beitrag wird dabei sehr explizit in seiner Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen Fragestellung des Wettbewerbs. Das Kenntlichmachen der Leerstellen der herausoperierten

Artefakte durch Licht wird dabei als zugleich allgemeinverständlich und poetisch gewürdigt. Ob die künstlerische Strategie der „Heilung“ und die vorgeschlagene Umsetzung jedoch eine adäquate Antwort auf die Aufgabenstellung darstellt, wird kontrovers und kritisch diskutiert.

Die Arbeit wird unter denkmalfachlichen Aspekten eindeutig als nicht umsetzbar gewertet. Die Artefakte müssen vor Ort bleiben. Auch die vorgeschlagene Musealisierung ist vergangenheitszentriert und bietet keinen in die Zukunft weisenden Anknüpfungspunkt für den christlich-jüdischen Dialog.

Arbeit 1007 „Hineni“, Michaela Meise mit Karen Russo

Die vorgeschlagene Skulptur ist selbsterklärend und fasziniert durch die haptischen Qualitäten. Maßstab und Positionierung in der Achse des Querhauses vor dem Nordportal geben der Arbeit Gewicht und sichern ihr hohe Aufmerksamkeit und einen unübersehbaren Auftritt, im Sinne des Titels.

Der vorgeschlagene künstlerische Ausdruck kann jedoch in der Dreidimensionalität nicht überzeugen. Auch die von der Bildhaftigkeit der Arbeit geweckten Assoziationen verweisen eher auf die christlich-jüdische Vergangenheit und weniger auf das Heute und Morgen. Bedeutungszuschreibungen der Arbeit haben es zudem sehr schwer, sich von den durch die Arbeit buchstäblich verkörperten Metaphern zu lösen. Der von den Künstlerinnen angestrebte Bedeutungsraum des Mitgemeinten und Unbekannten erschließt sich der Jury nicht.

Arbeit 1008 „Das imaginäre Band“, Maria Eichhorn

Die Arbeit verspricht eine hohe formale Präsenz und verbindet die drei Elemente Fenster, Mosaik und Stiftung in logischer Weise, auch wenn insbesondere die Verknüpfung von Stiftung und Werk noch offenbleibt.

Die Assoziation, dass mit der Arbeit judaistisch konnotierte Motive neu im Dom verortet werden, steht einer Auseinandersetzung mit Gegenwart und Zukunft des interreligiösen Verhältnisses jedoch eher im Weg und könnte auch als unzulässige Vereinnahmung wahrgenommen werden. Der konzeptionelle Ansatz erfährt Wertschätzung, die künstlerische Umsetzung wird kontrovers diskutiert.

Arbeit 1009 „Sichtbarmachung des Kinderfensters“, Ariel Schlesinger

Der Vorschlag das Kinderfenster von innen nach außen zu drehen und durch eine geeignete technische Hinterleuchtung von außen her wahrnehmbar zu machen, wird gewürdigt. Er bleibt jedoch eine symbolische Geste und wird innerhalb der komplexen Aufgabenstellung als nicht dialogfördernd angesehen und erscheint weder künstlerisch noch theologisch als eine angemessene Antwort.

Die Umsetzung und angestrebte prominente Sichtbarkeit des künstlerischen Ansatzes bedarf einer Neuordnung des Domumfelds westseitig des Nordquerhauses, wo sich derzeit der Aufzug der Dombauhütte zum Dachgeschoss befindet, sowie entlang des nördlichen Seitenschiffes des Langhauses, wo Ladenlokale der Nachkriegszeit angebaut sind.

Kritisch diskutiert wird zudem die Fokussierung der künstlerischen Intervention auf ein einziges Zeugnis anti-jüdischer und antisemitischer Haltungen im Dom. Die Arbeit steht damit einem zukunfts zugewandten christlich-jüdischen Dialog eher im Weg.

Arbeit 1010 "Die Frage", Simon Wachsmuth

Simon Wachsmuth gelingt es mit seiner minimalistischen Intervention in dem, in mehrfacher Hinsicht überfrachteten Kathedralraum, thematisch und physisch eine dialogische Situation zu initiieren, die bewusst, trotz und wegen ihrer intendierten Widerspruchspotentiale, der gestellten Aufgabe in besonderer Weise gerecht wird.

Diametral zu den materiellen historischen Zeugnissen der Domgeschichte setzt Wachsmuth radikal das einfachste und religionsgeschichtlich stärkste theologische Zeichen gegen alle Kunst- und Architektursymbole: DAS WORT.

Wertfrei wird das Zitat aus dem Matthäusevangelium dem Raum überlassen und scheint auf den ersten Blick und im Kontext des christlichen Ortes den thematischen Zusammenhang mit dem Dreikönigsschrein und der Geschichte des Ortes zu behaupten. In einer weiteren Wirkebene aktiviert das Werk jedoch, vom Künstler gewollt, bei den Besuchern des Domes unterschiedliche individuelle und vor allem kollektive Erinnerungsmuster und damit Interpretationen und Haltungen als Re-Aktion des jeweiligen Rezipienten.

In der Bewusstwerdung der Wirkmächtigkeit dieses Reflexes liegt die Botschaft, das Potential und die Chance, die von der Arbeit Wachsmuths ausgeht. Gelingt es von den Mechanismen der eingeübten Muster zurückzutreten und die Position des Anderen einzunehmen, kommt es zum Dialog an dessen Ende ein Verständnis, ein Annehmen und auch eine Versöhnung möglich wird. Gelingt es dagegen nicht sich von den Beschränktheiten der eigenen Geschichte, ihren Ideologien und kulturell geprägten Denkmustern freizumachen, wirkt, wie so oft in der jüdisch-christlichen Geschichte, das unheilvolle Prinzip von Vor-Urteil und Ab-, bzw. Ausgrenzung als Ursache von Intoleranz, Rassismus, Antisemitismus und Antijudaismus.

Die Arbeit ruft daher bewusst im Verweis auf die Zeit, „in der es ein Christentum, wie wir es heute kennen noch gar nicht gibt“ exemplarisch „zu einem Gespräch über die Anfänge und zugleich ins Zentrum eines christlich-jüdischen Dialogs“ auf. Das Spiel mit der Ambivalenz wird hier zum wesentlichen, bestimmenden dynamischen Element der Arbeit, bei dem es offen bleiben soll, „wer in diesem Kontext die Frage stellt und an wen sie gerichtet ist“.

Das Wortwerk „Wo ist der neugeborene König der Juden?“ erfordert daher keine externen Deutungsvorgaben oder wissenschaftlich-theologische Kommentierungen, um in seiner offensiven Präsenz als Frage, seiner Symbolhaftigkeit (daher nur auf Deutsch) und seiner plakativen Bekanntheit den Assoziationsraum zu evozieren, den der Künstler beabsichtigt. Es ist vom Künstler insofern wertfrei wertvoll nur auf das künstlerische Moment reduziert.

Wachsmuths intelligente Arbeit ist somit vielschichtig in der Bedeutung, wirksam in seiner performativen Anlage, radikal in dem provokanten Zitatwerk, schlüssig in Material und Farbgebung und formal überzeugend in der Wahl des künstlerischen Mittels. In künstlerischer Hinsicht stellt die Arbeit insgesamt, - gerade wegen der intendierten Frage nach Dialog und Versöhnung am Beispiel eines 2000 Jahre alten Zitates, - einen mutigen und wertvollen Beitrag zur Aufgabenstellung dar.

Aus einer theologischen Perspektive verknüpft die Arbeit „Die Frage“ von Simon Wachsmuth auf eindringliche Weise theologische und gesellschaftliche Themen mit Implikationen, die vor allem bezogen auf den Wortlaut der Frage in der Jury kontrovers diskutiert werden.

Da die Beschriftung an der Nordpforte innenseitig liegt, öffnet sich das Werk für Bedeutungszuschreibungen von Innen und Außen und diese werden austauschbar. Das Durchschreiten der Pforte aus jenem Raum im Dom, der einerseits durch alttestamentliche Motive geprägt ist, andererseits mit dem Kinderfenster ein besonders vergiftetes antisemitisches Bildwerk umfasst, wird für die Betrachtenden zum mindestens denkwürdigen

Erlebnis. Man tritt von der „guten“, geschützten Welt der Kathedrale als „himmlisches Jerusalem“ in die Alltagswelt, in der Antisemitismus weiterhin das Leben von Menschen jüdischen Glaubens verunsichert und bedroht. Dies geschieht in unmittelbarer Nachbarschaft und mit Blick auf den Bahnhof, der als Chiffre im Kontext der Deportation während der Shoa und als Symbol der Flucht ebenfalls ambivalent konnotiert ist. Der Dom wird durch die Intervention damit zum Schutzraum, zum Asyl, das auch Jüdinnen und Juden umfasst.

Die Intervention ist aus christlich-theologischer Sicht eine Zumutung. Den aus der Kirche durch das Nordportal in die Welt hinaus Trehenden wird die Frage „Wo ist der neugeborene König der Juden?“ mitgegeben, was andeutet, dass dieser „Christkönig“ im Dom zumindest nicht oder (nicht mehr?) für jede*n Besucher*in auffindbar ist. Die Innenseite des Portals wird damit zur Kehrseite des grandiosen Auftritts der Kirchenväter und Heiligen, die das Tympanon der drei Pforten des Nordportals außenseitig zieren. Dass die Frage gemäß dem neuen Testament von den Heiligen Drei Königen gestellt wird, und damit explizit auf den Dreikönigsschrein als zentrales Heiligtum im Dom und die entsprechende jahrhundertealte Wallfahrt zum Dom verweist, verortet das Werk unabänderlich im Dom. In theologischer Hinsicht ist Sie durch Ihre Platzierung am Ausgang Ausdruck grundlegenden Zweifels.

Diese im positiven Sinne verstörende Ambivalenz des Werks kippt jedoch bei vertiefter Auseinandersetzung mit der religionsgeschichtlichen Bedeutung der vorgeschlagenen Frage. In der jüdischen Geschichte bildet Sie eine der zentralen Keimzellen der Judenfeindlichkeit ab dem Moment, in dem sich das Christentum als eigenständige Religion zu verstehen beginnt. Die an sich harmlose, suchende Frage nach dem „Wo?“ ver selbständigt sich in ihrer Bedeutung und wird instrumentalisiert. Gleiches gilt auch für den von Simon Wachsmuth vorgeschlagenen Schriftzug. Der Schriftzug und seine stigmatisierende Attribuierung mit gelber Farbe schafft für sich isoliert (zum Beispiel als Abbildung) einen Bedeutungszusammenhang, der sich als höhnische „Brandmarkung“ nahtlos in die antijüdischen und antisemitischen Darstellungen im Dom einreihen ließe.

Die mit dem Wettbewerb und dem Werk verbundene Erwartung, den interreligiösen Dialog zu stimulieren, kann damit nicht eingelöst werden. Das Werk ist in hohem Maße polarisierend. Aneignungspotenzial und Teilhabe insbesondere der Menschen, die sich aus einer jüdischen Perspektive mit der Arbeit konfrontiert sehen und auseinandersetzen, sind daher nicht gegeben. Trotz des herausragenden künstlerischen Beitrags und der Vielzahl der durch die Arbeit aufgespannten Bedeutungsräume vermag die Arbeit somit eine der wichtigen Zielsetzungen des Wettbewerbs nicht zu erfüllen.

Arbeit 1013 „Books of eyewitnesses“, Julia Scher

Der Vorschlag des im Raum pendelnden Objektes ist verführerisch und hat in seiner abstrakten Intension eine nachvollziehbare lebendige Reduziertheit und Ambivalenz. Die vorgeschlagenen Verzerrungen der Spiegelungen durch die leicht gewölbten Gläser verändern subtil die Gesamtwahrnehmung. So bleibt die Wahrnehmung als Buch zunächst noch uneindeutig und die theologische Dimension zunächst auf das Thema der Reflexion beschränkt. Auf den zweiten Blick jedoch liefert die Arbeit Ansatzpunkte für vielschichtige weitere Lesarten über die Themen und die titelgebende Metapher des Buches und der Augenzeugenschaft hinaus. Diese Verweigerung eindeutiger Zuschreibungen rückt das Werk als Objekt in seinen vielseitigen Raumbezug, seiner präzisen Positionierung am Nordportal und in seiner eleganten, zugleich etwas rätselhaften Ästhetik ins Zentrum.

Insgesamt stellt die Arbeit sowohl in künstlerischer als auch in inhaltlicher Hinsicht einen wertvollen Beitrag zur Wettbewerbsaufgabe dar, auch wenn hinsichtlich der technischen Realisierbarkeit der angestrebten Leichtigkeit noch Bedenken bestehen.

Arbeit 1014 „Abstraktion und Figuration“, Leon Kahane

Die Arbeit setzt sich auf hohem ästhetischem Niveau mit dem architektonischen Kontext auseinander. Die Intervention beschränkt sich auf die „Vollendung“ des heute leeren Figurenfeldes unter dem Nordfenster. Der Verweis auf das Bilderverbot ist nachvollziehbar und schafft einen dialektischen Dialog mit dem gegenüberliegenden Figurenfeld unter dem Fenster von Gerhard Richter.

Die Arbeit verfremdet dabei das Figurenfeld über dem Nordportal. Im Zentrum steht nicht mehr die in diesem Fall bisher leere Einzelnische, sondern neu das Gesamtfeld, das als Monumentalbild lesbar wird. Während die Arbeit durch diesen mehrschichtigen Ortsbezug überzeugt, wird ihre sehr gelehrte inhaltliche Dimension kritisch diskutiert. Insbesondere der Impuls für den christlich-jüdischen Dialog wird den Zielen des Wettbewerbs noch nicht ausreichend gerecht.

Arbeit 1015 „Unearthed“, Nira Pereg mit Hanan Belisha

Das Narrativ der Arbeit ist aus theologischer Sicht eine spannende Arbeitshypothese. In der Umsetzung bedient sich die Arbeit jedoch Pathosformen und einer zu expliziten Ausformung, die dem Anspruch der Wettbewerbsaufgabe künstlerisch nicht gerecht wird. Der fehlende Ortsbezug wird kritisch gesehen.

**Anlage 5:
Teilnehmende am Wettbewerb Phase 1 und Phase 2**

Arbeit 1001 und Arbeit 2001 „**Hand an einer Ferse**“
Roy Mordechay

mit

Projektteam:

- Julia Reich (wiss. Projektbegleitung)
- Justus Beyerling (Lektorat)
- Oleh Fedorov (Design & 3D-Animation)

Video:

- Rimma Arslanov (Videoaufnahmen)
- Daniel Peitz (Videoaufnahmen & Editing)

Produktion:

- Derix Glasstudios GmbH & Co. KG.: Frederik Richter, Dr. Anna Rothfuss, Rahmi Schulz, Tatjana Heck

Arbeit 1002 „**Echoes of unity**“

Ilit Azoulay

mit

- Valerie Groth (Assistenz)
- Franziska Kreuzpaintner (Recherchiere)
- Rachid Moro (Rendering)

Arbeit 1003 „**Hier bin ich**“

Sigalit Landau

mit

- Gilad Ashery - Künstler
- Jehuda Bacon - Künstler (Grundlage Glasfenster)
- Jens Oertel - Kurator

Arbeit 1004 „**Leuchtzeichen**“

Ruth Schnell

Arbeit 1005 „**Wie Wunden heilen könnten**“

Zenita Komad

mit

- Marlies Findenig (Mitarbeiterin)

Arbeit 1006 und Arbeit 2006 „**Schwarzer Spiegel**“

Christoph Knecht

Arbeit 1007 „**Hineni**“

Michaela Meise mit Karen Russo

Arbeit 1008 „**Das imaginäre Band**“

Maria Eichhorn

Arbeit 1009 „**Sichtbarmachung des Kinderfensters**“
Ariel Schlesinger

Arbeit 1010 „**Die Frage**“

Simon Wachsmuth

Arbeit 1011 und Arbeit 2011 „**Staub zu Licht**“

Azra Aksamija

mit

- Mitarbeiter:innen des Future Heritage Lab: Merve Akdoğan, Christopher Hassan Allen, Gant Gokdstein, Lillian Kology, Penelope Phylactopoulos
- KA21: Dr. Wolfgang Haas
- Derix Glasstudios
- Corning Museum Studio
- Pačinek Glass
- MIT Glass Lab
- loomn Architekturkommunikation
- sowie die Expertenberater:innen: Dr. Felicitas Heimann-Jelinek, Prof. Dr. Mark Jarzombek, Prof. Dr. Caroline Jones und Prof. Dr. Dietmar Offenhuber

Arbeit 1012 und Arbeit 2012 **Ohne Titel**

Andrea Büttner

Zusammenarbeit in der Ausführung:

- Dr. Kathrin Kinseher, Leiterin der Studienwerkstatt für Maltechnik an der Akademie der Bildenden Künste München, Restauration für Gemälde und Skulptur,
- Firma Keim (Ausführung Putz/Schlämme),
- Thomas Klug, Geschäftsführer Keim Farben,
- Brigitte Stenzel/ Andrea Büttner (Malereiprobe)

Arbeit 1013 „**Books of eyewitnesses**“

Julia Scher

Arbeit 1014 „**Abstraktion und Figuration**“

Leon Kahane

Arbeit 1015 „**Unearthed**“

Nira Pereg mit Hanan Belisha