

Abb. 1

Anton Wendling

von Ernst Günther Grimme

Am 26. September vorigen Jahres feierte Professor Anton Wendling seinen 70. Geburtstag, Anlaß, sich das bisherige Werk des Künstlers rückschauend zu vergegenwärtigen. Wie in Wendlings Fenstern das »Filigran der Dinge« in die strenge Bindung des monumentalisierenden Bleiruten-Konturs versammelt wird, so läßt sich sein Werk über die Zufälligkeiten des Einzelauftrages und die Bedingtheiten der jeweiligen Architektur hinaus in der Zusammensicht des Gesamtkunstwerks beschreiben, bei dem die Chronologie nur einen mehr oder minder äußerlichen Ordnungsfaktor darstellt. Stärker als andere Gattungen der bildenden Kunst verlangt das Glasfenster nach jener Allgemeingültigkeit, die in die Zeitfreiheit des echten Kunstwerks hineinragt, um dem Anspruch gerecht werden zu können, »Unanschauliches anschaulich zu machen«. —

Anton Wendling ist Schüler von Thorn Prikker gewesen. Es war wohl der sichere künstlerische Instinkt, der den jungen Studierenden zu dem Erneuerer des sakralen Glasfensters geführt hat. Hier fand er sich in seinem Suchen nach der neuen großen Form, die auf alle Kompromisse und Entlehnung aus anderen Techniken verzichtete, bestätigt. Nach jahrhundertelanger Unterbrechung war hier der Weg zu einer von jeder illustrativen Tendenz gereinigten Glaskunst gewiesen.

Bei aller Eigenwertigkeit des Einzelwerkes ist bei Wendling stets das dienende Verhältnis zur Architektur gewahrt. Das schließt nicht aus, daß der Raum durch sie gesteigert und verwandelt wird. Wer jemals in der kleinen spätgotischen Kirche des rechtsrheinischen Mariental gestanden hat, dem haben sich die frühen Fenster Wendlings tief eingepägt. Sie künden in ihrer starkfarbigen expressiven Aussage vom Aufblühen der *Ars sacra* in den zwanziger Jahren.

Abb. 2



Ausgewiesen durch solch überzeugende Frühwerke erhielt Wendling den Auftrag, der Basilika von Echternach den Schmuck farbiger Glasfenster zu geben. Dieser Zyklus sollte 1939 zum entscheidenden künstlerischen Beitrag zur 1200-Jahrfeier des Todes von St. Willibrord werden. Nurmehr unzulängliche Fotos vermitteln heute noch eine Vorstellung von der rustikalen Kraft, mit der der Künstler das Leben des Heiligen in den hohen lanzettförmigen Fenstern vortrug und mit unsichtbaren, durch Blickrichtung und Gebärden ausgelösten Kraftlinien die einzelnen Gestalten miteinander verband. 1944 wurde der Zyklus vollständig zerstört.

In Zusammenarbeit mit Louis Barillet und anderen Künstlern gleichen Geistes gab Wendling der Luxemburger Kathedrale ihr an den Glanz zauberhafter Prismen gemahnendes Licht. Strenger noch und asketischer, körperloser und vergeistigter, allein aus der Fülle farbigen Lichtes lebend — die Figuren in den Fenstern der 1939 entstandenen Heliarkapelle im luxemburgischen Weilerbach (Abb. 1). Nachdrücklich empfindet man hier »das Baumeisterliche«, das für diese Phase der künstlerischen Entwicklung Wendlings charakteristisch ist. Die kühnen »Farbausbrüche der Frühzeit«, expressive Kurvaturen und Spuren mittelalterlicher Vergegenwärtigung sind hier in die Strenge eines architektonischen Systems überführt, in dem farbige Kristalle zu monumentaler Wirkung übereinandergeschichtet sind und im Figürlichen zu einer eindrucksvollen »Lichtstatuarik« beitragen. Dies ist nur ein scheinbarer Widerspruch, wenn man von hier auf den »Gerichtengel« der Aachener Adalberts-Kirche (1961, Abb. 8) schaut, in dem eben dieses »Statuarische« als »letzter Erdenrest« dem Pneuma gewichen ist.

In Wendlings Werk gibt es kein Verharren bei einmal Gefundenem. In jedem Fenster sind schon die Ansätze zu Neuem enthalten. Bewundernd erfährt man, welche Möglichkeiten der spröden Materie des Glases innewohnen, denn in Wendlings Gestaltung sind alle Formen aus der kristallinen Struktur des Glases gewonnen. Aus einfachsten geometrischen Grundelementen, dem Rechteck, dem Dreieck, dem Kreis werden die Formzusammenhänge entwickelt, die zur Figur zusammenwachsen, sich zum Bild ordnen und zum Zyklus summieren.



Abb. 3

Wieder und wieder erlebt man, wie das kleinste Detail das Gesetz des Ganzen enthält.

Im Madonnenfenster von 1949 in Moselkern (Abb. 2) werden die »Lichtsteine« größer. Nachdem der Künstler sich einmal über die formale Kraft solcher weitgehend aus variierenden Rechteckformen gebildeten Kompositionselementen Rechenschaft gegeben hat, verwendet er sie im freien Spiel der künstlerischen Gestaltung in neuen Zusammenhängen. Bei allem hohen Ernst bleiben die Werke Wendlings stets dem zweckfreien Element des künstlerischen Spieles geöffnet. Dinge »am Rande«

— der in einem Kieselstein entdeckte und sichtbar gemachte Kopf eines Fauns, das mühelos mit leichtem Strich hineingeschriebene Stenogramm einer Landschaft, eines Porträts, eines Tieres — sind charakteristisch für Wendling, der sich von seiner Arbeit gern im Bereich des Spiels erholt, in dem, wie Schiller sagt »der Mensch erst ganz Mensch wird«.

Das Glas ist nicht der einzige Werkstoff, der Wendling zur Gestaltung gereizt hat. Namentlich das Mosaik mußte seinem baumeisterlichen Formensinn entgegenkommen. So verschiedenartig

die beiden Techniken auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen die Tendenz zur Körperlosigkeit und Vergeistigung. Der expressive Bleirutenkontur des Glasbildes wird in Wendlings Mosaik der »Begegnung Christi mit seiner Mutter« (Abb. 3) zu einem stark abstrahierenden Gitterwerk, das sich

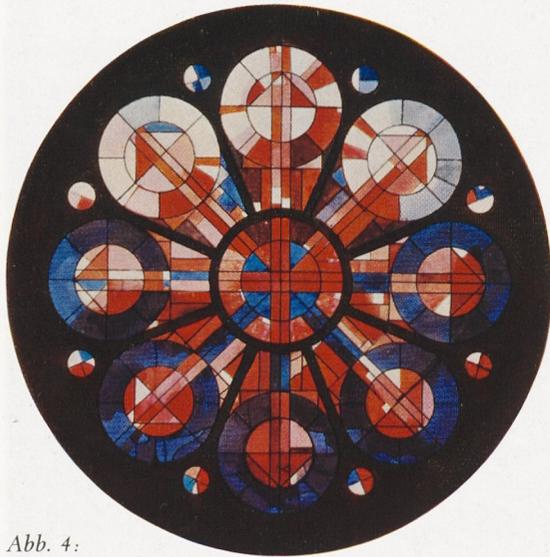


Abb. 4:

über die Fläche legt und das der Künstler mit farbigen Steinen füllt. Das räumliche Element ist als Konzession an einen der Technik entgegengesetzten Illusionismus gänzlich ausgeschieden. Aus der so bereiteten Bildfläche wächst das Antlitz des Schmerzensmannes, die Ausdrucksstärke der Handgebärden, das Sichzueinanderneigen von Mutter und Sohn in unvergeßlicher Eindringlichkeit heraus. Man denkt an das Eikon Christi, das Wendling in der Nachkriegszeit dem berühmten gewordenen Aachener Missionskreuz aufbeschrieb und das den Erweis erbrachte, wie auch das Kirchenvolk sich von solch verinnerlichter und formal bewältigter Darstellung unmittelbar ansprechen läßt.

Wendlings künstlerische Sprache wurde nicht nur in Europa verstanden. Weit öffnete sich Amerika der Botschaft des Aachener Künstlers. Cincinnati und Chicago, New York und Winona, Salina und La Crosse, Milwaukee und Meneasha, Lannon und Oshkos danken ihm kostbare Werke. Der versöhnliche Kreis, den Wendlings Kunst um den Erdball zieht, umgreift auch Japan, umfaßt das von der

ersten Atombombe ausgelöschte Hiroshima. Über Tod und Verwüstung erwuchs hier eine neue Kathedrale, in der Anton Wendling die apokalyptische Lichterscheinung vom August 1945 in das Sonnenzeichen des Erlösers verwandelt.

Vornehmlich in den vom Krieg verwundeten Kirchen hat Wendling einen Anreiz für sein Schaffen gesehen. Sein Spürsinn für die Empfindlichkeit eines Raumes und seine Verletzbarkeit durch heterogene Formen oder Farben lassen ihn mittelalterliche Sakralbauten intuitiv erfassen. »Denn klar ist, was in Klarheit vermählt ist mit Klarem, und klar ist das edle Werk, das durchstrahlt ist vom neuen Licht«. Mit diesen Worten beschrieb Abt Suger von St. Denis (1081-1151) die umwandelnde Kraft des farbigen Glases, das dem Innenraum der dem hl. Dionysius geweihten Kirche seinen neuen immateriellen Charakter verlieh. Damit ist die hohe Funktion aufgezeigt, die dem Ornament- und Figurenfenster im Mittelalter zukam. Das »neue Licht« galt zugleich als Licht der Heiloffenbarung. Den Funken der »lux nova« neu zu entfachen, das war die Aufgabe, der sich Anton Wendling in den Kathedralen von Aachen, Minden und Mainz, den Kirchen von Schwarzhendorf und Soest (Abb. 4) zu stellen hatte und die nun wieder bei der Gestaltung des großen Westfensters des Xantener Viktor-Domes auf ihn zukommt (Abb. 7).

Wir waren Zeugen, mit welcher künstlerischer Einfühlung in die Form- und Harmoniegesetze der Aachener Chorschale Wendling die seitlichen Fenster des gläsernen Hauses von Aachen neu gestaltet hat (abgeb. in »Aachener Kunstblätter«, Heft 19/20, Abb. 53, 54). Großen Vorhängen gleich, begrenzen sie den Altarraum. Aus einfachsten Kreis- und Quadratornamenten heraus hat der Künstler das Herabsinken des Lichtes in dynamischer Weise gestaltet. Hier konnte nur stärkste künstlerische Potenz der Gefahr der Addition und des Musters entgehen. Doch selbst bei solch härtesten künstlerischen Exerzitien setzt Wendling niemals auf ein gesichertes Kalkül oder ein aus der Ratio gewonnenes »Programm«. Aus intuitivem Erfassen der unverwechselbaren Eigenart und Einmaligkeit des Raumes gewinnt er seine Konzeption. Gerade bei den Aachener Chorschalen wird der Prozeß der Umsetzung unmittelbaren Erlebens in künstlerische Form besonders deutlich. Wendling hatte die bizar-

ren dunklen Spitzen des in den Bombennächten des Krieges zerbrochenen Glases sich gegen den Grund des lichten Himmels abheben sehen. Tief prägte sich dieser Eindruck seinem formempfindlichen Sinn ein und sublimierte sich zu der Vorstellung herabrieselnden Lichtes. Freiheit in der Gebundenheit, zweckfreies Spiel in strenger Ordnung, sinnenfreudige Schönheit, aufgehoben in geistiger Zucht, das ist es, was die Aachener Fenster auszeichnet und mit dem grandiosen Raum, dem sie angehören, zur Einheit verbindet.

In der Liebfrauen-Kirche von Köln-Mülheim hat Wendling 1959/60 die Konzeption in abgewandelter Form wieder aufgenommen (Abb. 5). Auch im niederrheinischen Gaesdonk fügen sich 1961 farbige »Lichtsplitter« zur ornamentalen Einheit zusammen, in der es keine tote Stelle und nirgends ein Nachlassen der kompositorischen Kraft gibt. Am Beispiel der Aachener Adalberts-Kirche, der Wendling ihren kostbaren Glasfensterschmuck gegeben hat, werden die Elemente seines Spätstils besonders gut sichtbar.

In den Apsisfenstern thronen der Kirchenpatron Adalbertus (Abb. 6) und der Kirchenstifter Heinrich II. Der heilige Adalbert trägt die rote Kasel des Märtyrers, Pallium, Bischofsstab und Mitra sind seine Attribute, Heinrichs Königsmantel ist über das tiefrote Gewand gelegt. Zepter und Kirchmodell sind ihm beigegeben. Wie die beiden Heiligen in den Lichtwänden der Fenster erscheinen, fühlt man sich an die Königsfenster des Straßburger Münsters erinnert, in denen weltliche Herrscher als Vollstrecker göttlichen Willens gefeiert werden. Dies sind keine »Bilder« im herkömmlichen Sinn, in ihnen wird vielmehr anschaulich, was der Evangelist den Auserwählten bei der Heimkehr in die himmlische Heimat verspricht: »Als dann werden deine Gerechten leuchten wie die Sonne im Reich ihres Vaters.« Damit erfüllen diese Fenster die Aufgabe, die der leuchtenden Glaswand in der Kirche, dem Abbild des himmlischen Jerusalem, gestellt ist: eine Stadt zu erhellen, »die nicht der Sonne noch des Mondes zu ihrer Erleuchtung bedarf, denn die Herrlichkeit Gottes erhellt sie und ihre Leuchte ist das Lamm«.

Auch das südliche Querhausfenster ist durch ein monumentales Glasbild in den Ring der leuchtenden Wände einbezogen.

Unter Verzicht auf kleinliches Detail und illustrative Konzessionen entstand eine monumentale Komposition von formelhafter Einprägsamkeit. In das fast drei Meter hohe, rundbogig abschließende Fenster ist die unkörperliche Gestalt eines Engels frontal hineingestellt (Abb. 9). Armierungen und Bleiruten sind im Sinne expressiver Konturen genutzt und tragen damit zu der angestrebten Entstofflichung und Vergeistigung der Figur bei. Im Gegenrythmus wird das große Rund des Nimbus von den Flügeln des Engels aufgenommen. Um das gänzlich stilisierte Gesicht ist das Haar in symmetrischer

Abb. 5

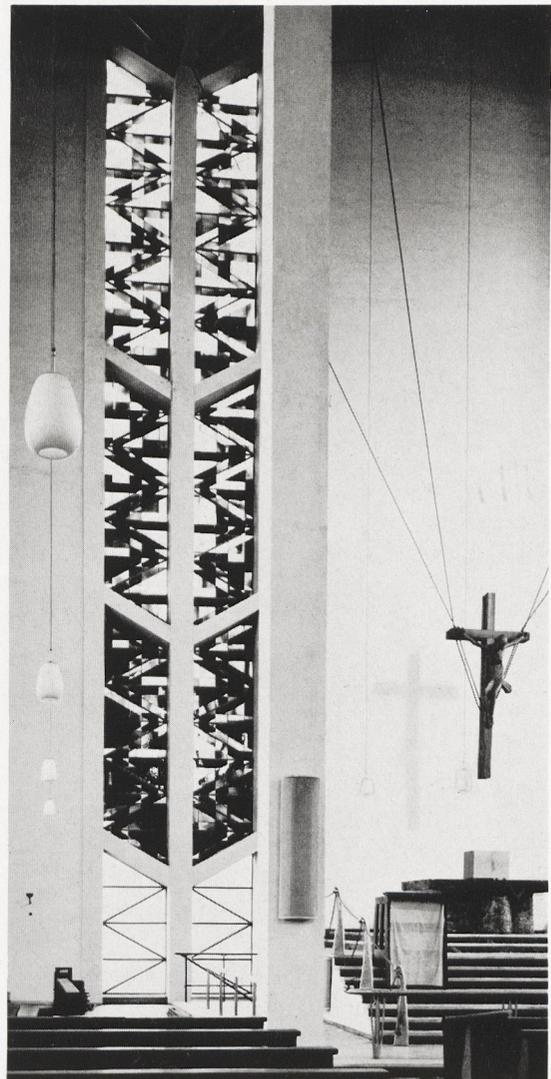




Abb. 6

Strenge angeordnet. Die Hände halten die riesige Posaune, durch deren Blasen der Engel den Tag des Gerichtes verkündet. Neben den großen geometrischen Grundformen prägt vornehmlich die auf Weiß, Schwarz und Rot abgestimmte Farbskala den strengen Gesamteindruck des Fensters.

Dies ist ein Engel, wie man ihm, geistig verwandt, in den Miniaturen der Reichenauer Mönchskünst-

ler aus der Zeit um die Jahrhundertwende begegnet, in dem zum Gericht blasenden Engel oder dem berühmten »Engel mit dem Mühlstein« der für Heinrich II., den Stifter der Adalbertskirche, gemalten »Bamberger Apokalypse«. Eine Engelsvision, wie sie auch Rilke in seiner zweiten Duineser Elegie vorschweben mochte: »Jeder Engel ist schrecklich . . .«

Im Werk Anton Wendlings stellt das Engelsfenster die konsequente Fortsetzung des künstlerischen Weges zu höchster Klarheit und Vergeistigung dar. Fortan wird man an diesem »Engel« nicht mehr vorübergehen können. Er ist Anruf und Mahnung zugleich, Medium, das das neue Licht zum Leben er-

weckt. So ist dem Sonnenfenster im Westbau von St. Adalbert jetzt nach Süden der Engel des Gerichtes zugeordnet und man wird sich angesichts seiner kultbildhaften Strenge der Worte entsinnen, mit denen der Schreiber eines kölnischen Evangeliiars vor mehr als 900 Jahren den Sinn bildhafter

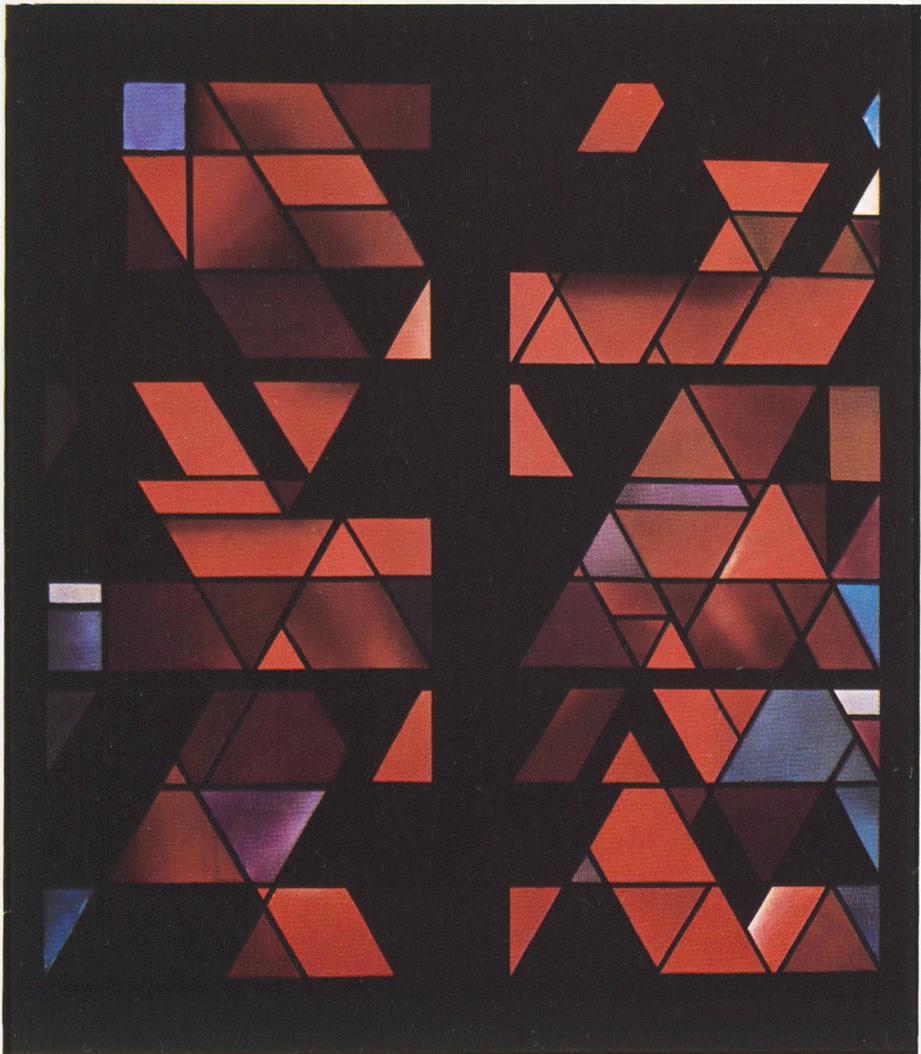


Abb. 7



Abb. 8

Wiedergabe beschrieb: »Dieses sichtbar Abgebildete gibt dem unsichtbaren Wahren Gestalt, dessen Glanz die Welt durchdringt.«

Wendlings Glaswände sind keine »Fenster«, durch die das Licht in den Raum fällt, vielmehr scheint das Licht von den gläsernen Wänden selbst auszugehen. So wird auch den monumental empfundene-

nen Apostelfiguren (Abb. 10) in den Fenstern der Jülicher Propsteikirche durch das Licht als geistiges Mittel die irdische Schwere genommen. Die Bleiruten, die die Gläser zusammenhalten, haben die Kraft expressiver Konturen. Wenige ungebrochene Farben — ein leuchtendes Rot, ein verhaltenes Blau, ein wuchtiger Schwarz-Weiß-Kontrast — sind ihnen rein und symbolkräftig einbeschrieben. Auch hier ist das Strukturgesetz der »Fenster« aus der Eigenart der Architektur entwickelt, vollenden, steigern und wandeln sie. Damit schuf Anton Wendling auch unserer Zeit »das edle Werk, das durchstrahlt ist vom neuen Licht«.

Abb. 9

