

BUSSO DIEKAMP

Kirchliche Glasmalerei des 20. Jahrhunderts im Rheinland

dargestellt an Beispielen aus dem Werk des Glasmalers
Anton Wendling

Die entscheidende Wende in der Entwicklung der kirchlichen Glasmalerei des 20. Jahrhunderts im Rheinland schuf Johan Thorn Prikker (1868–1932) mit den Glasfenstern für die Hl. Dreikönigenkirche zu Neuss (1911/12)¹. Thorn Prikkers bedeutendste Schüler waren Heinrich Campendonk (1889–1957) und Anton Wendling (1891–1965), die selbst wiederum als Lehrer auf die folgende Generation der deutschen Glasmaler gewirkt haben². Während Campendonk trotz eines beachtlichen glasmalerischen Œuvres vor allem als Maler des rheinischen Expressionismus bekannt geworden ist³, liegt der Schwerpunkt von Wendlings künstlerischem Schaffen im Bereich der Glasmalerei.

Die theoretische Begründung als Flächenkunst findet die Glasmalerei Johan Thorn Prikkers und seines Schülers Anton Wendling in der zeitgenössischen Kunsttheorie und davor bereits bei den Neugotikern. Die Reduktion der Malerei auf die zweidimensionale Bildfläche wurde 1908 von Wilhelm Worringer in seiner kunsthistorischen Dissertation 'Abstraktion und Einfühlung' als 'Gebot des Abstraktionsdranges' bezeichnet⁴. Worringer erklärt die Abstraktion von der Wahrnehmung, die zur zweidimensionalen Darstellung führt, aus einer 'geistigen Raumscheu'⁵, in der sich ein 'Instinkt für die Relativität alles Seienden'⁶ ausdrückt. Durch die flächenhafte Dar-

¹ Zur zeitgenössischen Bewertung der Neusser Fenster vgl. u. a. M. CREUTZ, Die neuen Glasmalereien von Johan Thorn Prikker. *Dekorative Kunst* 16, 1913, 219 ff.; K. SCHEFFLER in: G. HEINERSDORFF, Die Glasmalerei (1914) 52.

² Thorn Prikker, Campendonk und Wendling werden in dem Kat. Fenster, Bilder, Glasmalerei 1926–1982. Begleitheft zur Ausstellung Augustinermuseum Freiburg (1983) als die Vorläufer der gegenwärtigen kirchlichen Glasmalerei in Deutschland aufgeführt.

³ M. T. ENGELS, Campendonk als Glasmaler mit einem Werkverzeichnis (1966).

⁴ W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung* (1959) 57.

⁵ Ebd. 49.

⁶ Ebd. 50.

stellung wird der abgebildete Gegenstand aus der Relativität des in der sinnlichen Wahrnehmung räumlich gegebenen Weltzusammenhanges herausgehoben. Die Abstraktion ist der künstlerische Ausdruck einer 'Transzendenzreligion'⁷, die auf die Ewigkeit, auf das Jenseits ausgerichtet ist.

'Abstraktion und Einfühlung' hatte einen nachhaltigen Einfluß auf die theoretische Fundierung des deutschen Expressionismus; das Buch wurde besonders im Kreise des Blauen Reiters diskutiert. Heinrich Dieckmann, der Künstlerfreund Anton Wendlings, hörte Vorlesungen bei Wilhelm Worringer an der Universität Bonn⁸. Der Flächenstil der modernen kirchlichen Monumentalmalerei wurde trotz seiner 'theologischen' Begründung, die er in der Kunsttheorie erfahren hatte, selbst in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg vom Klerus und vom Kirchenvolk, die sich am Stil nazarenischer Heiligenbilder und Gipsfiguren orientierten, noch nicht akzeptiert⁹.

Zur Begründung für den Verzicht auf die perspektivische Darstellung in der architekturbezogenen Glasmalerei findet sich neben dem 'theologischen' ein zweiter Argumentationsstrang, der auf die architektonische Funktion der Monumentalmalerei abhebt. Rudolf Schwarz verweist in einer programmatischen Schrift der Aachener Kunstgewerbeschule 'Über die Verfassung einer Werkschule' (1930) auf künstlerische Traditionen, die 'das Bild zweidimensional machen (flächenhaft) und dadurch mit der Mauer, die ja auch Flächen zeigt, in die gleiche künstlerische Ordnung bringen' wollten¹⁰.

Den Unterschied zwischen Glas- und Tafelmalerei und die architektonische Funktion des Glasfensters hebt Theodor Heuss 1911 in einem Bericht über eine Ausstellung des 1910 gegründeten Künstlerbundes für Glasmalerei hervor: 'Das bedarf keiner Verständigung mehr, daß die Glasmalerei nicht Malerei auf Glas bedeutet; die Verschiedenfarbigkeit der Glasscheiben ist das Element des Malerischen . . . Auch darüber braucht es keiner langen Worte: die Staffelei- oder Wandgemälde leben vom auffallenden Licht, die Glasmalerei vom durchscheinenden, und ihre Zweckgebundenheit an die Wandöffnung von Türe und Fenster erweist sie als ein Glied der Architektur'¹¹. Theodor Heuss beklagt das 'Unheil', das die 'späten Nazarener' in der Glasmalerei hinterlassen haben. Demgegenüber stellt er an den Glasfenstern des Künstlerbundes, dem u. a. Peter Behrens, Johan Thorn Prikker, Cesar Klein, Max Pechstein und Gottfried Heinersdorff (Inhaber der Berliner Glaswerkstätten, mit denen auch Anton Wendling in den 20er Jahren zusammenarbeitete) angehörten, die Anknüpfung an die mittelalterliche Glasmalerei heraus: 'In dem Werk der Neuerer spielt das eine ganz deutliche Rolle: die Figuren mit einer ornamentierten Grundfläche zu verbind-

⁷ Ebd. 84.

⁸ Vgl. Anmeldebuch von Heinrich Dieckmann für das Akad. Jahr 1922/23, Rheinische-Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn: Vorlesungsnachweis für das Winterhalbjahr 1922/23 (Nachlaß H. Dieckmann, Mönchengladbach).

⁹ Wendling soll bei der Ausführung seiner Paffrather Wandgemälde (1930) von einem Geistlichen gesagt bekommen haben: 'Hören Sie mal, da ist ja keine Perspektive drin . . . da geht ja nichts zurück! Sagen Sie Ihrem Meister: er kann nichts!' Darauf soll Wendling geantwortet haben: 'Will ich gern ausrichten. Aber wie ich gehört habe, kann der Pastor nur zwei Dimensionen bezahlen'. M. VORBERG, Anton Wendling (1976) 58.

¹⁰ R. SCHWARZ, Über die Verfassung einer Werkschule. Kunstgewerbeschule Aachen (1930) 19.

¹¹ TH. HEUSS, Der Künstlerbund für Glasmalerei. Dekorative Kunst 15, 1911, 130.

den, das Glasfenster bewußt als eine dekorative Einheit zu ordnen¹². In dieser Argumentation von Theodor Heuss, die sich in ähnlicher Form bei Rudolf Schwarz findet, klingt noch im 20. Jahrhundert der Theoriestreit an, der in der Zeit der Vollendung des Kölner Domes im 19. Jahrhundert zwischen den Glasmalerschulen der Nazarener und Neugotiker entbrannte¹³.

König Ludwig I. von Bayern stiftete 1844 bis 1848 die fünf 'Bayernfenster' für das südliche Seitenschiff des Kölner Domes. Die Darstellungen auf diesen Fenstern wirken wie auf Glas umgesetzte Tafelbilder, die im Geiste der Renaissance die Perspektive in die Glasmalerei einbeziehen. Das Bleirutengefüge der Fenster wird durch die großen bemalten Glasflächen entwertet¹⁴. Diese Malerei auf Glas wurde durch mehrfarbige Überfanggläser und eine große Anzahl von aufgetragenen Schmelzfarben ermöglicht.

Im Gegensatz zu dieser 'Kabinetmalerei' entwickelte sich im Rheinland seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts die 'musivische Glasmalerei'¹⁵: Das Bildfenster wird als Glasmosaik aus verschiedenfarbigen Gläsern zusammengesetzt; auf der farbigen Glasfläche werden lediglich Konturen und Schatten mit Schwarzlot angebracht. August Reichensperger (1808–1895) beschreibt in seinen 'Fingerzeigen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst' (1854) die Glasmalerei des 13. Jahrhunderts als 'eine Flächen- und Decorations-Malerei, welche, ihrer Natur nach, alle feineren Schattierungen und zarten Einzelzüge, so wie jede Rücksichtnahme auf Linien- und Luftperspective ausschließt'. Mit Stoßrichtung gegen den nazarenischen Akademismus kritisiert er in der Glasmalerei 'die naturalistischen Transparentbilder unserer Zeit'¹⁶.

Friedrich Baudri (1808–1876), der 1854 die erste rheinische, zwei Jahre zuvor von Vincenz Statz gegründete Glaswerkstatt in Köln übernahm¹⁷, stellte in seinem 'Organ für christliche Kunst' (gegr. 1851) die Vorzüge der gotischen und damit seiner eigenen Glasmalerei gegenüber der Münchener Richtung heraus: 'Wir wollen nur den einen Unterschied hervorheben, der darin liegt, daß die münchener Glasmalerei die größte Sorgfalt darauf verwendet, um die Zusammensetzung der Gläser ganz zu verbergen, während in den Glasmalereien der Alten die musivische Zusammensetzung der verschiedenfarbigen Glasstücke sich entschieden geltend macht'¹⁸. Die Kölner Neugotiker betrachteten das Fenster in Analogie zu Mosaik und Wandmalerei als Teil der Wand und verzichteten auf die Darstellung von Tiefenräumen in der Glasmalerei, die dieser Funktion des Wandabschlusses widerspricht. Die Standfiguren auf den Fenstern der Kölner Baudri-Schule wurden von Architekturtabernakeln gerahmt,

¹² Ebd. 133.

¹³ B. LYMANT in: Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung 2. Essays zur Ausstellung der Historischen Museen in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln (1980) 341.

¹⁴ Diese Technik der Malerei auf Glas, die in der Münchener Glasmalereianstalt angewendet wurde, illustriert eine der 19 Ölskizzen von Wilhelm v. Kaulbach zu den Fresken an den Außenwänden der Neuen Pinakothek (1848–54): Auf der Skizze 'Die Glasmalerei in München' (1853, Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF 416) sind die Glasmaler mit Pinsel und Palette in den Händen vor Staffeleien, auf denen bemalte Glasfenster stehen, dargestellt.

¹⁵ H. OIDTMANN, Die Glasmalerei 1. Die Technik der Glasmalerei (1892) 19.

¹⁶ A. REICHENSPERGER, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (1854) 47 f.

¹⁷ LYMANT a. a. O. (Anm. 13) 343.

¹⁸ F. BAUDRI, Ueber alte und neue Glasmalerei. Organ für christliche Kunst 7, 1857, 175.

die dem mittelalterlichen Vorbild entsprechen. Die Farben wurden im Gegensatz zur nuancenreichen Palette der Nazarener auf die wenigen Kontrastfarben der Gläser beschränkt¹⁹. Die eigentliche Malerei reduzierte sich auf die Verwendung von Schwarzlot. In ihrem Streben nach Perfektion näherten sich die Neugotiker doch wieder den Nazarenern, indem sie das hochgotische Vorbild durch die anatomisch korrekte Wiedergabe der Figuren, die Modellierung und den Detailreichtum der Gewänder übertrafen.

Reichenspergers und Baudris geläuterter Kanon der gotischen Glasmalerei wurde von den rheinischen Glaswerkstätten übernommen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden²⁰. Im Vorwort zu seinem Werk über 'Die Glasmalerei' (1892) berief sich Dr. Heinrich Oidtmann II, Inhaber der im Jahre 1857 von seinem Vater gegründeten Linnicher Glaswerkstätten Dr. H. Oidtmann, auf August Reichensperger. Oidtmann wollte die kirchliche Glasmalerei in romanischen und frühgotischen Bauten entsprechend 'als Flächen- und Dekorationsstil' angewendet wissen. Oidtmann beklagte die 'Unkenntnis der für die monumentale Glasmalerei richtigen Technik' bei den Auftraggebern, die die Umwandlung des Glasfensters 'zu einem durchsichtigen Oelgemälde' verlangen²¹.

Mit ihrem völligen Verzicht auf die perspektivische Darstellung und auf die Körper- und Gewandmodellierung und mit der Einbindung des Glasfensters in die Wandfläche schließt die monumentale kirchliche Glasmalerei Thorn Prikkers und Anton Wendlings an die Theorie der neugotischen Glasmalerei an. In Übereinstimmung mit den Neugotikern heißt es in Gregor Hexges' Nachschlagewerk zur 'Ausstattungskunst im Gotteshause' (1934) in dem Kapitel über das 'Kirchenfenster', das von Anton Wendling mitbearbeitet wurde: 'Neue Glasmalerei will nicht mehr die Übertragung des Tafelbildes auf das Glasmaterial. Sie will wieder den Glascharakter und die Bleibindetechnik als Formsubstanzen gewahrt wissen. . . . Für die Schattierung und die feineren Striche findet als einzige Malfarbe das Schwarzlot Verwendung. . . . Lapidare Vereinfachung, klare Stilisierung, Mosaikartigkeit ist daraus die Folge, gleichviel, ob es sich um ornamentale oder figurale Malerei handelt'²².

Vor dem Hintergrund dieser programmatischen Übereinstimmung zwischen der Glasmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Glasmalerei Thorn Prikkers und seiner Nachfolger war es eine romantische Verklärung, wenn Karl Scheffler wie viele andere Zeitgenossen Thorn Prikkers dessen Neusser Fenster 'als gelungene Versuche zur Wiederentdeckung der großen alten Glasmalerei' pries²³. Paul Wallraf schließt in seiner Interpretation der Marienthaler Fenster von Anton Wendling von der gotischen Architektur der Klosterkirche, in die die Glasfenster integriert sind, auf

¹⁹ Eine entscheidende technische Verbesserung brachte hier das seit 1856 in England produzierte, geblasene Antikglas, das gegenüber dem gegossenen Kathedralglas durch die herstellungsbedingt ungleichmäßige Dicke sowie Luftblasen- und Streifenbildung wesentlich nuancenreicher und farbintensiver ist. OIDTMANN a. a. O. (Anm. 15) 14 f.

²⁰ H. RODE, Die Wiedergewinnung der Glasmalerei, in: Kunst des 19. Jahrh. im Rheinland 3. Malerei (1979) 302 ff.

²¹ OIDTMANN a. a. O. (Anm. 15) 10.

²² Ausstattungskunst im Gotteshause. Anno Sancto 1933/34 (1934) 135 ff.

²³ K. SCHEFFLER in: G. HEINERSDORFF, Die Glasmalerei (1914) 52.

eine stilistische und geistige Verwandtschaft zwischen der gotischen und modernen Glasmalerei²⁴. Diese Deutungsversuche verstellen den Blick nicht nur für die Anknüpfungspunkte an die Theorie der Neugotik, sondern auch für die grundlegende Neuerung in der monumentalen Glasmalerei Thorn Prikkers und Anton Wendlings im Vergleich zur mittelalterlichen und historischen Glasmalerei.

Diese Neuerung liegt in einem Bildaufbau der Glasfenster, der auf die gesamte Fensterfläche abgestimmt ist. Wendling füllte in Marienthal jedes Fenster mit einer Darstellung, die in das überlängte Hochformat des gotischen Fensters und in das gotische Maßwerk einbeschrieben werden mußte. In der Gestaltung der Chor- und Querschiffenfenster von Hl. Dreikönige in Neuss füllte Thorn Prikker ähnlich die gesamte Fensterbreite mit einer szenischen Darstellung, die die Unterbrechungen durch die vertikalen Maßwerkpfosten überspielt.

In der mittelalterlichen Glasmalerei ergab sich eine gestalterische Aufgabe in dieser Form nicht. Das Hochformat der Fenster bewältigte die romanische und gotische Glasmalerei entweder durch Ausfüllen der Fensterfläche mit einer Standfigur in einer Baldachinarchitektur und einer ornamentalen Umrahmung, oder durch die Gestaltung als Medaillonfenster, auf dem mehrere Medaillons in Kreis-, Rauten- oder Ovalformen, die durch das Eigengerüst der Fensteröffnung gebildet wurden, mit kleinfürigen Szenen durch ein Ornamentwerk zusammengefaßt wurden. In der Spätgotik wurden auch häufig Einzelfiguren oder szenische Darstellungen in architektonischer Umrahmung übereinandergestaffelt. Der Glasmaler paßte also die vorgegebene Fensterfläche durch Unterteilungen in Medaillons oder durch eine gemalte Miniaturarchitektur seinen Gestaltungsmöglichkeiten an. Den umgekehrten Weg beschriften Johan Thorn Prikker und Anton Wendling, indem sie das Fenster als architektonischen Rahmen akzeptierten, der in seiner Gesamtheit durch die Figurenanordnung gefüllt werden muß.

Die Einflüsse von Symbolismus und Jugendstil, später auch des Expressionismus auf die Glasmalerei Thorn Prikkers sind bereits dargestellt worden²⁵. Dagegen sind die Auswirkungen Thorn Prikkers und des Expressionismus sowie die Einflüsse des Deutschen Werkbundes und der Kunstauffassung der liturgischen Bewegung der 20er Jahre auf das Werk Anton Wendlings bisher kaum untersucht worden²⁶.

Die Entwicklung der Glasmalerei Anton Wendlings soll anhand von vier Beispielen aus verschiedenen Schaffensperioden dargestellt und auf die Einflüsse künstlerischer

²⁴ P. WALLRAF in: J. RAMACKERS, Marienthal. Rhein. Bilderbuch 6 (1961) 143.

²⁵ A. HOFF, Die religiöse Kunst Johan Thorn Prikkers (1924); DERS., Thorn Prikker und die neuere Glasmalerei. Charakterbilder der neuen Kunst 4 (1925); DERS., Johan Thorn Prikker (1958); M. CREUTZ, Johan Thorn Prikker (1925); P. WEMBER, Johan Thorn Prikker. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld Bestandskatalog 6 (1966).

²⁶ Die Monographie von L. SCHREYER, Anton Wendling (1962) enthält nur wenige biographische Angaben und führt nur einige Werke im Abbildungsteil auf. Der Ausstellungskat. Anton Wendling 1891–1965. Werkauswahl aus dem Nachlaß. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (1983) bringt eine Werkübersicht wichtiger kirchlicher Monumentalwerke (Wandmalereien, Mosaiken, Glasfenster). M. VORBERG, Anton Wendling (1976) beschränkt sich auf persönliche Erinnerungen seit dem 2. Weltkrieg und auf Anekdotisches. Einzelne Werke behandeln A. HOFF, Anton Wendlings Neuere Fenster. Das Münster 2, 1948–1949, 43 ff. und E. G. GRIMME, Anton Wendling. Aachener Kunstbl. 24–25, 1962–1963, 229 ff.

und geistiger Strömungen untersucht werden. Als Beispiele wurden Kirchenfenster gewählt, die sich heute noch, zum Teil allerdings nach Kriegszerstörungen wiederhergestellt, in situ befinden.

Anton Wendling, Biographie und Werk

Ausbildung und Lehrtätigkeit

Anton Wendling wurde am 26. September 1891 in Mönchengladbach geboren. Seine Eltern, Anton Wendling (1861–1939) und Elisabeth Wendling, geb. Gräff (1861–1913), waren 1887 aus ihrer ländlichen Heimat, dem Hunsrück, in die damals aufstrebende rheinische Textilstadt gezogen, wo der Vater als Kutscher tätig war²⁷.

Nach dem Besuch der Volksschule erlernte Anton Wendling, dessen künstlerische Begabung in der Familie wohl erkannt worden war, das Lithographenhandwerk an einer Graphischen Kunstanstalt in Mönchengladbach. Neben dem Steindruck lernte er dort zeichnen und radieren²⁸. An der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf besuchte er Fortbildungs- und Abendkurse für Kunsthandwerker. Nach dem Ende seiner vierjährigen Lehrzeit beteiligte sich Wendling mit einem religiösen Thema an einem Entwurfswettbewerb für ein Glasfenster, der von den Werkstätten für Glasmalerei Franz Binsfeld in Trier ausgerichtet wurde. Anton Wendling beherrschte damals noch nicht die Technik der Glasmalerei. Sein eingereichter Entwurf wurde zwar abgelehnt, ihm wurde jedoch eine Beschäftigung im Entwurfsatelier der Glaswerkstätten angeboten, die er 1911 antrat²⁹. 1912 wurde er zum Militärdienst nach Saarlouis einberufen³⁰. Im 1. Weltkrieg kam er nach einer Verwundung zur Fliegertruppe, wo er als Kampfbeobachter eingesetzt wurde. Er hatte topographische Skizzen zu zeichnen³¹. Nach dem Krieg kehrte er zunächst nach Trier zurück.

Die Glasfenster in der Hl. Dreikönigenkirche zu Neuss, die bereits 1911/12 nach Entwürfen von Johan Thorn Prikker ausgeführt worden waren, aber erst 1919 in der Neusser Kirche eingesetzt wurden, übten auf Anton Wendling bei einer Besichtigung der Kirche einen so nachhaltigen Eindruck aus, daß er sich in relativ fortgeschrittenem Alter entschloß, das Studium bei Thorn Prikker an der Kunstgewerbeschule in München aufzunehmen (1921)³². Daneben erlernte er dort bei Fritz Hellmuth Ehmcke (1878–1965), Mitbegründer des Deutschen Werkbundes (1907)³³ und bekannter Entwerfer von Schrifttypen³⁴ und Bucheinbänden, die Grundlagen der

²⁷ Stadtarchiv Mönchengladbach, Bestand 1d 80/123, Einwohnerkartei Alt-Gladbach.

²⁸ A. Wendling in einem Interview mit Radio Hilversum (1962), Tonbandcassette im Nachlaß A. Wendling, Ascona.

²⁹ M. VORBERG, Anton Wendling (1976) 127.

³⁰ Wie Anm. 27.

³¹ VORBERG a. a. O. 60.

³² Wendling a. a. O. (Anm. 28).

³³ J. ASSEL in: F. H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Cossmann, E. Malzburg, J. Urbach. Clemens-Sels-Museum Neuss (1984) 9.

³⁴ F. H. EHMCKE, Meine Schrifttypen (1923) in: DERS., Persönliches und Sachliches (1928) 69 ff.

Schrift- und Buchkunst³⁵. Die Münchener Kunstgewerbeschule folgte dem Werkbundgedanken, der als Voraussetzung für die selbständige künstlerische Entwicklung die Vertrautheit mit handwerklichen Techniken und Materialien forderte³⁶. Eine handwerkliche Ausbildung sollte die Grundlage für das Kunststudium an der Schule bilden³⁷. Durch seine vorausgegangene handwerkliche Ausbildung und Tätigkeit als Lithograph und Glasmaler brachte Wendling die Voraussetzungen für eine künstlerische Fortbildung im Sinne des Werkbundes mit.

Nach Beendigung des Studiums an der Kunstgewerbeschule (1923) und einem Studienaufenthalt in Italien (1924) wurde Wendling Assistent des rheinischen Expressionisten Heinrich Nauen (1880–1940) an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf (1925). Er half Nauen bei der Ausführung der Mosaiken für die Ausstellungsgebäude der Gesolei.

1927 wurde Wendling vom Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Aachen, Rudolf Schwarz (1897–1961), zum Leiter der Fachklasse für Glasmalerei und Mosaik an die Schule berufen. In Wendlings Klasse wurden nicht nur Glasfenster, Mosaiken und Wandgemälde, sondern auch Teppiche, Wandbehänge, Paramente, Schmuck, Altargerät, Urkunden, Bucheinbände, Plakate und Reklameschilder entworfen³⁸. Als Ziel setzte sich die Aachener Schule die Verbindung von 'Lehre und Werk'³⁹. Neben dem künstlerischen Einzelwerk sollte der seriell hergestellte, dennoch handwerklich gefertigte Gebrauchsgegenstand (Wohnhaus, Möbel, Kleidung) stehen. Das Produkt sollte den Traditionen 'einer niederdeutschen Volkskultur, die getragen wird von einfachen und kleinen Leuten, die nicht sehr reich sind, aber auch nicht proletarisch: Handwerker, Bauern und Arbeiter, ›Volk‹, entsprechen⁴⁰. Die christliche Kunst, die an der Aachener Schule besonders gefördert wurde, verstand Rudolf Schwarz als 'gottesdienstliche Aufgabe'⁴¹. Sie sollte sich aus handwerklicher Produktion entwickeln und wurde als Bestandteil der Liturgie aufgefaßt. Kunstgewerbe, Bildhauerei, Architektur und Monumentalmalerei (Mosaik, Wand- und Glasmalerei) wurden zur Schaffung von Gesamtkunstwerken beim Kirchenbau zusammengefaßt. Rudolf Schwarz gehörte zum Freundeskreis des katholischen Religionsphilosophen Romano Guardini (1885–1968) und war mit diesem führend im katholischen Jugendbund 'Quickborn' und in der liturgischen Bewegung tätig.

Das wohl bedeutendste und zu seiner Zeit in kirchlichen Kreisen umstrittene Gemeinschaftswerk der Lehrer an der Aachener Kunstgewerbeschule war die Fronleichnamskirche, die 1930 nach Plänen von Rudolf Schwarz als schlichter, geschlossener Baukubus in einem Aachener Arbeiterviertel errichtet wurde. Anton Wendling entwarf für diese Kirche die Fenster und Kirchenfahnen⁴².

³⁵ Wahrscheinlich kannte Wendling seinen Lehrer F. H. Ehmcke bereits aus seiner Studienzeit an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf (1909/10), wo Ehmcke von 1903 bis 1912 lehrte.

³⁶ E. MAI in: Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente (1982) 51.

³⁷ F. H. EHMCKE, Die Kunstgewerbeschule (1924) in: DERS., Persönliches und Sachliches (1928) 91.

³⁸ Abb. in: Anton Wendling und seine Klasse. Kunstgewerbeschule Aachen (1930).

³⁹ R. SCHWARZ, Über die Verfassung einer Werkschule. Kunstgewerbeschule Aachen (1930) 5.

⁴⁰ Ebd. 9.

⁴¹ R. SCHWARZ, Die christliche Kunst an Kunstgewerbeschulen. Die Schildgenossen 9, 1929, 530.

⁴² A. C. OELLERS, Zur Ausstellung kirchlicher Kunst im Bistum Aachen 1930–1980. Aachener Kunstbl. 49, 1980–1981, 255 f.

Der mit christlichem Gedankengut verbundene Volkstumsgedanke der Aachener Schule führte nach 1933 zwangsläufig zum Konflikt mit den nationalsozialistischen Machthabern. Anfang 1934 wurde die Schule aufgehoben und mit den anderen Lehrern auch Anton Wendling entlassen. Anton Wendling siedelte nach Echternach im Großherzogtum Luxemburg über. Er entwarf dort u. a. Glasfenster für die Kathedrale von Luxemburg und die Basilika von Echternach⁴³.

1936 nahm Wendling die Berufung zum ordentlichen Professor für Freies Zeichnen, Schrift, Glasmalerei und Mosaik an die Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule in Aachen an. Während der letzten Kriegsjahre und der ersten Nachkriegszeit lebte er in Raeren im Eupener Land⁴⁴. Die Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule bestand vorrangig in der Ausbildung von Architekten im freien Zeichnen (Aktzeichnen, Architektur- und Landschaftszeichnen, Aquarellmalerei). Die Studenten wurden im Einzelfall auch zu Entwurfsarbeiten für große Glasfensteraufträge herangezogen⁴⁵. Nach der Emeritierung 1959 siedelte Wendling nach Kreuzlingen am Bodensee in die Schweiz über, weiterhin mit vielen kirchlichen Aufträgen für Glasfenster betraut. Anton Wendling starb am 13. Januar 1965 in Münsterlingen bei Kreuzlingen.

Das Werk Anton Wendlings

Aufgrund seiner Ausbildung und späteren Tätigkeit war Anton Wendling im Bereich der angewandten Kunst tätig. Nach dem 1. Weltkrieg beginnt Anton Wendlings selbständiges künstlerisches Wirken.

Wendling war Mitglied der 1919 in Coburg gegründeten 'Neudeutschen Künstlergilden', die aus dem 'Wandervogel' hervorgegangen waren⁴⁶. Mehrere seiner Holzschnitte wurden in den Schriften der Wandervögel und im 'Greifenkalender' in der ersten Hälfte der 20er Jahre veröffentlicht. In der zweiten Hälfte der 20er und zu Beginn der 30er Jahre finden sich Holzschnitte von Wendling in den Zeitschriften katholischer Verbände. Er entwarf die Signets und Fahnen für katholische Vereinigungen, u. a. die Banner des Kolpingvereins (1928), des Katholischen Kaufmännischen Vereins, des Katholischen Jungmännerverbandes, des Zentralverbandes der Katholischen Jungfrauenvereine und der Katholischen Arbeiterbewegung. Diese Signets werden von den Verbänden bzw. ihren Nachfolgeorganisationen, soweit sie heute noch bestehen, auch noch verwendet, ein Beweis ihrer graphischen Prägnanz. Daneben entwarf Wendling Buch- und Broschüreleinbände, Urkunden, Siegel, Werbegraphik, Teppiche, Paramente und Holzkreuze.

Den Schwerpunkt in Anton Wendlings künstlerischem Schaffen bildete seit Mitte der zwanziger Jahre die kirchliche Monumentalkunst, insbesondere die Glasmalerei. In mehreren Kirchenräumen führte er Wandmalereien und Mosaiken aus (u. a. Hauska-

⁴³ Zur Luxemburger Zeit vgl. R. M. STAUD, Anton Wendling. Die Warte, 30. Jan. 1963.

⁴⁴ M. VORBERG, Anton Wendling (1976) 11 ff.

⁴⁵ Mündl. Mitteilung von Friedrich Oidtmann, Linnich, an den Verf.

⁴⁶ W. GEISSLER, Kunst und Künstler in der Jugendbewegung. Schriftenreihe des Archivs der Deutschen Jugendbewegung 1, 1975, 62.

pelle der Siedlerschule Matgendorf in Mecklenburg, 1930; Pfarrkirche St. Klemens, Paffrath, 1939; Pfarrkirche St. Peter, Mönchengladbach, 1933; Päpstlicher Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937 und der Brüsseler Weltausstellung 1958; Pfarrkirche in Südlohn, 1940). Den ersten selbständigen Auftrag für Glasmalerei bekam Anton Wendling 1926 für die Fenster der Kirche des ehemaligen Augustinereremitenklosters Marienthal bei Wesel. Es folgte eine Vielzahl von ornamentalen und figuralen Fensterentwürfen. Dabei ist besonders auffallend die große Anzahl von Fensterentwürfen für moderne katholische Kirchenbauten, u. a. von Rudolf Schwarz (Fronleichnamskirche, Aachen, 1930), Otto Bongartz (Heiliggeistkirche, Aachen, 1930), Dominikus Böhm (Pfarrkirche St. Apollinaris, Frielingsdorf, 1931 bzw. 1936/37), Clemens Holzmeister (Pfarrkirchen in Merchingen und Brotdorf/Saar, 1928 bzw. 1932; Pfarrkirche St. Peter Mönchengladbach, 1933; Christ-König-Kirche, Kleve, 1934). In Zusammenarbeit mit Hans Schwippert (1899–1973), der zu seinem Kollegenkreis an der Aachener Kunstgewerbeschule gehörte, schuf er die Ausstattung für die Hauskapelle der Siedlerschule Matgendorf (Wandbild, 1930) und die Deutsche Kapelle im Pavillon Pontifical der Weltausstellung Paris 1937 (Mosaik). Wendlings umfangreichstes glasmalerisches Werk der Zeit vor dem 2. Weltkrieg bildet der Willibrord-Zyklus für Echternach⁴⁷, der wie viele andere Fenster im Kriege zerstört wurde.

Nach dem 2. Weltkrieg fand Wendling ein reiches Betätigungsfeld beim Wiederaufbau und Neubau von Kirchenbauten. Bemerkenswert ist die Vielzahl von Entwürfen für die Glasfenster historisch wichtiger Kirchenbauten in Deutschland: Aachener Dom (1951), Mindener Dom (1956), Doppelkapelle Schwarzhemd (1956 bzw. 1964), Mainzer Dom (1959/60), Xantener Dom (1961/62), Hedwigskathedrale Berlin (1962), Reichenau-Mittelzell (1963/64). Bei Wiederherstellungen und Neubauten wurde er teilweise von denselben Architekten wie in der Vorkriegszeit⁴⁸ – vor allem Hans Schwippert⁴⁹ – herangezogen, teilweise arbeitete er auch mit den Architekten der nachgewachsenen Generation zusammen, so etwa mit Alfons Leitl⁵⁰, der mit Hans Schwippert den Deutschen Werkbund nach dem 2. Weltkrieg wiederbegründete.

In den Jahren 1949–1955 unternahm Anton Wendling drei Reisen in die Vereinigten Staaten⁵¹. Er entwarf dort die Glasfenster für Kirchenbauten im mittleren Westen. Hier waren u. a. Entwürfe für Kirchenbauten im neoklassizistischen Kolonialstil gewünscht⁵². Weitere Glasfenster im Ausland befinden sich in der Kathedrale von

⁴⁷ H. Campendonk entwarf um 1930 einen Karton für ein fünfteiliges Fenster der Echternacher Basilika. Der Entwurf wurde nicht ausgeführt (M. T. ENGELS, Campendonk als Glasmaler [1966] 13). Die Wendling-Kartons für die Echternacher Fenster sind z. T. erhalten geblieben (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

⁴⁸ *Rudolf Schwarz*: Umbau der Pfarrkirche St. Katharina, Köln-Niehl (Fenster und Marmorintarsien des Altares von Wendling, 1947), Erweiterungsbau der Pfarrkirche Liebfrauen, Köln-Mülheim (Fenster von Wendling, 1959). – *Dominikus Böhm*: Pfarrkirche St. Engelbert, Köln-Riehl (erbaut 1930/32, Fenster von Wendling, 1953).

⁴⁹ Wiederaufbau und Restaurierung: Pfarrkirche St. Paulus, Düsseldorf (1954–59); Unterkirche Schwarzhemd (1956); Pfarrkirche St. Maria Rosenkranz, Düsseldorf-Wersten (1957/58); St. Hedwigskathedrale, Berlin (1963).

⁵⁰ Neubau der Pfarrkirchen St. Sebastian, Aachen-Hörn (Fischfenster von Wendling, 1954) und St. Albertus Magnus, Berlin-Halensee (1962).

⁵¹ M. VORBERG, Anton Wendling (1976) 107 ff.

⁵² z. B. Entwürfe für die klassizistischen Bauten des amerikanischen Architekten Edward J. Schulte: Cathe-

Kimberley, Südafrika (1950), in der Weltfriedenskirche von Hiroshima (1955–1959) und in Vasteras, Schweden (1959). Entwurfsarbeiten für die Märtyrerkirche in Nagasaki und das Straßburger Münster blieben unvollendet.

Entwurf und Ausführung in der Glasmalerei Anton Wendlings

Wendling fertigte – wie in der modernen Glasmalerei üblich – für seine Fenster zunächst Entwurfsskizzen (i. d. R. im Maßstab 1 : 10) an, die mit dem Auftraggeber abgestimmt wurden. Den endgültigen Karton führte er im Maßstab 1 : 1 aus. Der Karton zeigt den Bleiriß, durch den die einzelnen farbigen Glasstücke zusammengefaßt werden, die Farbwerte der Gläser und die Konturierung, die später in Schwarzlotmalerei auf dem farbigen Glas aufgetragen wird. Die Entwürfe führte Wendling in Aquarellmalerei aus.

Nach dem Karton im Maßstab 1 : 1 hatten die Glaswerkstätten das Fenster anzufertigen. Der Ausführungsprozeß erfolgte in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler, um seinen Intentionen, insbesondere bei der Auswahl der farbigen Gläser und der Schwarzlotmalerei, zu entsprechen. Wendling ließ seine Entwürfe hauptsächlich in den beiden traditionsreichen rheinischen Werkstätten für Glasmalerei Wilhelm Derix bzw. Hein Derix (seit 1941), Kevelaer⁵³, und Dr. Heinrich Oidtmann, Linnich⁵⁴, ausführen. Hein Derix (geb. 1904) hatte wie Wendling bei Thorn Prikker studiert (seit 1927 an den Kölner Werkschulen). Er reiste mit Wendling zweimal in die Vereinigten Staaten. Friedrich Oidtmann (geb. 1924) war unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg Schüler von Anton Wendling an der Technischen Hochschule in Aachen⁵⁵.

Die Fenster für Marienthal (1926)

Anton Wendling erhielt 1926 einen Staatsauftrag für Kirchenfenster in der aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts stammenden Kirche des ehemaligen Augustinereremitenklosters Marienthal bei Wesel. Seit 1924 war Augustinus Winkelmann als Pfarrer der kleinen ländlichen Gemeinde bestrebt, im Zusammenwirken mit der katholischen Jugendbewegung und jungen Künstlern aus dem Rheinland und aus Westfalen die Erneuerung der kirchlichen Kunst voranzutreiben⁵⁶. Aus Anlaß des Rheinlandjubiläums 1925 trat Winkelmann an das preußische Kultusministerium heran, um den preußischen Staat zur Auftragsvergabe und Finanzierung einer neuen

dral of Saint Peter in Chains, Cincinnati (Fenster und Apsismosaik 1953–57); Saints Faith, Hope and Charity Church, Winnetka, Ill. (Fenster 1960–63).

⁵³ Die Glasmaler-Werkstätten Hein Derix. Führer des Niederrheinischen Museums für Volkskunde und Kulturgeschichte Kevelaer 12 (1984) 6 ff.

⁵⁴ K. H. LUDWIGS in: Licht, Glas, Farbe. Arbeiten in Glas und Stein aus den Rheinischen Werkstätten Dr. Heinrich Oidtmann (1982) 207.

⁵⁵ Mündl. Mitteilung von Friedrich Oidtmann, Linnich, an den Verf.

⁵⁶ A. WINKELMANN in: J. RAMACKERS, Marienthal. Rhein. Bilderbuch 6 (1961) 149.

Ausstattung der Kirche zu veranlassen. Der preußische Staat hatte im Zuge der Säkularisierung das Patronatsrecht über Marienthal erworben und war damit für die Unterhaltung und Ausstattung des Kirchenbaues verantwortlich. In den Jahren nach 1925 entstanden für Marienthal Fenster, Wandmalereien, Mosaiken, Wandbehänge, Altar, Tabernakel, Paramente (u. a. ein Chormantel nach einem Entwurf von Anton Wendling), Kirchenfahnen (eine Osterfahne mit dem Phönix als Auferstehungssymbol und eine weitere Kirchenfahne nach Entwürfen von Anton Wendling), Kirchentüren und Grabplastiken auf dem Kirchhof und bildeten so ein kirchliches Gesamtkunstwerk.

Als erste Arbeit wurden 1926 die Entwürfe für die Kirchenfenster vorgelegt. Die künstlerische Gesamtabstimmung erfolgte durch Heinrich Nauen, der damals an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf lehrte. Anton Wendling entwarf zwei Ornamentfenster und drei Figurenfenster (Verkündigung an Maria, Geburt Christi und Kreuzabnahme) für die Nordseite der einschiffigen Kirche⁵⁷. Die drei Chorfenster, die unter dem Thema der Auferstehung stehen, wurden von Heinrich Dieckmann (1890–1963) entworfen, der von 1908 bis 1910 Schüler von Thorn Prikker an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Krefeld gewesen war. Wendling und Dieckmann hatten Augustinus Winkelmann bei einem katholischen Jugend- und Künstlertreffen in Nieukerk am Niederrhein kennengelernt, wo Winkelmann vor seinem Amtsantritt in Marienthal (1924) als Kaplan tätig gewesen war⁵⁸. Dieses Treffen stand unter der Leitung des katholischen Geistlichen und bekannten Volksbildners Anton Heinen (1869–1934). Für den Kreuzgang entwarf Heinrich Campendonk, der 1905 bis 1909 Schüler von Thorn Prikker in Krefeld gewesen war, ein Kreuzigungsfenster. Die ornamentalen Oberlichtfenster über den Zellentüren des erhaltenen Klosterflügels schuf Johann Thorn Prikker selbst.

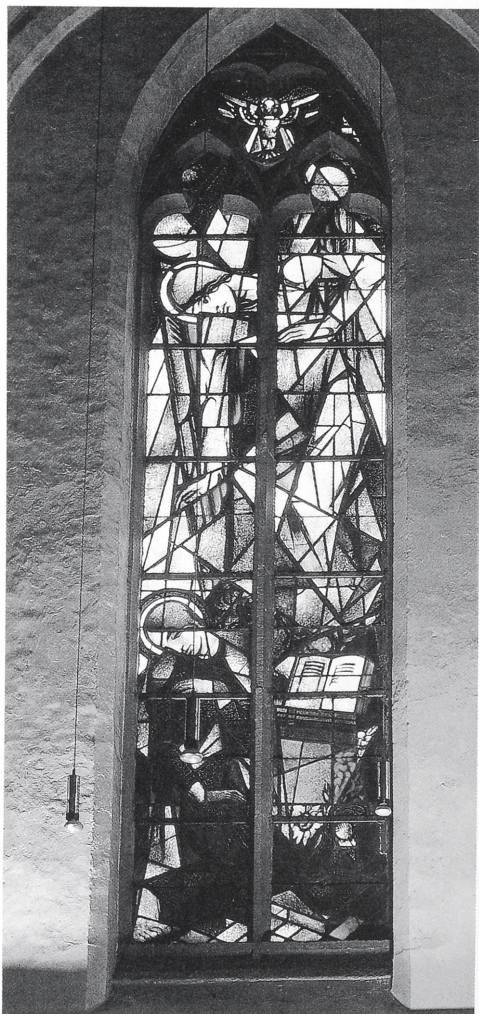
Die Entwürfe von Wendling und Dieckmann für Marienthal wurden von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Berlin, ausgeführt. Die Fenster wurden vor der Einsetzung auf der Ausstellung Religiöser Kunst der 'Berliner Juryfreien' im Jahre 1927 ausgestellt⁵⁹. Nach der Kriegszerstörung wurden die Fenster im Jahre 1950 von den Glaswerkstätten Hein Derix, Kevelaer, erneuert. Das zweite, kleinere Ornamentfenster von Wendling wurde durch ein figürliches Fenster von Trude Dinnendahl-Benning ersetzt ('Vertreibung aus dem Paradies'). In die untere Partie des westlichen großen Ornamentfensters, die unter der Orgelempore liegt, wurde nach einem Entwurf von Anton Wendling die Darstellung des Opferlammes eingesetzt⁶⁰.

⁵⁷ Zum Vorkriegszustand der Ornamentfenster vgl. A. HOFF in: Marienthal (1930) 104 ff. – Maße der zweibahnigen Maßwerfenster: H. bis zum Ansatz des Spitzbogens 480 cm; H. einschließlich Spitzbogenmaßwerk 640 cm; Br. 150 cm; lichte Br. der Fensterbahnen je 70 cm. Das zweite Fenster von Westen setzt höher an der Seitenwand an und ist deshalb niedriger als die übrigen vier Fenster: H. bis zum Ansatz des Spitzbogens 320 cm; H. einschließlich Spitzbogenmaßwerk 480 cm.

⁵⁸ WINKELMANN a. a. O. (Anm. 56) 153.

⁵⁹ Die Christliche Kunst 24, 1927–1928, 4.

⁶⁰ 'Agnus Dei', 1950; Schenkung von Anton Wendling und Hein Derix aus Anlaß des 1600. Geburtstages des Hl. Augustinus, 1954. Auf die beiden Ornamentfenster wird im folgenden nicht eingegangen, da das eine Fenster nicht erneuert, das andere im unteren Teil durch das Agnus-Dei-Fenster ersetzt wurde und im oberen Teil durch die Orgelempore teilweise verdeckt ist.



1–3 Marienthal, ehem. Klosterkirche.
 Fenster der Langhausnordseite (1926).
 1 Verkündigung an Maria. – 2 Geburt Christi. –
 3 Kreuzabnahme.

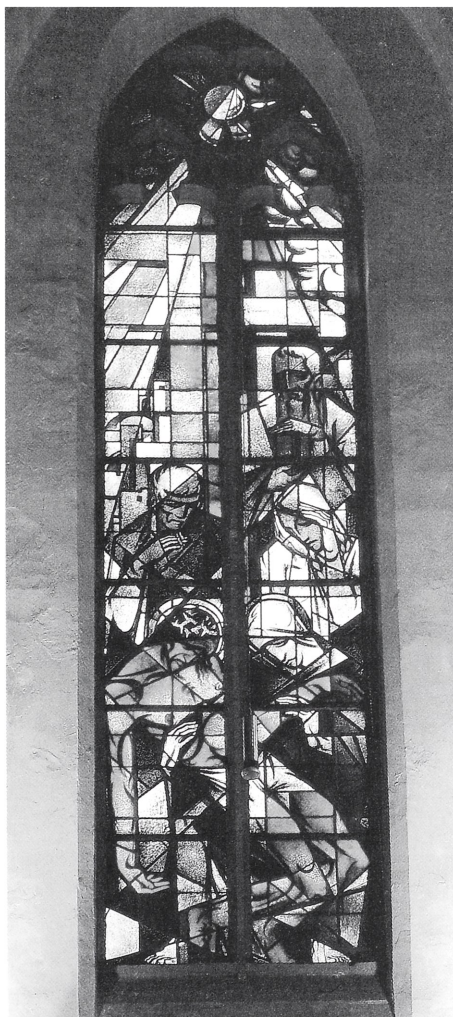
Gestaltung der figürlichen Fenster

Die Thematik der Wendling-Fenster hält sich im Rahmen der traditionellen christlichen Ikonographie: Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Kreuzabnahme (Abb. 1–3). Das Programm, das von Augustinus Winkelmann vorgegeben wurde, findet seine Fortsetzung und seinen Abschluß in den drei Chorfenstern von Dieckmann, wo der auferstandene Christus (mittleres Fenster) in der Gemeinschaft der Heiligen (nördliches und südliches Chorfenster) dargestellt ist.

Wendling geht beim Bildaufbau der Figurendarstellungen auf der Glasfläche von der gegebenen architektonischen Struktur, den zweibahnigen gotischen Maßwerkfenstern, aus. Für jedes Fenster war nur ein Bildthema vorgesehen, das in das überlängte Hochformat der beiden Fensterbahnen und des gotischen Maßwerkes einbezogen



2



3

werden mußte. Wendling staffelte die Figuren auf den drei Fenstern jeweils übereinander, um so das Hochformat zu füllen.

Auf dem Verkündigungsfenster (Abb. 1) 'steigt' der Engel Gabriel von oben rechts zu Maria herab. Maria kniet im unteren Bildteil vor einem Lesepult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Sie hat, von der Lichterscheinung des himmlischen Boten getroffen, ihren Blick vom Buch abgewendet und den Kopf auf die rechte Schulter geneigt. Unter dem Betpult steht eine Vase mit Blumen. Über dem Engel erscheint im Dreipaß des gotischen Spitzbogenfeldes die Taube des Heiligen Geistes. Von der Taube gehen Lichtstrahlen aus, die als vertikale, schräge Bleiruten die Gestalt des Engels und den Kopf Marias durchschneiden.

Die Darstellung der Verkündigung entspricht im wesentlichen der traditionellen Ikonographie. Maria wird kniend am Betpult mit aufgeschlagenem Buch gezeigt. Das

Buch weist auf ihre Schriftkenntnisse und ihre Weisheit. Die Schriftkenntnis wurde in der franziskanischen Mystik des 13. Jahrhunderts auf die Vision Jesajas im Alten Testament bezogen⁶¹: 'Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel' (Jes. 7, 14). Die Lilie in der Vase und das stilisierte Lilienszepter in der rechten Hand des Engels weisen als marianisches Pflanzensymbol auf ihre Unschuld und Keuschheit. Auf Verkündigungsbildern symbolisiert die Lilie die unbefleckte Empfängnis Mariens.

Eine Abweichung von der üblichen Ikonographie zeigt dagegen die Darstellung des himmlischen Boten. Die Darstellung folgt nicht dem seit der Spätantike üblichen Engeltypus als einer jugendlichen Gestalt mit Flügeln, sondern dem frühchristlichen Typus einer flügellosen Gestalt. Zur Zeit der Entstehung der Marienthaler Fenster muß dies als gravierende Abweichung vom kirchenüblichen Typus empfunden worden sein, der noch weitgehend von spätnazarenischen und neugotischen Engeldarstellungen auf Altar-, Wand- und Glasgemälden und Schutzengelbildchen geprägt war. Der Engel tritt außerdem nicht wie üblich von links an Maria heran. Es ist allerdings zweifelhaft, ob Wendling diese Abweichung bewußt vorgenommen hat. Die Anordnung der Gestalt Mariens auf der linken Fensterbahn ist leicht erklärbar, da Maria an ihrem Betpult auf den Altar der Kirche ausgerichtet ist.

Auf dem Geburtsfenster (Abb. 2) sind drei Hirten, von denen einer ein Lamm auf der Schulter trägt, in der unteren Fensterzone angeordnet; die obere Zone zeigt das Kind in der Krippe auf der linken, Maria und Josef auf der rechten Fensterbahn. In die Kleeblattbogen der beiden Fensterbahnen sind Engelsköpfe eingepaßt. Der Stern von Bethlehem im Dreipaß des Spitzbogenfeldes vertritt hier das göttliche Licht, das im Verkündigungsfenster durch die Taube mit dem Strahlenbündel repräsentiert wird. Allein die Gestalt des Jesusknaben wird durch den Lichtstrahl getroffen, der von dem Stern ausgeht. Die farblosen Glasstücke, aus denen der Lichtstrahl und der Körper des Jesusknaben gebildet sind, überstrahlen die dunklen, blauen Glasflächen, aus denen die Gestalten Marias und Josefs zusammengesetzt sind.

Auch das Weihnachtsfenster folgt weitgehend der traditionellen Darstellungsweise. Das Jesuskind liegt in einer (allerdings nur angedeuteten) Krippe. Das Tuch, auf dem es liegt, wird von Maria schützend hochgehalten; sie wendet sich dem Kind zu, während Josef hinter ihr steht. Über der Krippe sind Ochs und Esel angedeutet.

Durch die übereinander gestaffelte Anordnung der Hirtengruppe und der Krippenszene wird die zeitliche Dimension des biblischen Berichtes aufgehoben. So kann die Darstellung als Simultanbild gedeutet werden: in der unteren Fensterzone die Hirten auf dem Felde, denen vom Engel die Geburt des Herrn verkündet wurde (Luk. 2, 8–12), worauf auch die Engelsköpfe in der Maßwerkzone weisen, die das Lob Gottes verkünden (Luk. 2, 14–16); in der oberen Fensterzone die eigentliche Geburtsdarstellung. Bei dieser Deutung weicht die Darstellung vom ikonographisch üblichen Bildaufbau ab, bei dem die Verkündigung an die Hirten im Hintergrund und die eigentliche Christusgeburt im Vordergrund erscheint.

Die alternative Deutungsmöglichkeit der Darstellung als Anbetung der Hirten ist problematisch, da die Hirten nicht zur Krippe hin orientiert sind. Der Weihnachtsbericht

⁶¹ G. SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst 1 (1966) 52 f.

des Lukasevangeliums erwähnt allerdings auch keine Anbetung des Kindes durch die Hirten. Sie haben dort vielmehr die Funktion, die Offenbarung des Engels über die Geburt des Messias den Menschen, auch den Eltern des Kindes, zu verkünden (Luk. 2, 20). Diesem Verkündigungsauftrag an die Welt entspricht die Ausrichtung der Hirtenszene auf den Betrachter.

Auf dem Fenster der Kreuzabnahme (Abb. 3) erscheint in der unteren Fensterzone Maria mit dem Leichnam Christi in den Armen. In der oberen Zone sind Maria Magdalena, Johannes und Josef von Arimathia, letzterer mit einem Salbölgefäß, dargestellt. Über der Gestalt des Johannes kristallisieren sich aus der geometrischen Linienführung des Bleirisses Gebäudeformen heraus, die die Stadt Jerusalem andeuten. Für den Dreipaß des Spitzbogenfeldes ist hier die Sonne als Lichtsymbol für Christus gewählt.

Bildaufbau und Symbolik

Durch die Staffelung der einzelnen Figuren auf allen Fenstern entsteht ein flächiger, zweidimensionaler Eindruck. Die Köpfe der einzelnen Gestalten sind jeweils einzeln in eine etwa quadratische Fensterfläche einkomponiert, die durch die vertikalen Maßwerkpfosten und die horizontalen Eisensprossen abgegrenzt wird. Nur in der Krippezene sind die Köpfe von Maria und Josef in einem Feld zusammengefaßt. Durch die gestaffelte Anordnung der Köpfe in den einzelnen Feldern werden Durchtrennungen der Köpfe durch das Eisengerippe der Fenster vermieden, die den kompositorischen Zusammenhang stören würden. Die Körper und Gewänder der Figuren sind facettenartig in verschiedenfarbige geometrische Glasflächen zerlegt. Die Umrißzeichnung der Körper beschränkt sich weitgehend auf die Linienführung der horizontal, vertikal und diagonal angeordneten Bleiruten, durch die die einzelnen Glasflächen zusammengehalten werden. Lediglich die anatomischen Grundzüge der Köpfe, Füße und Hände sowie des Leichnams Christi sind durch Schwarzlotkonturen auf den einzelnen Glasflächen aus dem geometrischen Grundgerüst in einer weichen Linienführung hervorgehoben. Wendling verzichtet auf eine Individualisierung der Gesichter; sie sind auf wenige stark stilisierte Typen reduziert: geneigtes jugendliches Gesicht (Maria, Maria Magdalena, Gabriel), Kinderkopf (Jesuskind und Engelsköpfchen im Geburtsfenster), aufgerichtetes männliches Haupt (Hirten, Josef, Johannes, Josef von Arimathia), das durch Haar- und Barttracht variiert wird. Die Anordnung der Farben ist nicht streng auf die Umrißlinien der Figuren bezogen, was zur Auflösung der geschlossenen Gestalt führt.

Die Figuren werden durch die farbigen Glasflächen dekorativ in die zweidimensionale Fensterfläche verspannt. Auf die Andeutung eines Hintergrundes wird fast völlig verzichtet. Die Darstellung von Örtlichkeiten, die mit dem jeweiligen biblischen Geschehen assoziiert werden können, ist auf Andeutungen beschränkt: Auf dem Verkündigungsfenster ist unter Maria und dem Betpult ein plattierter Fußboden, der auf eine Stube weist, durch diagonal geführte Bleiruten angedeutet. Ein geschlossener Raum, in dem sich Maria auf Verkündigungsbildern häufig befindet, wird hier jedoch nicht gezeigt. Auf dem Kreuzabnahmefenster finden sich Häuserformen, die sich jedoch nicht aus dem zweidimensionalen, geometrischen Bleirutennetz abheben.

Die Auswahl der farbigen Gläser ist weitgehend auf den Dreiklang der Grundfarben Gelb, Rot und Blau abgestimmt, die in verschiedenen Nuancierungen Kontrastgruppen miteinander bilden. Die Farbintensität der einzelnen Glasflächen wird durch Schwarzlöttonung gesteigert. Die Oberflächenstruktur des Antikglases (Schlieren- und Blasenbildung) wird durch Schwarzlotwischerei hervorgehoben.

Auf dem Verkündigungsfenster erscheint Maria in blauvioletter Gewandung, der marianischen Farbe. Mit den dunklen Blau- und Violettönen kontrastieren die hellen Farbflächen (gelbe, rote und farblose Gläser), die das Betpult mit dem aufgeschlagenen Buch auf der rechten Fensterbahn bilden. Die Gelbtöne der 'Lichtgestalt'⁶² des Engels Gabriel bilden mit den dunklen, blauen und violetten Tönen der unteren Fensterzone einen starken Hell-Dunkel-Kontrast. Die obere Fensterzone ist mit wenigen roten und blauen Farbakzenten durchsetzt.

Der Hell-Dunkel-Kontrast, der sich auch auf dem Weihnachtsfenster findet, soll hier den 'Sieg des Lichtes über die Finsternis' symbolisieren⁶³. In der Hirtenzene kontrastieren helle Gelbtöne, die in einer diagonalen Zone gleichsam wie eine von links oben einfallende Lichtbahn angeordnet sind, mit dunklen, erdfarbigen und blauen Tönen. In der oberen Krippenszene fällt ein heller, gelb-weißer Lichtstrahl auf den Jesusknaben, während Maria und Josef in das dunkle Blau der Nacht getaucht sind. In der Darstellung der Kreuzabnahme symbolisieren die Rottöne des Leichnams Christi das Blutopfer. Das Kreuzabnahmefenster findet sich in räumlicher Nähe zum Altar, der Stätte der eucharistischen Mahlfeier in der katholischen Liturgie. Den roten Glasflächen des Leichnams Christi sind blaue Glasflächen zugeordnet. Es entsteht so ein Kalt-Warm-Kontrast und ein ausgeglichener Qualitätskontrast zwischen den beiden Grundfarben. Die obere Fensterzone ist überwiegend auf den Dreiklang der Grundfarben abgestimmt. Winkelmann interpretiert die Wendling-Fenster 'in besonderer Beziehung zum Lichte'⁶⁴. In der Verkündigung soll die 'Lichtvermählung', in der Weihnachtsdarstellung der 'Lichtsieg über die Finsternis' und in der Kreuzabnahme das 'Lichtwerden als Hingabe' zum Ausdruck kommen⁶⁵. Bei Johannes und Paulus, die auf die Lichtsymbolik synkretistischer hellenistischer Mysterienreligionen zurückgreifen, erscheint Christus als das Licht, das in die Welt gekommen ist, um die Finsternis zu überwinden (vgl. Joh. 1, 19; 3, 19; 8, 12; 9, 5; 12, 35; 12, 46); Gott selbst ist das Licht, in ihm gibt es keine Finsternis (Joh. 1, 5; 1 Tim. 6, 16). Augustinus verband die christliche Lehre mit der neuplatonischen Lichtsymbolik zu einer christlichen Lichtmetaphysik, die besonders in der Hochscholastik ihre Fortsetzung fand⁶⁶.

Das Geheimnis der jungfräulichen Empfängnis Mariens erklärt der Scholastiker Wilhelm von Champeaux (1070–1122) in einer Metapher, die sich unmittelbar auf das natürliche, im Glasfenster gebrochene Licht bezieht: *Nonne vides, quod radius solis per medium vitrum lucet et tamen vitrum omnino integrum permanet: sic etiam sol iustitiae,*

⁶² WINKELMANN a. a. O. (Anm. 56) 164.

⁶³ Ebd. 165.

⁶⁴ Ebd. 160.

⁶⁵ Ebd. 164.

⁶⁶ W. SCHÖNE, Über das Licht in der Malerei (1983) 58 ff.

*Christus, virtute divinitatis virginem perlustravit et carnem sumens matris integritate servata per eam transivit et sub obscuritate humanitatis deum condens mundo apparuit*⁶⁷.

Einen Gegenwartsbezug soll – nach der Interpretation Winkelmanns – die Symbolik des kirchlichen Kunstwerkes durch die Integration in die Liturgie der katholischen Kirche bekommen. Die symbolische Deutung der religiösen Thematik der Glasfenster findet eine Entsprechung in der Lichtsymbolik der kirchlichen Hochfeste. Die Auferstehung Christi wird in der Ostervigil mit der österlichen Lichtdanksagung und der Weihe der Osterkerze gefeiert. Das christliche Weihnachtsfest ist eine Übernahme des römischen Lichtfestes Natalis Solis Invicti. Es wird als Geburtsfest Christi, der 'Sonne der Gerechtigkeit', gefeiert.

Der Versuch der religiösen und liturgischen 'Funktionalisierung' der Glasfenster durch die retrospektive, symbolische Deutung Winkelmanns ist nicht unproblematisch: In der scholastischen Lichtmetaphysik war die Bedeutung des Kunstwerkes vor allem an das Material gebunden, aus dem es bestand. Das farbige Glas der Kirchenfenster wurde mit Edelsteinen verglichen, die durch ihren Glanz als Abbilder des geistigen Lichtes eine besondere 'nobilitas' in der Rangordnung der Schöpfung einnahmen. Das farbige Glas, das überdies sehr teuer in der Herstellung war, war für die Verwendung im Kirchenbau prädestiniert⁶⁸.

Im Zeitalter industrieller Produktion hat das Glas weitgehend seinen hohen materiellen Wert verloren, auch wenn die Herstellung farbigen Antikglases und die handwerkliche Ausführung von Glasfenstern noch immer relativ teuer sind. Das Material eines Kunstwerkes wird heute kaum noch als Analogon zur Schönheit und Vollkommenheit Gottes begriffen.

Stilistische Einordnung

Die flächige Gestaltung des Glasfensters durch das Zusammenfügen farbiger Glasstücke und durch die weitgehende Beschränkung der Zeichnung auf die Linienführung des Bleirisses sind formale, künstlerische Mittel, die in der modernen Glasmalerei seit Thorn Prikker stilbildend geworden sind. Diese stilistischen Mittel wendete Thorn Prikker bei den Entwürfen für die Chor- und Querschiffenster der Dreikönigenkirche in Neuss an (1911/12, eingesetzt 1919), die am Anfang der modernen kirchlichen Glasmalerei in Deutschland stehen. Thorn Prikker geht in der Komposition vom gegebenen architektonischen Rahmen aus. Die dreibahnigen Maßwerkfenster im Querschiff der gotisierenden Kirche (Baujahr 1909) füllt er jeweils nur mit einer religiösen Darstellung und einem Schriftfeld als ornamentalem unteren Abschluß; in den drei mittleren Chorfenstern mußte er aufgrund des länglichen Formates der Spitzbogenfenster mehrere Darstellungen übereinander staffeln; die untere Fensterzone ist jeweils mit floralen Ornamentfeldern gefüllt. Die zwei seitlichen

⁶⁷ Zit. nach: A. SALZER, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters (Nachdruck 1967) 74. Vgl. dort entsprechende Textstellen von Petrus Damiani (1007–1072) und Bernhard von Clairvaux (1090–1153).

⁶⁸ SCHÖNE a. a. O. 68; R. ASSUNTO, Die Theorie des Schönen im Mittelalter (1982) 53 ff.

Chorfenster sind als sog. Teppichfenster mit einem Blumenornament gestaltet. Die Figurengruppen der Querschiffenster nehmen die gesamte Fensterfläche in der Breite ein. Die Umrißlinien der Gesichter und Gewänder werden weitgehend durch die Zeichnung mit dem Bleiriß gebildet. In der Binnenzeichnung der Gesichter mit Schwarzlot beschränkt sich Thorn Prikker auf die Angabe allgemeiner physiognomischer Züge, eine Individualisierung der einzelnen Personen wird vermieden.

In den angeführten Punkten bestehen auffallende Ähnlichkeiten zu den Marienthaler Fenstern von Wendling. Es gibt jedoch auch erhebliche stilistische Unterschiede zwischen diesen frühen Thorn-Prikker-Fenstern und den frühen Wendling-Fenstern. Die Anlage des Bleirisses zeichnet sich bei Thorn Prikker durch eine weichere Linienführung aus. Während bei Thorn Prikker die Figurensilhouette die Anlage der Bleiruten bestimmt, paßt Wendling die Figuren in das streng geometrische Bleirutennetz ein. Die Geschlossenheit der Form wahrt Thorn Prikker durch die strenge Zuordnung der einzelnen Farben zu den einzelnen Figuren. Die Farbwahl beschränkt sich dabei nicht – wie bei Wendling – auf den Dreiklang der Grundfarben. Durch Schwarzlotpatinierung der einzelnen Glasstücke wird das einfallende Tageslicht stark absorbiert, so daß eine starke Farbtintensität des Glases erzeugt wird, die noch dunkler als bei den Marienthaler Fenstern erscheint. Die weiche Linienführung bei Thorn Prikker ist eine Fortsetzung der Linienmalerei seiner frühen symbolistischen Gemälde, die noch in den Niederlanden unter dem Einfluß von Jan Toorop und Henry van de Velde entstanden (z. B. *Die Braut*, 1892; *Madonna im Tulpenfeld*, 1892; beide Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo).

Erst in den 20er Jahren dringt Thorn Prikker in figürlichen Fenstern zu einer geometrischen Reduktion der Linienführung vor; die Figuren werden wie in den Marienthaler Fenstern von Wendling in einzelne Glasprismen zerlegt (Fenster für das Privathaus von August Metzendorf, dem Architekten der Krupp-Siedlung Margarethenhöhe in Essen, 1920; Christusfenster für die Erbauungshalle, Offenbach, 1920; *Patrona Bavariae*, 1922; *Kreuztragung*, 1922). Anton Wendlings Fenster für Marienthal sind wohl unter dem Eindruck dieser Stilphase Thorn Prikkers entstanden, mit der Wendling während seiner Studienzeit an der Münchener Kunstgewerbeschule unmittelbar in Verbindung kam.

Diese späte Stilphase Thorn Prikkers, die auch die frühen Wendling-Fenster geprägt hat, ist aus der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus zu erklären. Die Zerlegung der geschlossenen Gestalt in einzelne Farbprismen ist ein typisches Merkmal der Tiergemälde von Franz Marc. Die reinen Farbflächen beziehen sich dort nicht auf die Darstellung der Natur, sondern bekommen eine symbolische Bedeutung. In den Glasfenstern von Thorn Prikker und Wendling hat das farbige Glas ebenfalls keinen Bezug zur Natur, sondern wird symbolhaft angewendet. Thorn Prikker steht in einer Wechselbeziehung zum *Blauen Reiter*. Seine rheinischen Schüler Heinrich Campendonk und Helmuth Macke standen mit der Münchener Gruppe in Verbindung. In der Zeit nach dem 1. Weltkrieg, in dem August Macke und Franz Marc gefallen waren, lehrte Thorn Prikker in München und nahm dort die expressionistischen Elemente in seine Glasmalerei auf (1920–1923).

Ein weiterer Künstler mit Einfluß auf Anton Wendling war Adolf Hölzel (1853–1934). Dieser baute seine religiösen Gemälde und Skizzen aus den Jahren vor dem 1. Weltkrieg aus geometrischen Flächenformen – Dreiecke, Trapeze, Rhomben –

auf. Hölzel bediente sich dabei häufig der Technik des Cloisonnismus, d. h. klar umrissene Flächenformen von intensiver Farbigkeit werden nebeneinander gesetzt und erzeugen einen flächigen Eindruck, bei dem jede Tiefenwirkung im Bilde aufgehoben ist⁶⁹. Diese cloisonnistische Malweise führte Hölzel konsequent über eine abstrakte Malerei zu seinen ersten abstrakten Glasfenstern (Glasfenster für den Festsaal der Firma Bahlsen, Hannover, 1915/16). In der 'Dombauhütte' von Peter Behrens, die religiöse Kunst im Rahmen der Münchner Gewerbe-Ausstellung von 1922 zeigte, stellte Hölzel ein Triptychon für den Altar zusammen⁷⁰. Wendling schuf für die 'Dombauhütte' im Auftrag von Peter Behrens ein Schriftgraffito⁷¹ und lernte dabei Hölzels Bilder kennen, auf denen die Figurendarstellung auf farbige, geometrisierende Flächenformen reduziert ist.

Eine stilistische Verwandtschaft besteht auch zwischen dem expressionistischen Holzschnitt und der Glasmalerei in der Nachfolge von Johan Thorn Prikker. Das Stichwort hierzu liefert der Glasmaler Theodor Maria Landmann in seiner Definition des zunächst irreführenden Begriffes 'Glasmalerei': 'gebleites Farbglasmosaik, darauf man im Holzschnittcharakter mit ›Schwarzlot‹ zeichnet'⁷². Der Holzschnitt kommt dem expressionistischen Streben nach Vereinfachung und klarem Bildaufbau entgegen. Der expressionistische Linienholzschnitt wird von dem Kontrast zwischen Linie und Fläche bestimmt. Aus dem Wechselspiel zwischen Linie und Fläche entwickelt sich der darzustellende Gegenstand. Eine perspektivische Differenzierung wird durch dieses Wechselspiel weitgehend aufgehoben und durch eine flächige Anordnung des Bildgegenstandes ersetzt. Die relative Sprödigkeit des Materials bedingt die großzügige Schnittführung.

Die Analogie zur Glasmalerei ist evident: Linie und Fläche werden hier durch den Kontrast zwischen Bleiriß und Schwarzlotkonturierung einerseits und den farbigen Glasflächen andererseits bestimmt. Die Sprödigkeit des Materials – Glas läßt sich nicht beliebig schneiden – setzt der Führung der Bleiruten von vornherein gewisse Grenzen. Der expressionistische Holzschnitt und die moderne Glasmalerei gehen beide von den jeweiligen Materialbedingungen aus ('Materialgerechtigkeit'⁷³). Das Glasfenster 'Christuskopf' von Karl Schmidt-Rottluff (1923) z. B. erscheint wie ein unmittelbar in Glas umgesetzter Holzschnitt des Künstlers. Max Pechsteins Glasfensterzyklus 'Die Jahreszeiten', den er 1913 für ein Berliner Stadtbad schuf (heute Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum Berlin), zeigt stilistische Parallelen zu seinen Holzschnitten, die zur selben Zeit entstanden⁷⁴.

Im Werk Heinrich Campendonks bildet der Holzschnitt die gestalterische Voraussetzung für die Glasmalerei. Im künstlerischen Schaffen Anton Wendlings spielt schon vor der Glasmalerei der Holzschnitt eine wichtige Rolle. In der Frühzeit seines eigenständigen künstlerischen Werkes steht der Holzschnitt sogar im Vordergrund⁷⁵.

⁶⁹ W. VENZMER, Adolf Hölzel (1982) 84.

⁷⁰ Ebd. 38.

⁷¹ A. Wendling in einem Interview mit Radio Hilversum (1962).

⁷² TH. M. LANDMANN, Über Glasmalerei. Die Christliche Kunst 25, 1928–1929, 321.

⁷³ K. G. PFEILL, Neue Religiöse Kunst am Rhein 1. Die Christliche Kunst 29, 1932–1933, 234.

⁷⁴ G. KRÜGER, Die Jahreszeiten, ein Glasfensterzyklus von Max Pechstein. Zeitschr. für Kunstwissenschaft 19, 1965, 77 ff.

⁷⁵ In den 20er Jahren entstanden zahlreiche Holzschnitte, die z. T. in Zeitschriften und Kalendern der

Wendling beschriftet in seinen Holzschnitten den von den Expressionisten vorgezeichneten Weg. Die figürliche Darstellung baut sich aus geschlossenen Flächen auf, die häufig durch kantige, breite Linien voneinander abgegrenzt sind. In einigen Holzschnitten der frühen 20er Jahre zeigt sich dabei eine geometrisierende Tendenz. In der Regel ist eine Einzelfigur in die Bildfläche eingespannt. Die Figur wird in einer einzigen großen Ausdrucksgebärde gezeigt, in der Wendling nicht über eine typisierende Darstellung vordringt. Die kleinformatigen Holzschnitte mit Heiligendarstellungen lassen sich ohne besonderen inhaltlichen Bezug zum Text als dekorative Beigabe in Büchern und Zeitschriften verwenden. Die holzschnittartige Typisierung klingt in den Gesichts- und Körperformen auf den Marienthaler Fenstern von Anton Wendling an. Der Aufbau der Figuren aus geometrisierenden Flächen findet sich in Anlehnung an den Expressionismus in den Marienthaler Fenstern wie in frühen Holzschnitten.

Die Marienthaler Fenster stellen das markanteste Beispiel aus dem frühen expressionistischen Werk von Anton Wendling dar, das neben seinen Holzschnitten nur noch wenige weitere Werke der Glasmalerei aus den 20er Jahren umfaßt⁷⁶.

Die Fenster für St. Apollinaris zu Frielingsdorf (1931 und 1936/37)

Architektur der Kirche

Die katholische Pfarrkirche St. Apollinaris zu Frielingsdorf wurde 1926/27 nach Entwürfen von Dominikus Böhm (1880–1955) auf einer Anhöhe über dem Bergischen Dorf errichtet. In den 30er Jahren wurden die Taufkapellen- und Schiffenster nach Entwürfen von Anton Wendling ausgeführt.

Die Lichtwirkung der Fenster wird maßgeblich durch den von Böhm entworfenen Kirchenbau bestimmt⁷⁷. Aus der Intention des Kirchenbaues heraus ergibt sich die architektonische Funktion der Fenster. Die Dorfkirche von Frielingsdorf gehört zu Böhms expressionistischen Kirchenbauten der 20er Jahre, in denen sich seine 'christo-

bündischen Jugend und katholischer Verbände veröffentlicht wurden: 'Ecce homo' in: Festschrift zur Wanderausstellung der Neudeutschen Künstlergilden, Hartenstein 1921; 'Johannes' in: Tagung des Bundes der Alten Wandervögel, Hartenstein 1921; 'Der Heilige' und 'Johannes auf Patmos' in: E. ENGELHARDT, Jahreskreis der Seele mit Bildern neudeutscher Künstler (Rudolstadt o. J.); 'Spartakus/Simson', 'Adam', 'Das Elend' in: Greifenkalender 1921; 'Zimmermann', 'Ecce homo' und 'Greif' in: Greifenkalender 1923; 'Gethsemane' und 'Madonna' in: Greifenkalender 1924; 'Franziskus' in: Schwarzer Greif. Ein Almanach auf das Jahr 1925. 'St. Franziskus' in: Kolpingsblatt 26, 1926, 155; 'Johannes auf Patmos' in: Kolpingsblatt 28, 1928, 83; 'Madonna' in: Die Schildgenossen (Quickborn) 8, 1928, Nr. 1; 'Christophorus' in: Die Wacht, Zeitschr. katholischer Jungmänner 26, 1930, 1; 'Georg' und 'Gethsemane' in: Die Wacht 29, 1933, 65 u. 88.

⁷⁶ Fenster für das Johannes-Hospital in Homberg, 1928 (zerstört); Nachbildung des Homberger Fensters 'Pietà' in den Vatikanischen Museen.

⁷⁷ Längsschnitt, Querschnitt, Grundriß mit Gewölberiß abgebildet in: A. HOFF, H. MUCK u. R. THOMA, Dominikus Böhm (1962) 162.



4 Frielingsdorf, St. Apollinaris (1931).

zentrisch-liturgische Sakralbautheorie neuromantisch-expressiver Prägung⁷⁸ äußert. Der Außenbau ist eine einfach gegliederte, gedrungene Baumasse mit einem hohen Satteldach, in die der niedrige, schwere Turm eingeschlossen ist, der auf den erhaltenen Mauerresten des Kirchturms von 1897 errichtet wurde. Durch das Pathos des betonten Natursteins wird die Verwurzelung in der 'Volkskunst' und 'Materialwahrheit'⁷⁹ zum Ausdruck gebracht. Der mittelalterliche Eindruck des Außenbaus wird nur durch die ungewöhnlich überlängten, in einem Wechsel von Backstein und Bruchstein eingefassten Spitzbogen des Chor- und der Schiffenster gemindert. Der Innenraum hebt sich durch seine architektonische Konstruktion und das verwendete Baumaterial deutlich vom 'Heimatstil' des Außenbaus ab⁸⁰. Er wird von einem spitzbogenförmigen, auf Bodenniveau ansetzenden, schalungslosen Eisenbetongewölbe überspannt, das zu den Schiffseiten hin in Wandpfeilern ausläuft. Zwischen diesen Wandpfeilern öffnet sich das große Längsgewölbe in überlängte, spitzbogenförmige, tiefe Stichkappen gegen die seitliche Fensterfolge. Durch die einspringenden

⁷⁸ G. STALLING, Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner Gotik-Auffassung (1974) 10. – Vgl. den programmatischen Titel einer Broschüre des Theologen J. VAN ACKEN: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum Liturgischen Gesamtkunstwerk ²(1923). Van Acken stellt dort Böhms Kirchenbauentwürfe als vorbildlich für den modernen katholischen Sakralbau vor, der auf die Gemeindeliturgie hin konzipiert ist.

⁷⁹ VAN ACKEN a. a. O. 29.

⁸⁰ Zum 'Heimatstil' vgl. H. MUCK in: HOFF, MUCK u. THOMA a. a. O. (Anm. 77) 28; VAN ACKEN a. a. O. 30 spricht von 'Heimatkunst'.

Wandpfeiler werden Nischen gebildet. Das Spitzbogengewölbe und die Spitzbogenfenster sind keine unmittelbare gotische Entlehnung, sie sollen jedoch den Geist einer romantisch verklärten Gotik evozieren, einer Zeit, in der Kunst und Bauhandwerk noch durch die Universalität der Religion getragen wurden und eine Entmaterialisierung und Vergeistigung in der Kunst angestrebt wurde. Böhm schließt sich hier der stilpsychologischen Interpretation der Gotik an, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts u. a. von Wilhelm Worringer und Karl Scheffler vertreten wurde⁸¹.

Die Zusammenfassung des erhöhten Chorraumes mit dem Gemeinderaum zu einem 'Einheitsraum'⁸² entspricht einer modernen Kirchenraumkonzeption im Sinne der liturgischen Bewegung, die die unmittelbare Teilhabe des Laien am Meßopfer und das Gemeinschaftsgebet von Priester und Gemeinde forderte. Böhm hebt die Zentrierung auf die eucharistische Mahlfeier durch die Lichtführung im Kirchenraum hervor. Der Chorraum wird durch das große Spitzbogenfenster hinter dem Altar und ein seitlich zurückgesetztes Fenster an der linken Chorseite beleuchtet. Das große Chorfenster ist als Lamellenfenster ausgebildet. Die einzelnen Fensterbahnen sind gegen Süden versetzt, um den Lichteinfall in den Chorraum zu intensivieren. Vor dem Fenster zeichnen sich die Silhouetten des freistehenden Altares und des Altarkreuzes ab.

Die Schifffenster werden durch die tiefen Stichkappen und die Wandpfeiler verdeckt. Das Tageslicht, das durch die seitlichen Schifffenster einfällt, dringt kaum über die seitlich hereinragenden Stichkappen hervor. Es ergibt sich dadurch im Langhaus ein Wechsel von Licht- und Schattenzonen, während der Altarraum durch das große Lamellenfenster direkt beleuchtet wird. Der direkt beleuchtete Altarraum findet seinen Kontrapunkt in der völligen Schattzone unter dem niedrigen, grottenartigen Spitzbogengewölbe unter der Orgelempore; der Besucher betritt den Kirchenraum über diese Zone fast völliger Dunkelheit.

Die gesamte Lichtführung dient der christozentrischen, auf den Altar hin orientierten Raumkonzeption. Hierzu äußerte sich Böhm bereits 1923⁸³: 'Vollkommen gleichmäßig über den Raum verteiltes Licht wirkt eher gleichgiltig (zum mindesten aber nicht steigernd) als christozentrisch'. Das Chorfenster hinter dem Altar gewinnt zusätzliche symbolische Bedeutung als Ausdruck des transzendenten göttlichen Lichtes im Sinne der mittelalterlichen Lichtmetaphysik: 'Wird hinter dem Altar ein Fenster angeordnet, so hat dies Sinn, wenn es mit dem beherrschenden Bilde des Heilandes geschmückt ist'. Das Fenster ist 'nicht nur Lichtquelle; es ist vielmehr noch Mittel zur Steigerung des Lichtes zum Symbol einer Raumidee'. Die zentrale Bedeutung, die Böhm der Lichtführung in der Sakralarchitektur beimißt, kommt auch in seiner Baupraxis zum Ausdruck. Er entwarf die Fenster für seine Kirchenbauten häufig selbst. Dies führte wohl auch zu künstlerischen Kompetenzschwierigkeiten zwischen Architekt und Glasmaler⁸⁴. In Frielingsdorf wurden nach dem Bau der Kirche wegen Geldmangels keine Fensterentwürfe von Böhm vorgelegt⁸⁵. Zu einem Gemeinschaftswerk von

⁸¹ STALLING a. a. O. (Anm. 78) 166 ff.

⁸² VAN ACKEN a. a. O. 24.

⁸³ Brief von Böhm an van Acken (24. 5. 1923) zit. nach STALLING a. a. O. (Anm. 78) 149 u. 152.

⁸⁴ Zu diesem Streit vgl. die Anekdote in: M. VORBERG, Anton Wendling (1976) 57.

⁸⁵ Vgl. Durchschrift der kirchlichen Genehmigung für das Chorfenster vom 6. 5. 1951 (Pfarrarchiv Frie-

Böhm und Wendling ist es neben Frielingsdorf nur in einem weiteren Fall gekommen. Für St. Engelbert in Köln-Riehl, einem Zentralbau von Böhm (erbaut 1930/32), entwarf Wendling die sieben Rosettenfenster über 20 Jahre nach Errichtung der Kirche in einer von Böhm geforderten starkfarbigen Verglasung (1953)⁸⁶.

Taufkapellenfenster

Eine farbige Verglasung für die Frielingsdorfer Kirche konnte nach Errichtung des Neubaus erst mit der Zeit aus Spendenmitteln der Pfarrgemeinde finanziert werden⁸⁷. Wendling entwarf 1931 zunächst drei figürliche Darstellungen für die drei Rundbogenfenster der Taufkapelle (Abb. 5)⁸⁸. Die ungewölbte, ungefähr quadratische Taufkapelle befindet sich vom Kirchenschiff räumlich getrennt im Untergeschoß des Kirchturmes. Sie unterliegt damit nicht der Lichtkonzeption des Hauptraumes.

Auf den Rundbogenfenstern ist jeweils eine Heiligenfigur dargestellt. Mit Johannes dem Täufer auf dem mittleren Fenster wird auf das Taufsakrament Bezug genommen. Auch die Hl. Odilia auf dem rechten Fenster läßt sich mit dem Taufsakrament in Verbindung bringen. Nach ihrer Vita wurde die spätere Äbtissin von Hohenburg (gest. 720) als blindgeborenes Kind vom Vater verstoßen, im Kloster Balma (Baumesles-Dames) heimlich aufgezogen und dort bei der Taufe durch den fränkischen Missionsbischof Erhard geheilt. Sie wird daher als Helferin bei Augenleiden angerufen. Im Ephpheta-Ritus, der heute noch in vereinfachter Form bei der katholischen Taufzeremonie angewendet werden kann, bestreicht der Priester die Ohren und die Nase des Täuflings mit Speichel (vgl. die Heilung des Taubstummen, Mk. 7, 33–35), um dessen Sinne für das Evangelium zu öffnen⁸⁹.

Die sizilianische Märtyrerin Agatha, die auf dem linken Rundbogenfenster dargestellt ist, war im Bergischen Land einst eine populäre Heilige. In der Umgebung von Frielingsdorf finden sich ein Kapellenpatrozinium der Hl. Agatha und eine Ortsbezeichnung, die auf die Heilige hinweist. Agatha ist Schutzpatronin gegen Feuersbrunst und Blitzschlag. Das Fenster mit ihrer Darstellung befindet sich im Untergeschoß des Kirchturms, der an exponierter Stelle auf einer Anhöhe der Gefährdung durch Blitzschlag besonders ausgesetzt ist. Der alte Frielingsdorfer Kirchturm brannte 1897 nach einem Blitzschlag ab.

lingsdorf). Dort wird erwähnt, daß das große Chorfenster 1928 wegen Geldmangel nach Plänen von Herbert Bienhaus provisorisch 'angestrichen' wurde.

⁸⁶ D. EIMERT, Köln-Riehl St. Engelbert (1977) 10 f.

⁸⁷ Vgl. Brief des Kirchenvorstandes an das Generalvikariat Köln vom 11. 8. 1937 (Pfarrarchiv Frielingsdorf). – Für das Chorfenster sowie ein Rundfenster und eine Fensterbahn an der Empore fertigte Wendling Entwurfsskizzen an. Brief von Wendling an Pfarrer Martin vom 25. 8. 1937 (Pfarrarchiv Frielingsdorf); vgl. Entwurf für das Rundfenster Dm. 11,5 cm (Lichtweite: Dm. 10,2 cm), Aquarell auf Transparentpapier, bez.: Frielingsdorf 1937 (Nachlaß A. Wendling, Ascona). Die Glasmalerwerkstätten Wilhelm Derix führten noch eine Probescheibe für das Chorfenster aus (1939), die Anfang 1940 einige Male verändert wurde. Vgl. Briefe von W. Derix an Pfarrer Martin vom 30. 11. 1939, 23. 1. 1940 und 14. 3. 1940 (Pfarrarchiv Frielingsdorf). Die Entwürfe von Wendling kamen auch nach dem Kriege nicht mehr zur Ausführung.

⁸⁸ Maße der Fenster: 190 : 56 cm.

⁸⁹ J. LECHNER u. L. EISENHOFER, Liturgik des Römischen Ritus (1953) 272.

Wendling füllt in den drei Rundbogenfenstern der Taufkapelle jeweils die gesamte Fensterfläche mit einer Standfigur aus, die in strenger Frontalität wiedergegeben ist. Wendling hat auf jegliche Körpermodellierung verzichtet. Die Figuren sind flächig in den Bleiriß verspannt, der sich hauptsächlich aus vertikalen und horizontalen Bleiruten zusammensetzt. Die Körper- und Gewandsilhouette wird allein durch die Führung der Bleiruten bestimmt. Die Binnenkonturen der Köpfe, der Haare, der Hände und der Füße und wenige Gewandfalten sind mit dünnen Schwarzlotstrichen auf der Glasfläche angedeutet. Die Geschlossenheit der Gestalt wird durch die Anordnung der farbigen Flächen des glatten unpatinierten Antikglases erreicht. Die Figuren heben sich durch warme erdfarbene und rote (Johannes der Täufer), bzw. kalte grau-blaue Farbtöne (Agatha und Odilia) von den weißen (farblosen) Glasflächen ab, von denen die Figuren umgeben sind. Diese Hell-Dunkel-Verteilung entspricht der romanischen Glasmalerei (vgl. Augsburger Prophetenfenster, um 1130), in der die farbige Standfigur häufig vor einen weißen 'Hintergrund' gestellt wurde, um eine möglichst große Helligkeit im Innenraum der romanischen Kirchenbauten zu erzeugen, in denen die geschlossene Wandfläche nur mit wenigen Fenstern durchsetzt war. In der Frielingsdorfer Taufkapelle fällt das Tageslicht allein durch die relativ kleinen Rundbogenfenster ein, so daß hier ebenfalls eine helle Einfassung der dunkelfarbigen Standfiguren wünschenswert war. Durch die rahmenden farblosen Glasflächen 'schweben' die Figuren in der Fensterfläche, ein Eindruck, der durch die abgewinkelten, leicht 'herabhängenden' Füße noch gesteigert wird.

Trotz dieser Parallelen zur romanischen Glasmalerei ist die Modernität der Frielingsdorfer Taufkapellenfenster unübersehbar. Wendling verzichtet konsequent auf die Schwarzlöttonung der glatten Glasflächen; er verwendet Farbvariationen, die in der mittelalterlichen Glasmalerei nicht zu finden sind, wie z. B. in der Abstufung der roten Körperfarben zu den gelbbraunen Gewandfarben in der Gestalt des Täufers. Die Figuren sind im Gegensatz zur freieren Bleirutenführung in der romanischen Glasmalerei in das horizontal-vertikale Bleirutennetz eingebunden. Schließlich ist als Abweichung die quer über die Figuren laufende Schrift zur Bezeichnung der Heiligen hervorzuheben. In einem Wechsel aus roten, weißen und blauen Lettern zieht sich das Schriftband über die untere Hälfte der Figuren horizontal hinweg. Durch das Schriftband werden Glasfenster und Rahmen formal verbunden. Die verschiedenen Farben dienen zur visuellen Differenzierung der einzelnen Buchstaben, die bündig aneinander anschließen. Als Schrifttyp verwendet Wendling eine Block-Antiqua (Grotesk), die sich durch einfache Lesbarkeit und Gestaltung auszeichnet. Ihre Gestaltungselemente sind gerade Linie, Kreis und Kreisteile.

Die strenge Typisierung der Standfigur wird im Vergleich der ausgeführten Fenster mit dem Entwurf deutlich. Ein Entwurfskarton zur Odilia zeigt eine Standfigur, deren untere Hälfte in der entsprechenden Fensterpartie unter der horizontalen Fensterteilung mit einer Eisensprosse zur Ausführung kam, während die obere Hälfte dieses Kartons für die Figur des Agatha-Fensters verwendet wurde⁹⁰. Lediglich der

⁹⁰ Ausstattungskunst im Gotteshaus. Anno Sancto 1933/34 (1934) 141 Abb. 259; Verbleib des Kartons nicht bekannt.



5 Frielingsdorf, St. Apollinaris. Fenster der Taufkapelle (1931).

Schriftzug S ODILIA, einige Bleiruten und die Augenpartie wurden gegenüber dem Karton auf dem Fenster geringfügig abgewandelt.

Die Verwendung der Schrift dient zunächst der Bezeichnung der Heiligen. Agatha und Odilia werden ohne ihre traditionellen Attribute (i. d. R. abgeschnittene Brüste auf einer Schale als Attribut der Hl. Agatha und ein Buch, auf dem zwei Augen liegen, als Attribut der Hl. Odilia) dargestellt. Sie lassen sich allein durch die beigefügten Schriftbänder identifizieren. Hierin zeigt sich eine Entmythologisierung des katholischen Wunder- und Heiligenkultes. Auf einem Fensterentwurf für die Pfarrkirche von Merchingen (1928) gibt Wendling der Hl. Agatha noch ein Attribut in die Hand, aber nicht etwa die abgeschnittenen Brüste auf einer Schale, eine Darstellung, die mit ihrem Märtyrerkult zusammenhängt, sondern eine Feuerspritze, um ihre 'menschliche' Funktion als Schützerin in Feuersnot herauszustellen⁹¹.

Die Schrift auf der Fensterfläche erfüllt aber auch eine dekorative Funktion, die im Symbolismus Johan Thorn Prikkers bereits vorgeprägt wird. Die Darstellungen auf den Querhausfenstern der Hl. Dreikönigenkirche zu Neuss 'kommentierte' er auf dem unteren Fensterfeld durch Schrifttafeln. Seit den 20er Jahren integrierte er die Schrift in geometrische Ornamentformen. Die einzelnen Buchstaben bzw. Buchstabenfolgen werden bereits selbst als Bestandteil des flächenhaften Ornaments aufge-

⁹¹ Anton Wendling 1891–1965. Werkauswahl aus dem Nachlaß. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (1983) Abb. 5. Das für die Hl. Agatha ungewöhnliche Attribut der Feuerspritze führte dort zur fehlerhaften Bezeichnung 'Florian'.

faßt, worüber sich Thorn Prikker bereits 1894 in einem Brief an seinen Freund Henri Borel äußerte; Thorn Prikker erwähnt eine Zeichnung 'Estampe', die er mit einem Gedicht des symbolistischen Dichters E. Verhaeren beschriftete: 'Ich habe die Buchstaben so schön wie möglich geschrieben, in lateinischen Lettern und sie ornamentiert. Ja, wie elend und dumm, daß unsere Vorgänger vollkommen die Kunst der Verzierung vergessen haben. Sie ist doch eigentlich alles . . . Was für Leute, die niemals kapiert haben, wie schön eine Folge von Buchstaben in unserer gewöhnlichen lateinischen Schrift sein kann'⁹². In dieser von Thorn Prikker bezeichneten Verwendung verliert die Buchstabenfolge schließlich ihre primäre Funktion als Bezeichnung von Lauten und wird zur verselbständigten Form.

Der Schriftkünstler Fritz Hellmuth Ehmcke, bei dem Wendling die Schriftkunst erlernte, bediente sich der Schrift als primär dekorativen Gestaltungsmittels im kunstgewerblichen Bereich, z. B. beim Entwerfen von Höhrer Steinzeugkrügen⁹³. Auch die Buchgestaltung betrachtete Ehmcke unter formal ästhetischen Gesichtspunkten. Er legte besonderen Wert auf 'den vorzüglichen Bau des Satzes, die kunstvolle Ausgeglichenheit der typographischen Arbeit, die maßvolle Verteilung der Schriftflächen im Raum'⁹⁴, Grundsätze, die Wendling bei der Schriftgestaltung übernehmen konnte.

Wendling bediente sich bei der Gestaltung von Bucheinbänden, Plakaten, Schriftgrafiti und Fenstern, so auch bei den Frielingsdorfer Taufkapellenfenstern, der Groteskschrift. Seine technische Sachlichkeit prädestiniert diesen Schrifttyp, der erst im Industriezeitalter entstand, zur Verwendung im architektonischen Zusammenhang, wo er in mannigfaltigen Abwandlungen angepaßt werden kann.

Entwürfe für zwei Sakramentsfenster

Für die sieben Schifffenster des Gemeinderaumes (drei auf der Südseite, vier auf der Nordseite) waren zunächst Symbolfenster mit den Symbolen der sieben Sakramente vorgesehen. Zwei Entwurfsskizzen für ein Firmungsfenster (Abb. 6)⁹⁵ und ein Tauf-fenster (Abb. 7)⁹⁶, die vor den Entwürfen für die später ausgeführten Ornamentfenster (1936) entstanden sein müssen, haben sich im Nachlaß von Anton Wendling erhalten⁹⁷.

Den architektonischen Rahmen für die Gestaltung der Glasfenster bilden die Spitzbo-

⁹² Zit. nach: J. THORN PRIKKER, Briefe, nach der Originalausgabe: Brieven van J. T. Prikker (Amsterdam 1897) übers. von URSULA und JAN THORN PRIKKER (maschinenschriftl. Manuskript 1979, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld) 36 f.

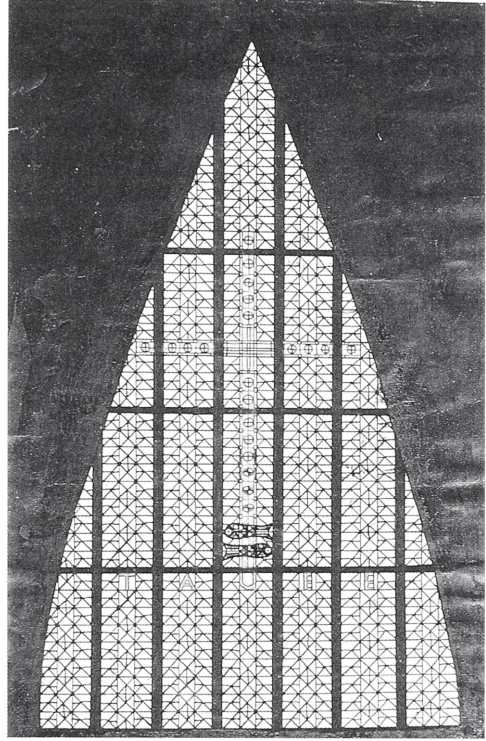
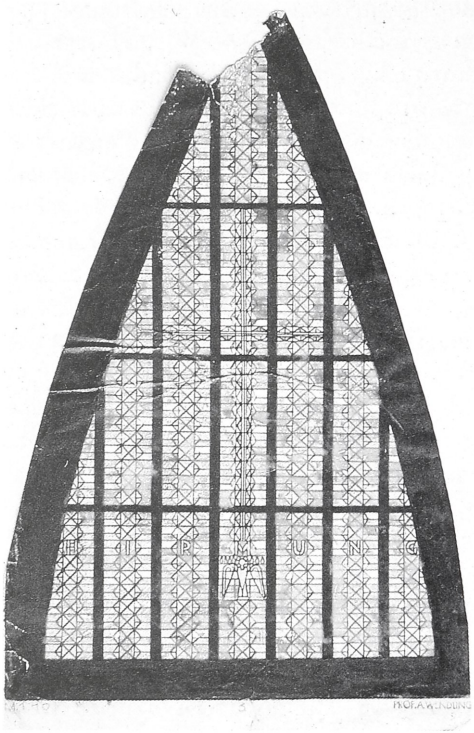
⁹³ J. ASSEL in: F. H. EHMCKE und seine Neusser Schüler H. Cossmann, E. Malzburg, J. Urbach. Clemens-Sels-Museum Neuss (1984) 17.

⁹⁴ F. H. EHMCKE, Bucharchitektur (1911) in: DERS., Persönliches und Sachliches (1928) 39.

⁹⁵ Entwurf für Firmungsfenster, 41,5 : 29 cm (Lichtmaße: 37 : 24 cm), beschädigt, bez.: M : 1 : 10 3, Stempel: 'Prof. A. Wendling' (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

⁹⁶ Entwurf für Tauf-fenster, 44 : 29 cm (Lichtmaße: 39 : 24 cm), bez.: M : 1 : 10 2, Stempel: 'Prof. A. Wendling' (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

⁹⁷ Auf die Entwürfe für die Symbolfenster bezieht sich wohl ein Brief von Wilhelm Derix an Anton Wendling vom 16. 3. 1936, in dem Wendling um Entwürfe für drei Fenster auf der (südlichen?) Seitenwand gebeten wird. Als Vorbild werden Wendlings Symbolfenster (Sakramentsymbole) für die Christ-König-Kirche in Kleve, 1934, erwähnt, die im 2. Weltkrieg zerstört wurden (Durchschrift des Briefes im Archiv Hein Derix, Kevelaer).



6–7 Frielingsdorf, St. Apollinaris. Nicht ausgeführte Entwurfsskizzen für Langhausfenster (1936).
6 Firmung. – 7 Taufe.

genfelder, die jeweils durch sechs vertikale Betonpfeiler und drei horizontale Eisenstangen unterteilt sind⁹⁸. Die betonte äußere Einfassung der Fenster (Bruch- und Backsteinmauerwerk) sollte nach den Vorstellungen von Dominikus Böhm durch einen Randstreifen auf dem Glasfenster begleitet werden⁹⁹. Wendling stimmte dagegen das ornamentale Grundraster des Bleirisses nicht auf die äußere Einfassung der Fenster, sondern auf die vertikalen und horizontalen Unterteilungen der Fensterfelder ab.

Das Ornament besteht in beiden Entwürfen aus einem Gitternetz, das durch horizontale, vertikale und diagonale Linien gebildet wird. Das Mittelfeld der beiden Fensterentwürfe wird jeweils von einem mit Kreis- bzw. gleichschenkligen Dreiecksformen ornamentierten lateinischen Kreuz beherrscht, das in das horizontal-vertikale Gitternetz integriert ist. Am Fuß des Kreuzes sind jeweils die Symbole der Sakramente dargestellt: zwei stilisierte Fische auf dem Taufenster¹⁰⁰, eine stilisierte Taube mit Feuerzungen auf dem Firmungsfenster.

⁹⁸ Maße der Schiffenster: 400 : 250 cm (Lichtmaße: 390 : 240 cm); Breite der Fensterbahnen: 30 cm.

⁹⁹ Vgl. Brief von Wilhelm Derix an Anton Wendling vom 22. 6. 1936 (Durchschrift des Briefes im Archiv Hein Derix, Kevelaer).

¹⁰⁰ Die Fische bilden hier nicht nur das bekannte Christussymbol, sondern symbolisieren gleichzeitig die getauften Christen. Christus beruft seine Jünger zu 'Menschenfischern' (Mt. 4, 19; Mk. 1, 17; Lk. 5, 10). Tertullian bezeichnet Christus als den Fisch (Ichthys), dem die Getauften nachfolgen. Wendling

Mit den Symbolen korrespondieren auf beiden Entwurfsskizzen die Schriftzüge FIR-MUNG bzw. TAUFE. Jeweils ein lateinischer Buchstabe in einer Grotteskletter ist in ein Quadrat in der Mitte der einzelnen Fensterbahnen eingeschrieben und dadurch in das Ornament des Gitternetzes verwoben. Die Entwürfe sind jeweils auf einen farblichen Grundton abgestimmt. Für das Tauffenster ist eine völlig weiße (farblose) Verglasung vorgesehen, von der sich das Kreuz und die Buchstaben in rot-gelben Tönen, die Fische in blauen Tönen abheben. Mit den Gelbocker- und Rottönen auf dem Firmungsfensterentwurf bilden dagegen die weißen und gelbbraunen Töne des Kreuzes nur einen geringen Kontrast. Die Taube und der Schriftzug sind in Weiß gehalten. Die Grundfarben der beiden Fensterentwürfe lassen sich der Farbsymbolik der Sakramente zuordnen. Das Weiß im Tauffensterentwurf steht als Symbol der Reinheit, die der Täufling empfängt. Zum Zeichen dieser Reinheit wird er mit dem weißen Taufgewand bekleidet. Der Gelbbraunton auf dem Firmungsfensterentwurf mag die Farbe des Chrisams darstellen, mit dem der Firmling vom Bischof gezeichnet wird. Der rote Farbton dieses Entwurfes symbolisiert das Feuer des Hl. Geistes. Rot ist die liturgische Farbe des Pfingstfestes. Weiß und Gelb entsprechen den liturgischen Gewandfarben, die auf dem Sakramentsaltar von Rogier van der Weyden (1473/76, Antwerpen) den jeweiligen Sakramenten zugeordnet sind¹⁰¹.

In den beiden Fensterentwürfen strebt Wendling eine Verbindung von Ornament, Symbol und Schrift an. Das Ornament dient zur Akzentuierung der vertikalen architektonischen Dynamik der Spitzbogenfenster und als Grundgerüst für die Verteilung der farbigen Gläser, der Symbole und Buchstaben. Das lateinische Kreuz, das ebenfalls die architektonische Vertikalachse betont, war wohl für alle sieben Sakramentsfenster vorgesehen. Es schafft damit eine inhaltliche und formale Verbindung zwischen den einzelnen Fenstern. Nicht das eigentliche Sakramentsymbol, sondern das Kreuz ist jeweils das beherrschende Symbol in der Mitte des Fensters. In der Ikonographie der Sakramentsdarstellungen wird der Kreuzestod als Symbol des Altarsakramentes häufig an zentraler Stelle gezeigt. Auf den Sakramentsaltären von Rogier van der Weyden und Dierck Bouts (um 1470, Madrid) nimmt die Kreuzesdarstellung die Mitteltafel des Retabels ein. Das Kreuz als Symbol des Opfertodes Christi sollte das ikonographische Programm der Frielingsdorfer Schiffenster 'christozentrisch' ausrichten; es weist unmittelbar auf die eucharistische Mahlfeier am Altare, der auch durch die Raumkonzeption von Dominikus Böhm hervorgehoben wird.

Ausgeführte Ornamentfenster

Die Sakramentsfenster kamen wahrscheinlich aus Kostengründen nicht zur Ausführung, da dies sieben verschiedene Entwurfskartons und damit ein höheres Künstlerhonorar und höhere Herstellungskosten für die Glasfenster mit sich gebracht hätte. Wendling entwarf schließlich für die sieben Fenster des Gemeinderaumes und das

nimmt die Taufsymbologie Tertullians später wieder in der Darstellung des Fischzuges im Taufkapellenfenster von St. Sebastian, Aachen-Hörn, auf (1954).

¹⁰¹ G. SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst 4, 1 (1976) 137.

Fenster auf der nördlichen Chorseite, das den übrigen sieben Schiffenstern im architektonischen Aufbau und den Maßen entspricht, eine einheitliche rein ornamentale Verglasung, die 1936 und 1937 ausgeführt wurde (Abb. 8–9)¹⁰². Das ornamentale Muster ist eine Abwandlung des ornamentalen Gitternetzes auf dem Tauffensterentwurf: Die Fensterbahnen sind wiederum in ein Gitternetz aus Quadraten aufgeteilt. Jeweils drei nebeneinanderliegende Quadrate füllen eine Fensterbahnbreite aus. Durch die mittleren Quadrate der Fensterbahnen zieht sich jeweils eine vertikale Linie, die die Mittelachse der Fensterbahnen betont. Von dieser vertikalen Linie gehen jeweils zu beiden Seiten diagonale Linien über anderthalb Quadrate aus, die auf die begrenzenden vertikalen Betonpfeiler der Fenster stoßen. Durch diese Anordnung bilden die Horizontal- und Diagonallinien liegende gleichschenklige Dreiecke. Durch die mittlere vertikale Linie und die pfeilspitzenartig nach oben weisenden Dreiecke wird die dynamische Tendenz der Spitzbogenfenster aufgenommen.

Die Lichtwirkung des Innenraumes wird vom Farbrhythmus der Glasfenster bestimmt. Wendling beschränkt die Farbskala seiner Fenster auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, daneben verwendet er eine weiße (farblose) Verglasung. Das Glasmaterial besteht aus blankem farbigen bzw. farblosen Antikglas, das nicht weiter durch Schwarzlot abgetönt ist. Jedes Fenster wird von einer Grundfarbe dominiert, die übrigen beiden Grundfarben und das farblose Glas werden zur farblichen Rhythmisierung eingesetzt. Die jeweils gegenüberliegenden Fenster des Gemeinderaumes zeigen ungefähr die gleiche Farbenverteilung im Bleiriß.

Im Gemeinderaum folgt auf zwei Fensterpaare, die auf Gelb abgestimmt sind, ein Fensterpaar, das vom dunkleren, roten Farbton dominiert wird. Im ersten Fensterpaar wird der gelbe Grundton durch farblose Glasflächen stark aufgehellt; im zweiten Fensterpaar wird derselbe Grundton durch rote Flächen im mittleren Streifen der Fensterbahnen abgedunkelt. Auf das dritte 'rote' Fensterpaar folgt auf der linken Schiffseite schließlich ein Fenster, das vom Grundton Blau bestimmt wird. Das Fenster auf der linken Chorseite zeigt eine überwiegend helle, farblose Verglasung. Die Glasflächen der gleichschenkligen Dreiecke zeigen hier einen Rhythmus aus blauen, roten und farblosen Gläsern. Die kleinen Flächen neben den Spitzen der Dreiecke sind in Gelb verglast. Die Verglasung der Fenster im Gemeinderaum zeigt also in der Farbwahl eine Verdunkelung zum Chorraum hin. Diese Verdunkelung ist allerdings nicht streng systematisch, da die unterschiedliche Wirkung des einfallenden Lichtes zu beachten ist. Die Fenster an der südlichen Schiffseite sind insgesamt heller als ihre Pendants auf der Nordseite, da sie unter direktem Sonnenlicht liegen. Die weiß getünchten Gewölbe der seitlichen Stichkappen nehmen durch die direkte Beleuchtung über die Fenster den Farbton der jeweils dominierenden Grundfarbe des Fensters an. Das Licht bekommt hierdurch eine materielle Wirkung. Gegenüber dem farbigen, dunklen Licht des Gemeinderaumes erstrahlt der Chorraum durch das helle Seitenfenster und das Lamellenfenster hinter dem Altar, das 1951 nach Absprache mit

¹⁰² Im Nachlaß A. Wendling, Ascona, befindet sich eine unvollendete Entwurfsskizze, die zwei Fensterfelder aus einer Fensterbahn umfaßt. Maße: 18,7 : 4,5 cm (Lichtmaße: 17,5 : 2,7 cm).
Rechnungen der Firma Wilhelm Derix, Kevelaer, vom 24. 12. 1936 und 20. 7. 1937 (Pfarrarchiv Frielingsdorf).

Dominikus Böhm von Herbert Bienhaus mit einer überwiegend farblosen Verglasung in einem ornamentalen Geflecht aus sechszackigen Sternen ausgestattet wurde, in hellem, fast ungebrochenem Tageslicht¹⁰³.

Der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Chor- und Gemeinderaum entspricht der symbolischen, auf den Altar als liturgischen Mittelpunkt bezogenen Raumkonzeption von Dominikus Böhm. Durch die Beschränkung auf das reine Ornament, das den architektonischen Rahmen betont, vermitteln Wendlings Fenster die 'Einheit des Formenausdrucks unter Vorrang der Baukunst'¹⁰⁴, die von der Kunstauffassung der liturgischen Bewegung vertreten wurde.

Stilistische Einordnung der Taufkapellen- und Schiffenster

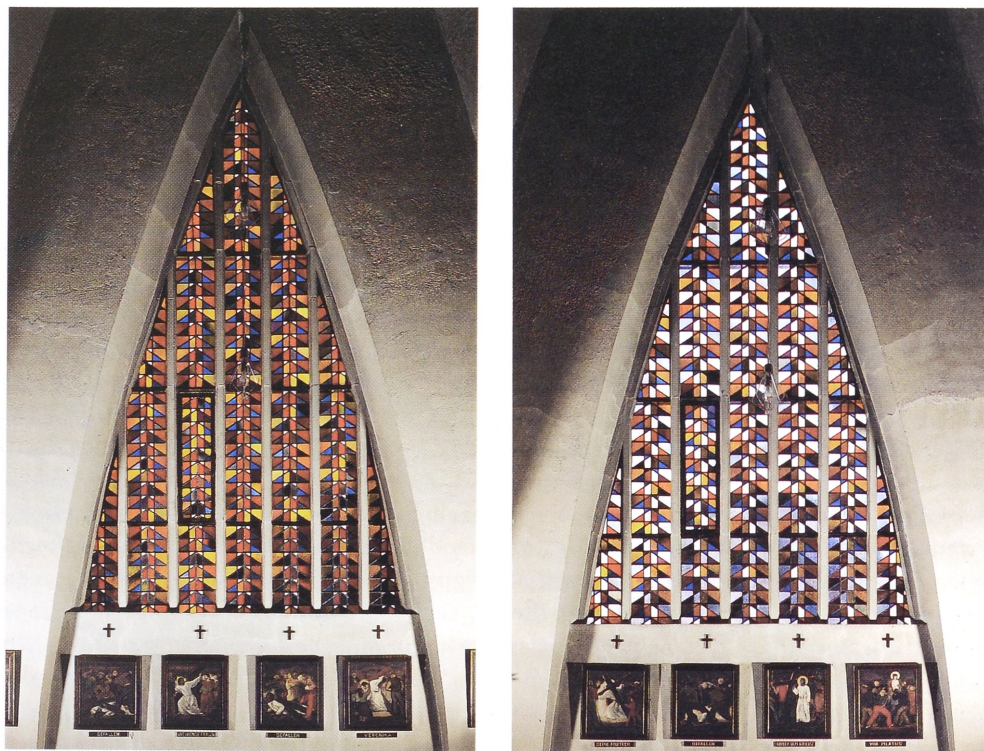
Der Typus der frontalen Standfigur auf den Frielingsdorfer Taufkapellenfenstern findet sich seit 1928 im Werk Anton Wendlings. In diesem Jahr entwarf er die Figurenfenster für die Pfarrkirche in Merchingen, die nach Entwürfen von Clemens Holzmeister errichtet wurde. Auf den Rundbogenfenstern dieser Kirche integrierte Wendling jeweils eine Standfigur in ein geometrisches Gitterwerk¹⁰⁵. In Entsprechung zu den vertikalen und horizontalen Bleiruten des Gitterwerkes reduzierte er die Figuren auf geometrische Grundformen. In den Gewandformen löst sich die geschlossene Gestalt teilweise im übergreifenden Ornament auf.

Der Standfigurentypus, den Wendling auch in der Wandmalerei (Pfarrkirche St. Klemens, Paffrath, 1930) und im Mosaik (Pfarrkirche St. Peter, Mönchengladbach-Waldhausen, 1933; Päpstlicher Pavillon der Weltausstellung 1937) verwendete, findet seinen Höhepunkt in den Fenstern für die Abteikirche von Echternach, die Kathedrale von Luxemburg und die Heliarkapelle zu Weilerbach (1934–1938). Wendlings Standfigurentypus gehört nicht mehr seiner expressionistischen Ausdrucksphase an, auch wenn in ihm noch einzelne Merkmale der expressionistischen Glasmalerei – wie die stark holzschnittthafte Verwendung von Verbleiung und Schwarzlotzeichnung in der Gestaltung der Körperformen – anklingen. Unverkennbar ist dagegen die Anknüpfung an die Tradition der romanischen Wand- und Glasmalerei. Wendlings Standfiguren weisen schließlich stilistische Merkmale auf, die bereits in der neugotischen Theorie der kirchlichen Monumentalmalerei beschrieben wurden.

¹⁰³ Wendling mußte seine Probescheiben für das Lamellenfenster (1939/40; vgl. Anm. 87) sukzessive der Lichtführung im Kirchenraum anpassen. Er hatte eine farbige Verglasung aus patiniertem Antikglas mit Engeldarstellungen vorgesehen, die den Chorraum in ein dunkles Licht getaucht und dadurch die intendierte Kontrastwirkung zwischen Chor- und Gemeinderaum aufgehoben hätte. Pfarrer Martin schlug als Grundton ein helles 'Gold' vor, 'das zum Thema ›das himmlische Jerusalem‹ besser passen würde'. (Brief an W. Derix, 19. 12. 1939, Pfarrarchiv Frielingsdorf). Wendling bat den Pfarrer Anfang 1940, ein bereits eingesetztes Probefeld zur 'Aufhellung und Verschönerung' zurückzuschicken (Brief an Pfarrer Martin, 14. 1. 1940, Pfarrarchiv Frielingsdorf).

¹⁰⁴ J. VAN ACKEN, *Christozentrische Kirchenkunst* (1923) 34.

¹⁰⁵ *Die Christliche Kunst* 27, 1930–1931, 235 (Abb.). Vgl. auch die drei Fenster für die Pfarrkirche von Goch, 1929 (K. G. PFEILL, *Neue Religiöse Kunst am Rhein* 2. *Die Christliche Kunst* 29, 1932–1933, 121 f.). Die Entwurfsskizzen für die Gocher Fenster, die im 2. Weltkrieg zerstört wurden, befinden sich im Archiv Hein Derix, Kevelaer: 5 Entwürfe Maßstab 1 : 20 (Figuren); 5 Entwürfe Maßstab 1 : 10 (Figuren); 3 Entwürfe Maßstab 1 : 10 (ornamentale Verglasung des Maßwerks).



8-9 Frielingsdorf, St. Apollinaris. Ornamentfenster des Langhauses (1936).



10 Schwarzhendorf, Oberkirche,
Fenster des südlichen Querarmes (1967).

August Reichensperger hob die Vorzüge der mittelalterlichen Wandmalerei, deren Stilprinzipien er auch auf die Glasmalerei für übertragbar hielt, gegenüber der nazarischen Malerei hervor, 'welche die Staffeleimalerei auf die Wände überträgt . . . Die Alten behandelten die Sache ganz anspruchslos handwerksmäßig; es war mehr auf eine allgemeine Wirkung abgesehen, auf eine Hebung des Totaleindruckes des Bauwerkes, als auf eine vollendete Darstellung im Einzelnen. Man bediente sich ganzer, voller, satter Farben, besonders des Rot und Blau, und schmolz dieselben gleichsam durch das Gold, welches reichlich angewendet wurde, zusammen; die Farben wurden kunstlos in breiten, gleichmäßigen Massen aufgetragen und meist mit architektonischen Einrahmungen versehen; überall gab sich der ornamentale Zweck zu erkennen'¹⁰⁶. Auch bei anderen Künstlern zeigt sich noch in der figürlichen kirchlichen Glasmalerei nach dem 2. Weltkrieg eine direkte Anlehnung an das Vorbild der romanischen Glasmalerei; dies gilt etwa für die Glasfenster von Wilhelm Rupprecht (1886–1963), der neben Anton Wendling an der Aachener Kunstgewerbeschule lehrte, und dessen Schüler Walther Benner (geb. 1912).

Wendling entgeht in seinem Figurenstil weitgehend der Gefahr eines direkten Historismus, indem er im Gegensatz zur unterteilenden Entwurfstechnik der mittelalterlichen Glasmalerei in der Regel eine Einzelfigur auf den architektonischen Rahmen abstimmt, in den geometrisierenden Bleiriß verspannt und häufig die geschlossene Gestalt, insbesondere die Gewandpartien, im geometrischen Ornament auflöst. Mit dieser Gestaltung strebt Wendling nach einer 'zeitlosen' gegenständlichen Glasmalerei.

In diesem 'zeitlosen' Stil drückt sich letztlich eine Sinnentleerung der traditionellen christlichen Ikonographie im 20. Jahrhundert aus: Die Heiligendarstellungen müssen durch Inschriften erklärt werden, da heute selbst der gläubige Katholik die Heiligen mit ihren Attributen kaum noch erkennt. Die Heiligen haben ihre Funktion als Schutzpatrone und Nothelfer in der technisierten Umwelt weitgehend verloren. Eine ikonenhafte 'Verklärung' in der modernen kirchlichen Kunst, die sich auch in dem typisierten Figurenstil Anton Wendlings findet, entspricht nicht einem zeitgemäßen Verständnis der Heiligen als aussagewirksamen Vorbildern eines werktätigen christlichen Lebens. In der dekorativen, ornamentalen Gestaltung der Figuren ist aber auch gleichzeitig die zum reinen Ornament strebende Tendenz der Glasmalerei Anton Wendlings ablesbar. In den Frielingsdorfer Ornamentfenstern finden sich bereits vollkommen entwickelt die Grundprinzipien, die Wendlings Ornamentfenster auszeichnen: Reihung eines ornamental Motives aus geometrischen Formen, strenge Symmetrie und Beschränkung auf wenige Farben, vor allem die Grundfarben Gelb, Rot und Blau. Seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht Anton Wendling aber erst mit seinen ornamentalen Fensterentwürfen nach dem 2. Weltkrieg.

¹⁰⁶ A. REICHENSBERGER, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (1854) 45.

Die Chorlanghausfenster für den Aachener Dom (1949/51)

Die Neuverglasung der gotischen Chorhalle des Aachener Domes wurde 1949 bis 1951 nach Entwürfen von Anton Wendling und Walther Benner ausgeführt, nachdem die Glasfenster des 19. Jahrhunderts durch Kriegseinwirkungen zerstört worden waren¹⁰⁷. Für die Planung und die Auswahl der Künstler und der ausführenden Glaswerkstätten war ein Bauausschuß zuständig, der sich aus dem Domkapitel, dem Karlsverein zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, dem Bischof von Aachen (Heinrich van der Velden) und je einem Vertreter der Landesregierung, der Landesdenkmalpflege, der Technischen Hochschule und der Städtischen Kunstpflege zusammensetzte. Als Termin für die Fertigstellung war die Aachener Heiligtumsfahrt 1951 festgesetzt, so daß auf eine öffentliche Ausschreibung für die Glasfensterentwürfe aus Termingründen verzichtet wurde. Eine endgültige künstlerische Lösung wurde einer provisorischen Verglasung mit Kathedralglas, für die bereits Entwurfsvorschläge – u. a. von Anton Wendling – vorlagen, vorgezogen¹⁰⁸. Walther Benner, ein Aachener Glasmaler, der bis zu diesem Zeitpunkt noch keinen größeren Auftrag für Kirchenfenster ausgeführt hatte, wurde mit der Gestaltung der neun Fenster des Chorpolygons beauftragt. Das ikonographische Programm für die figürliche Gestaltung war dem Künstler vorgegeben: auf dem mittleren Fenster neun Szenen aus der Heilsgeschichte (Schöpfung, Sündenfall, Verkündigung, Anbetung der Weisen, Taufe Jesu im Jordan, Hochzeit zu Kanaa, Triumph der Kirche, Wiederkunft Christi, Verherrlichung Gottes), die auf den zu beiden Seiten angrenzenden Fenstern von ungefähr 80 Propheten-, Heiligen-, Engel-, Herrscher- und Dichtergestalten umgeben werden.

Anton Wendling wurde mit den Entwürfen für die vier großen, fünfbahnigen Maßwerkfenster des zweijochigen Chorlanghauses beauftragt¹⁰⁹. Hier war als Kontrast zu den figürlichen Fenstern des Chorpolygons eine ornamentale Verglasung vorgesehen, die von dem Gedanken ausgehen sollte, 'daß die vier großen Fenster wie transluzide Vorhänge das geheimnisvolle Zelt um den genau in ihrer Achse aufgestellten Hauptaltar des Domes bilden sollen'¹¹⁰. Diese allgemeine, metaphorische Formulierung, die sich wohl auch auf mehrere gotische Verglasungen anwenden ließe, gestattete bis auf die Einschränkung, daß es sich um eine ornamentale Gestaltung handeln sollte, einen weiten künstlerischen Spielraum. Die Entwürfe führte Wendling unter Assistenz von drei Kunststudentinnen in seinem Aachener Privatatelier aus (Abb. 11)¹¹¹.

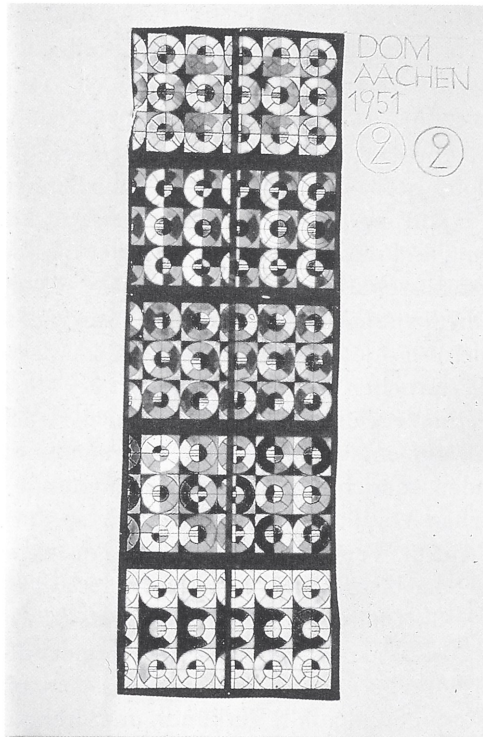
¹⁰⁷ F. KREUSCH in: Aachen zum Jahre 1951. Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz (1951) 112.

¹⁰⁸ E. STEPHANY in: Aachen zum Jahre 1951 (1951) 118 f.

¹⁰⁹ Maße der Langhausfenster: lichte H. 2633 cm; Br. 570 cm; Br. der Fensterbahnen ca. 90 cm.

¹¹⁰ STEPHANY a. a. O. (Anm. 108) 122.

¹¹¹ Folgende Entwurfsskizzen befinden sich im Nachlaß A. Wendling, Ascona: (1) Entwurf für das rechte Fenster der Nordseite; 198 : 65 cm (Lichtmaße 198 : 49,5 cm), Maßwerk fehlt. (2) Entwurf für das linke Fenster der Nordseite; 131 : 65 cm (Lichtmaße 131 : 49,5 cm), Maßwerk und ca. ein Drittel der Fensterfläche bis zum Maßwerk fehlen. (3) Entwurf für das Maßwerk eines Spitzbogenfeldes (teilweise



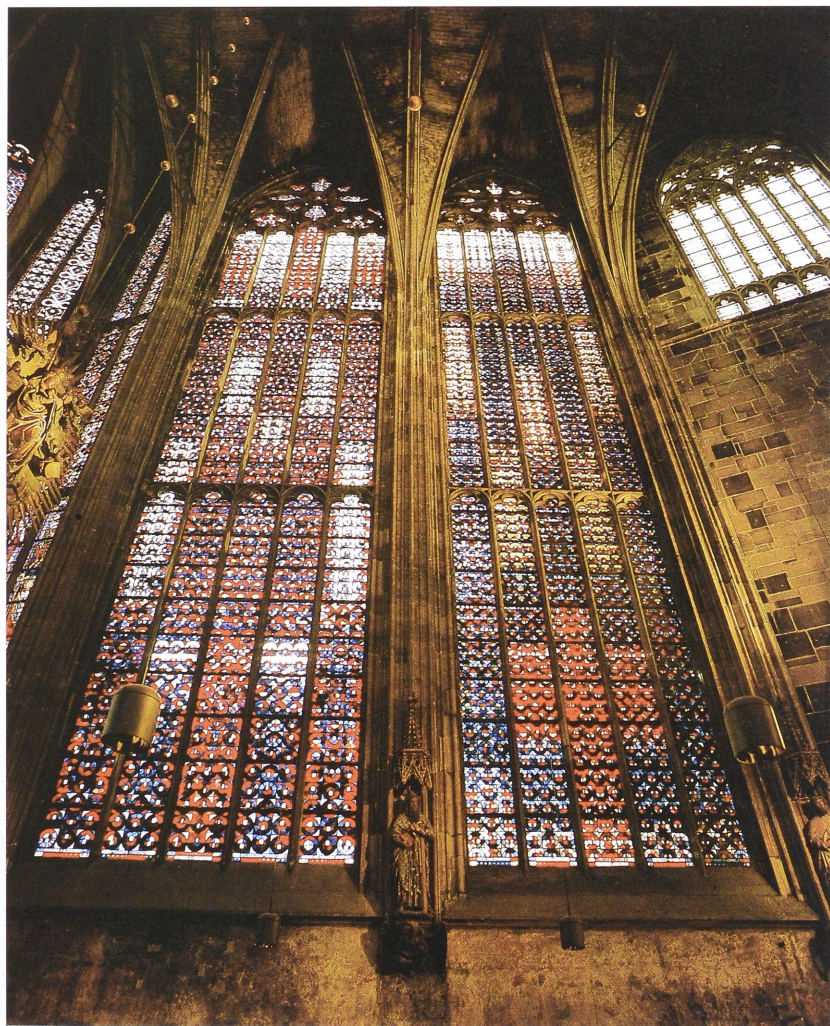
11 Aachen, Dom. Entwurfsskizze für Fenster des Chorlanghauses (1951).

Die südlichen Chorlanghausfenster von Wendling (Abb. 12) und die figürlichen Darstellungen der neun Fenster des Chorpolygon von Walther Benner wurden in den Werkstätten Dr. Heinrich Oidtmann in Linnich angefertigt; die Werkstätten Hein Derix in Kevelaer führten die nördlichen Chorlanghausfenster von Wendling und die ornamentalen Partien in sechs Fenstern von Walther Benner aus.

Architektonischer Rahmen für die Chorlanghausfenster und ursprüngliche Verglasung

Eine neue, künstlerische Verglasung in einem historischen Kirchenbau ist immer auch unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten zu betrachten, die sich aus der Geschichte des Bauwerkes ergeben. Erst aus dieser Betrachtung heraus kann die

geschwärzt); 37 : 40,5 cm (Lichtmaße des sphärischen Quadrats 32,5 : 32,5 cm). (4) Kleinere Entwürfe (angeblich vom Künstler aus größeren Entwürfen ausgeschnitten und auf Kartonpapier geklebt): ein Ausschnitt 51 : 17 cm (10 Fensterfelder) bez. Dom Aachen 1951 2 2; drei Ausschnitte auf Karton, je 24 : 10 cm; zwei Ausschnitte auf Karton, 25 : 10 cm und 7,5 : 10 cm; drei Ausschnitte auf Karton, je 16 : 10 cm; fünf einzelne Ausschnitte, davon zwei je 25 : 10 cm und drei je 7,5 : 10 cm. – Entwurfskartons im Maßstab 1 : 1 im Besitz der Glaswerkstätten Hein Derix in Kevelaer: (1) 92 : 105 cm (Lichtmaße des Fensterfeldes 75,5 : 85,5 cm). (2) 172 : 104 cm (Lichtmaße der beiden Fensterfelder je 75 : 88 cm). – Eine vollständige Entwurfsskizze (Maßstab 1 : 10) befindet sich in der Stiftung Ludwig im Suermondt-Museum, Aachen.



12 Aachen, Dom.
Fenster des Chorlanghauses, Südseite (1951).

Frage nach einer adäquaten modernen Verglasung beantwortet werden. Jede dogmatische Festlegung auf einen bestimmten historischen Stil bezeugt trotz aller Berufung auf die Kunstgeschichte ein völlig ahistorisches Verständnis: An ein historisch gewachsenes Bauwerk darf nicht allein der stilistische Maßstab seiner Entstehungszeit angelegt werden. Dies gilt auch für die Aachener Chorhalle (Bauzeit 1355 bis 1414), die zunächst als homogener gotischer Baukörper in der späten Nachfolge französischer Reliquiarbauten (Sainte Chapelle in Saint-Germain-en-Laye bzw. in Paris) erscheint. Der große Reliquiarbau von Aachen umschließt den Karlsschrein und den Marienschrein. Der Grundriß der Aachener Chorhalle weist die Besonderheit auf, daß hier ein zentralisierendes Chorpolygon mit $\frac{3}{4}$ Schluß mit einem etwa quadratischen zweijochigen Chorlanghaus verbunden ist.

Den eigentlichen architektonischen Rahmen der Verglasung bilden die Maßwerkfenster. Die Idee der 'cappella vitrea' ist hier in der Auflösung der Wandfläche zur höchsten Vollendung gebracht worden. Das Maßwerk dieser in Europa höchsten gotischen Fenster schließt unmittelbar an die Strebebögen an. Das heutige Maßwerk der Chorlanghausfenster (wie auch der Chorpolygonfenster) stammt aus der Zeit der Restaurierung des Chores in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Fenster des Chorlanghauses wurden damals als fünfbahnige Maßwerkfenster regotisiert; die Maßwerkpfosten der Fenster wurden durch zwei Maßwerkbrücken – ein Rundbogenband mit Dreipässen – verbunden. Das Maßwerk der Spitzbogenfelder wurde aus sphärischen Quadraten gebildet, die mit Paß- und Kleeblattbogen ausgefüllt wurden. Als Vorbild diente das Maßwerk des Kölner Domes¹¹². Vergleichbare Maßwerkformen finden sich dort in dem Fenster über dem mittleren Westportal, das im 19. Jahrhundert nach dem Kölner Fassadenplan F, nach 1300, ausgeführt wurde.

Das ursprüngliche Maßwerk der vier großen Chorlanghausfenster, das 1779 wegen erheblicher Beschädigungen abgebrochen wurde¹¹³, war dagegen sechsbahnig, aber ebenfalls mit einer horizontalen Unterbrechung durch zwei Maßwerkbrücken angelegt. Das Couronnement wurde in der Spitze jeweils durch einen steinernen Reichsadler abgeschlossen. Diese ursprüngliche Form hat sich weitgehend in dem westlichen Blindfenster erhalten, das den hohen gotischen Chorraum über der Öffnung zum zweigeschossigen karolingischen Oktogon hin abschließt¹¹⁴. Die schrägen Wandflächen zwischen der Chorhalle und dem Oktogon, die über dem Gewölbe liegen, das das Sechzehneck des zweiten Oktogongeschosses überspannt, waren ursprünglich ebenfalls mit sechsbahnigen Maßwerkfenstern durchbrochen. Im 18. Jahrhundert wurden diese Fenster verschlossen und im 19. Jahrhundert wurde diesen Verschlüssen von außen ein Maßwerk vorgeblendet, das dem Maßwerk der fünfbahnigen Fenster des Chorlanghauses entsprach. Ende der 70er Jahre dieses Jahrhunderts wurde der Wandverschluß wieder durch sechsbahnige Maßwerkfenster ersetzt, in die Anfang 1980 eine farblose, ornamentale Verglasung nach Entwürfen von Wilhelm Buschulte (geb. 1923) eingesetzt wurde (Ausführung Dr. H. Oidtmann, Linnich). Da das neu-

¹¹² K. FAYMONVILLE, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis zum 20. Jahrh. (1909) 191.

¹¹³ Ebd. 168.

¹¹⁴ Vgl. Rekonstruktionszeichnung in: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Bd. 1 (1978) 124.

gotische Maßwerk im 2. Weltkrieg weitgehend erhalten blieb, ergab sich beim Wiederaufbau keine Notwendigkeit, die ursprüngliche Form des Maßwerkes in den damals vorhandenen Fensteröffnungen wiederherzustellen. Die ursprüngliche spätgotische Architektur liegt damit heute in den Fenstern der Aachener Chorhalle nicht mehr durchgehend vor.

Die Verglasung der Chorhalle erfuhr in der Bauzeit keine geschlossene figürliche bzw. ornamentale Gestaltung, wie diese sich z. B. in der Pariser Sainte Chapelle erhalten hat. Die ursprünglichen, einfachen Glasscheiben wurden erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts durch figürliche Fenster ersetzt. Im 18. Jahrhundert gingen diese Fenster mit dem Verfall des gotischen Maßwerkes zugrunde, und in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Reste der figürlichen Fenster durch eine weiße Verglasung ersetzt, die durch farbige Glasstreifen, die aus den zerschnittenen alten Gläsern zusammengesetzt wurden, umrahmt wurde. Die dreizehn Chorfenster wurden schließlich zwischen 1850 und 1868 im unteren Drittel mit vielfigurigen Glasgemälden ausgestattet¹¹⁵. Die beiden oberen Fensterdrittel und das Maßwerk wurden mit einer ornamentalen Verglasung gefüllt. Die fünfbahnige Einteilung der Chorlanghausfenster wurde mit Rücksicht auf die Glasmaler vorgenommen, die auf diese Weise die Mittelachse der Glasgemälde betonen konnten. An den Entwurfsarbeiten beteiligten sich u. a. der Nazarener Peter von Cornelius und der Neugotiker Friedrich Baudri¹¹⁶.

Bereits die zeitgenössische Kritik richtete sich gegen die stilistische Abweichung der großen Glasgemälde des Chorlanghauses von der 'strengen Architektur', die 'hieratisch ernste Heiligenbilder' statt 'transparente Oelbilder' fordere. Ein weiterer Kritikpunkt war die Helligkeit der Verglasung, die die Betrachtung der einzelnen Darstellungen durch 'das allseitige Einfluten der farbigen Lichtmassen' behinderte, 'zumal wenn durch die Sonne die Farben der Südfenster auf die Glasmalereien der Nordfenster übertragen werden'¹¹⁷. Die raumschließende Funktion des Fensters im gotischen Kirchenraum, die nur durch die Verwendung starkfarbiger Gläser zu erreichen ist, war aber wahrscheinlich auch mit der Verglasung des 15. Jahrhunderts nicht gegeben. Wie ein Gemälde von Hendrick van Steenwijk d. Ä. aus dem Jahre 1573 zeigt¹¹⁸, stand damals der Chorraum mit seiner hellen, spätmittelalterlichen Verglasung im Hell-Dunkel-Kontrast zum dunklen Oktogon.

Die inhomogene historische Entwicklung des gotischen Chorhauses und seiner Verglasung, die überdies in Wechselwirkung zum karolingischen Oktogon betrachtet werden muß, erlaubt keine einseitige Beurteilung der modernen Verglasung nach den Stilkriterien der Bauzeit der Chorhalle. Für die Beurteilung der modernen Glasfenster steht nicht die Frage der gelungenen Einbindung in den 'spätgotischen' Kirchenraum im Vordergrund, sondern die Frage der künstlerischen Gültigkeit im historisch un abgeschlossenen Kirchenbau in seiner Einmaligkeit. Der Stilvergleich ist nur ein Aspekt; keine vergangene Stilepoche kann als Leitbild für die moderne Verglasung verabsolutiert werden.

¹¹⁵ FAYMONVILLE a. a. O. (Anm. 112) 221 ff.

¹¹⁶ K. FAYMONVILLE, Aachen, Das Münster. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz X 1 (1916) 119 f.

¹¹⁷ FAYMONVILLE a. a. O. (Anm. 112) 229.

¹¹⁸ Ebd. 379 Abb. 171.

Diesen Gedanken thematisierte bereits 1930 Hans Karlinger unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten in der Werkbundszeitschrift 'Die Form': 'Notwendigkeit des Schutzes heißt eben nicht Romantik, heißt nicht Spielen mit Altertümern. Notwendigkeit entspringt der Verpflichtung, welche die Beständigkeit der künstlerischen Werte von einer Kulturgemeinschaft fordern kann – Altertümelei ist die verhängnisvolle Fiktion, der Denkmalswert sei wesentlich im Alten der Werke (mit anderen Worten in einer falschen Vorstellung vom Tatbestand des Historischen) begründet'¹¹⁹.

Die Überwindung des historisierenden Stilpluralismus in der Neugestaltung eines historischen Kirchenraumes, die in der Werkbundszeitschrift vom Kunsthistoriker verfochten wurde, realisierte Anton Wendling bei der Gestaltung der Aachener Chorlanghausfenster durch ein streng geometrisches Ornament, das grundsätzlich an keinen Zeitstil gebunden ist.

Gestaltung der vier Chorlanghausfenster

Die grundlegenden geometrischen Formen, aus denen Anton Wendling den ornamentalen Blei- und Glasfenster aufbaut, sind Quadrat und Kreis (Abb. 11). Modul des Ornaments ist ein großes Quadrat, das durch eine horizontale und vertikale Linie in vier kleinere Quadrate unterteilt ist. Der Schnittpunkt dieser beiden Linien bildet den Mittelpunkt für zwei konzentrische Kreise: Der äußere Kreis tangiert die Seitenlinien des großen Quadrates, der innere Kreis hat den halben Durchmesser des äußeren Kreises. Vier diagonale Teilungslinien zwischen den beiden Kreislinien verbinden die beiden Kreise zu einem Ringmotiv. Der Abstand zwischen den Maßwerkpfosten bestimmt die Größe und Anordnung des ornamentalen Moduls: Jeweils drei nebeneinanderliegende Quadrate füllen in der Breite die Lichtöffnung der Fensterbahn.

Über der Fenstersohlbank setzt die ornamentale Verglasung mit einem zweizeiligen Schriftband in farbigen Blockschriftlettern an, das die halbe Höhe des ornamentalen Grundquadrates einnimmt (Abb. 12). Auf dem Schriftband werden die Stifter der Fenster genannt¹²⁰. Das Ornament beginnt über dem Schriftband mit einer halben bzw. vollen Quadratfläche (beim linken Fenster der Südseite) und wird bis zur ersten Maßwerkbrücke durchlaufend fortgeführt; im Bereich der Überschneidungen mit den horizontalen Eisensprossen wird die Ornamentfläche jeweils ausgespart. Auch über den beiden Maßwerkbrücken wird das Ornament, mit einem vollen Quadrat beginnend, nach oben hin durchlaufend in die Fensterfläche eingeschrieben. Dadurch nimmt das Ornament, das in seinen geometrischen Grundformen (Quadrat und Kreis) zunächst richtungslos ist, die architektonische vertikale Bewegungsrichtung der gotischen Strebepfeiler und neugotischen Maßwerkpfosten auf. In diesen Vertikalismus fügen sich auch die alternierend angeordneten vertikalen Streifen in den inne-

¹¹⁹ H. KARLINGER, Denkmalpflege und neue Form. Die Form 5, 1930, 40 f. Hans Karlinger (1882–1944), der 1926–1932 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der TH Aachen war, gehörte zum Bekanntenkreis von Anton Wendling.

¹²⁰ Zum Text des Schriftbandes vgl. E. STEPHANY, Die neuen Fenster im Aachener Dom. Aachener Kunstbl. 19–20, 1960–1961, 55 Anm. 11.

ren Kreisflächen der Grundquadrate ein, die das ansonsten punktsymmetrische Liniensystem der einzelnen Grundquadrate 'stören'.

Im Maßwerk der Spitzbogenfelder ist das Ornament leicht abgewandelt. Die einzelnen Ringe, Kreuze und Bänder der ornamentalen Verglasung sind hier streng auf das neugotische Maßwerk bezogen und heben dessen geometrische Gestaltung hervor. Dieser Teil der Fensterflächen ist allerdings dem Betrachter weitgehend entzogen. Selbst von einem Standort im Chorraum aus, der als eigentlicher Kultraum vom Kirchenbesucher in der Regel nicht betreten wird, können die Spitzbogenfelder der hohen Langhausfenster nur unter einem äußerst schrägen Winkel betrachtet werden.

Die Raumwirkung der Fenster wird allein durch die farbigen Glasstücke bestimmt, die durch das ornamentale Grundgerüst der Bleiruten zusammengehalten werden. Die Verteilung der Farben auf der Ornamentfläche dient der Erzeugung eines Musters, das eine unbegrenzte Zahl von Variationen der ornamentalen Grundstruktur ermöglicht¹²¹. Die ornamentale Grundform des Bleirisses dient Wendling letztlich nur als Mittel, um die farbigen Gläser auf der Fensterfläche in eine Ordnung zu bringen¹²².

Wendling beschränkt die Farbskala weitgehend auf die drei Grundfarben, wobei der Kontrast zwischen dunklen Blau- und Rottönen dominiert. Zur weiteren Rhythmisierung der Farbwirkung werden zum kleineren Teil auch weißgraue (farblose) Gläser verwendet. Das überwiegend starkfarbige Glas, das Wendling verwendet, definiert die Fenster als Raumgrenze der gotischen Chorhalle und nicht als Raumöffnungen. Es taucht die Chorhalle in farbiges Dämmerlicht und reduziert dadurch optisch die räumliche Präponderanz der gotischen Chorhalle gegenüber dem karolingischen Oktogon.

Die Farben sind weitgehend symmetrisch zur vertikalen Fensterachse über die Fensterfläche verteilt. Die Glasflächen der Fensterbahnen werden dabei im rhythmischen Wechsel durch einen Farbton dominiert. Durch die Abstimmung der jeweils vorherrschenden Farbe auf die fünfbahnige Gliederung der Fenster und durch die Aufhellung der Verglasung zum Ansatz der Spitzbogenfelder hin nimmt die Farbkomposition die vertikale Bewegungsrichtung des ornamentalen Bleirisses und der Architektur auf. Die kleinen, vertikalen Ornamentstreifen sind jeweils als helle bzw. dunkle Kontraste von der umliegenden farbigen Glasfläche abgesetzt. Die hellen Streifen weisen überwiegend eine farblose, die dunklen eine rote Verglasung auf.

Das rechte Fenster auf der Südseite (Abb. 12) zeigt im unteren Fensterdrittel einen dunklen Rot-Blau-Kontrast. Auf die mittlere gelb-blaue Zone folgt im oberen Drittel eine blaue Zone, die durch gelbe und weißgraue Akzente rhythmisiert wird. Das Couronnement ist auf gelbe und rote Töne abgestimmt. Das linke Südfenster beginnt mit einer dunklen rot-blauen Zone, die mit einzelnen weißgrauen Feldern durchsetzt ist. In den oberen beiden Dritteln ist die Verglasung der Fensterbahnen durch rote und weißgraue Töne aufgehellt. Das Couronnement wird von roten, blauen und grauen

¹²¹ Vgl. E. H. GOMBRICH, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art* (1979) 72.

¹²² STEPHANY a. a. O. (Anm. 120) 50.

Gläsern bestimmt. Das linke Nordfenster beginnt im unteren Drittel mit blaugrünen und rötlichen Tönen, die mit gelben und weißgrauen Farbakzenten durchsetzt sind. In den oberen beiden Dritteln der Fensterbahnen und im Couronnement dominieren Glasflächen, die auf Rottöne abgestimmt sind, gegenüber blauen Flächen, die mit weißgrauen Gläsern akzentuiert sind. Das benachbarte, rechte Fenster ist ebenfalls weitgehend auf den Rot-Blau-Kontrast abgestimmt.

Die Farbwahl in dem strengen ornamental System der Glasfenster läßt die Frage nach einer farbtheoretischen Herleitung der künstlerischen Gestaltung aufkommen. Insbesondere Rot und Blau treten in verschiedenen Nuancierungen auf, die durch Abwandlungen eines mittleren Rot- bzw. Blautones, die nicht genau zu definieren sind, entstehen. Dies läßt sich besonders deutlich an den Entwurfsskizzen nachvollziehen, die in Aquarelltechnik gemalt wurden. Durch verschiedene Beimengungen von Wasser bzw. dunklen Farben lassen sich hier Farbabstufungen in einem Farbbereich erzeugen. Beim Glas liegt dagegen die Farbe bereits als Substanzfarbe fest, so daß vor den Fenstern die Farbwahl im Prozeß des künstlerischen Entwurfes nicht unmittelbar nachvollzogen werden kann. Die verschiedenfarbigen Gläser werden erst in den Glaswerkstätten unter Beteiligung des Künstlers nach den Aquarellfarben ausgesucht. Es ist außerdem zu beachten, daß sich die Entwürfe in der Farbwirkung erheblich von farbigen Glasfenstern unterscheiden. Im Kirchenraum entwickelt das Glasfenster allein durch die Veränderungen des Lichteinfall eine Farbdynamik, wohingegen in der Aquarellmalerei mit der Wahl der Farbe die Farbwirkung weitgehend festgelegt ist, das Standortlicht hier also eine vergleichsweise untergeordnete Bedeutung hat. Die Transparenz des Glases kann auch durch die lasierenden Farben der Aquarellmalerei nur annähernd wiedergegeben werden.

Durch die Nuancierung der Farben werden auf den Glasfenstern verschiedene Kontrastgruppen erzeugt. Der Dreiklang der Grundfarben Gelb, Rot und Blau, der in mehreren Fensterpartien auftritt, bildet den stärksten Kontrast der Buntheit (Farbe-an-sich-Kontrast)¹²³. Dieser Kontrast wird noch gesteigert durch die schwarzen Bleiruten, die einerseits die Farben der Gläser voneinander trennen und dadurch Überstrahlungen und gegenseitige Vermischungen vermeiden, andererseits die Farbwirkung der einzelnen Gläser intensivieren (von-Bezold-Effekt). Ein Hell-Dunkel-Kontrast wird zunächst durch die Gegenüberstellung von weißgrauen (farblosen), gelben, roten und blauen Gläsern erzeugt; als reinbunte Farben zeigen diese Töne unterschiedliche Helligkeitswerte. Dieser Kontrast wird darüber hinaus durch Abstufungen des Helligkeitswertes innerhalb der einzelnen Farbbereiche verstärkt. Auf den Aquarellentwürfen werden diese Helligkeitswerte durch den Farbauftrag deutlich (Aufhellung bzw. Abdunkelung der Farbe durch verschiedene Wasser- und Pigmentanteile). Auf den Glasfenstern tritt der Hell-Dunkel-Kontrast verstärkt in Erscheinung. Das Licht wird durch die farbigen Gläser unterschiedlich gebrochen. Eine besondere, dunkle Farbintensität entwickeln die Gläser, die durch Schwarzlotüberzug abgedämpft sind; die Schwarzlotfärbung steigert die opalisierende Qualität des Materials. Durch die Trübungen in einem Farbbereich wird gleichzeitig ein Qualitätskontrast erzeugt. Die reinbunte Farbe verändert sich in Richtung auf das Unbunte

¹²³ J. ITTEN, *Kunst der Farbe* (1961) 36.

(Schwarz)¹²⁴. Ein Kalt-Warm-Kontrast ist in den Wendling-Fenstern weitgehend vermieden. Es dominieren die dunkelfarbigen Rot- und Blautöne der hoch- und spätgotischen Glasmalerei, die im Gegensatz zum Rot und zum hellen Chartreser Blau der romanischen und frühgotischen Glasmalerei, die einen Kalt-Warm-Kontrast erzeugen¹²⁵, den Chorraum in ein einheitliches dunkles und warmes Licht tauchen. Einen Quantitäts-Kontrast bildet insbesondere die Flächenverteilung von roten und blauen Gläsern auf den Fenstern der Nordseite und dem linken Fenster der Südseite. Die roten Gläser dominieren gegenüber den blauen Gläsern. Nach der Goetheschen Farbenlehre überwiegt der Lichtwert der roten Farbe gegenüber dem Lichtwert der blauen Farbe¹²⁶. Zur Erreichung eines Gleichgewichtszustandes zwischen Rot und Blau müßte daher die blaue Fläche etwas größer als die rote sein. Eine relativ ausgewogene Farbverteilung zeigt das rechte Fenster der Südseite (Abb. 12): in der unteren Fensterzone sind rote und blaue Flächen ungefähr im selben Verhältnis verteilt. Im mittleren und oberen Teil des Fensters überwiegen die blauen Gläser die gelben, was einer quantitativ ausgewogenen Verteilung zwischen den beiden Farben entspricht, da der Lichtwert von Gelb erheblich höher ist als der Lichtwert von Blau.

Bei dieser farbtheoretischen Betrachtung muß beachtet werden, daß farbtheoretische Überlegungen im künstlerischen Prozeß der Farbauswahl in der Regel nicht im Vordergrund stehen. Es kann nicht nachgewiesen werden, daß sich Anton Wendling mit bestimmten Farbtheorien in seinem künstlerischen Werk auseinandergesetzt hat, auch wenn sie ihm von seiner Lehrtätigkeit her bekannt gewesen sein dürften. Er entwickelt die Farbwahl für das Ornament vielmehr 'aus intuitivem Erfassen der unverwechselbaren Eigenart und Einmaligkeit des Raumes'¹²⁷. Der Rot-Blau-Kontrast dominiert in vielen ornamentalen Fensterentwürfen Anton Wendlings. Er schrieb 1953, also wenige Jahre nach Vollendung der Aachener Domfenster an den Pfarrer von St. Engelbert, Köln-Riehl, der ihn um die Interpretation der ornamentalen Entwürfe für die Oberlichtfenster der Zentralkirche von Dominikus Böhm gebeten hatte: 'Der Bleiriß ist in allen Fenstern derselbe geblieben. Das ergab außen eine ruhige Gleichmäßigkeit, die der Architektur bestimmt nicht zum Schaden gereicht, und innen boten sich reizvolle Möglichkeiten an, mit der Farbe zu spielen. Das ist alles. Warum blau, grau, weiß, rot? Ich weiß es nicht. Warum liebt ein Mann die Himmelfahrtsnase einer Frau? Er weiß es auch nicht. Übrigens soll man nicht alles verraten'¹²⁸.

Das Spiel mit der Farbe entwickelt Wendling aus der unmittelbaren Intuition bei der Entwurfsarbeit. Die einmal gewählte Farbe für das einzelne Ornamentfeld wird in der Regel beibehalten. Auf den Aquarellskizzen für die Domfenster finden sich nur wenige Retuschen, die in Aquarell überdies kaum durchführbar sind. Spontan werden einzelne Farbtöne durch Aufhellungen oder Abdämpfungen im Farbwert geringfügig geändert.

¹²⁴ Ebd. 96.

¹²⁵ Ebd. 68.

¹²⁶ Ebd. 104.

¹²⁷ E. G. GRIMME, Anton Wendling. Aachener Kunstbl. 24–25, 1962–1963, 232.

¹²⁸ Briefentwurf von Anton Wendling vom 2. 12. 1953 (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

Symbolische Funktion der Ornamentfenster

Der Auftrag für die vier großen Chorlanghausfenster hob ihre räumliche Zuordnung zum Hauptaltar hervor, der in der ursprünglichen Konzeption nach dem Wiederaufbau in der Mitte des Chorlanghauses errichtet wurde¹²⁹. Eine besondere Symbolik, die auf die zentrale liturgische Funktion des Altares als eucharistische Opferstätte Bezug nimmt, war jedoch nicht vorgesehen. Nach der Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils wurde der Altar als Volksaltar nach vorne gerückt, ungefähr an die Stelle, die er in der Apsisnische der karolingischen Pfalzkapelle einnahm. Eine Symbolik der Ornamentfenster, die sich allein aus dem räumlichen Bezug zum Altar erklären ließe, ist damit heute nicht mehr gegeben.

Es bleibt damit nur die Möglichkeit, aus Ornament und Farben der Fenster eine symbolische Bedeutung abzuleiten. Dem Ringmotiv des Ornaments läßt sich grundsätzlich die Kreisfigur als Symbol der Ewigkeit und Allmacht Gottes zuordnen¹³⁰. Symbole streben jedoch zur 'Herausstellung eines Sinnes in einem Zeichen'¹³¹. Durch die beliebige Wiederholung einer geometrischen Grundform, die zunächst eine symbolische Konnotation haben kann, verliert die Grundform ihre Eindeutigkeit und damit ihren unmittelbaren Symbolcharakter. Nach Henry van de Velde ist die Ornamentik 'keinen anderen Gesetzen unterworfen als denen, welche ihr Harmonie und Gleichgewicht anstrebendes Ziel ihr auferlegt. Sie strebt nicht danach irgend etwas darzustellen. Sie muß die Freiheit haben, nichts darzustellen, und ohne diese Freiheit würde sie nicht bestehen'¹³².

In dem Spannungsverhältnis zwischen symbolischer und dekorativer Funktion erscheint Anton Wendlings lapidare Interpretation seiner Aachener Domfenster als 'Vorhang des Tempels' zweideutig¹³³. Die Formulierung legt zunächst eine symbolische Deutung nahe: Der Vorhang trennte im Salomonischen Tempel und später im Herodianischen Tempel das Allerheiligste (Debir) vom Kultraum (Hekal). Nur dem Hohenpriester war es gestattet, ihn am Versöhnungstage zu durchschreiten (Lev. 16, 2, 12–15; Sir. 50, 5). Auch im Aachener Dom stehen Wendlings Ornamentfenster im räumlichen Bezug zum eigentlichen Kultraum. Der Vorhang des Salomonischen Tempels bestand aus blauem und rotem Purpur, Karmesin und Byssus (Weiß) (2 Chr. 3, 14). Diese Farbwahl geht auf die Dekorationsvorschriften zurück, die Moses für den Bau der Stiftshütte von Gott bekam (Ex. 26, 31). Flavius Josephus, Philo von Alexandria und Hieronymus interpretierten diese alttestamentarischen Farbvorschriften als Symbole der vier Elemente. Thomas von Aquin verband sie mit christlichen Wertbegriffen (Weiß = Reinheit, Purpur = Martyrium, Hyazinthblau = Himmelsehnsucht, Karmesin = Liebe)¹³⁴. An diese symbolischen Deutungen knüpft Wendling schon deshalb nicht an, da er die Farbwahl nicht auf die vorgeschriebene Vier-

¹²⁹ E. STEPHANY in: Aachen zum Jahre 1951. Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz (1951) 122.

¹³⁰ D. FORSTNER, Die Welt der christlichen Symbole 4(1982) 62.

¹³¹ CHR. RIETSCHEL, Sinnzeichen des Glaubens (1965) 53.

¹³² H. VAN DE VELDE, Die Renaissance im Kunstgewerbe (1901), in: DERS., Zum neuen Stil (1955) 99 f.

¹³³ A. Wendling in einem Interview mit Radio Hilversum (1962).

¹³⁴ FORSTNER a. a. O. (Anm. 130) 115 f.

zahl beschränkt. Mit seiner Formulierung 'Vorhang des Tempels' wollte Wendling wohl die Funktion der Fenster als Schmuck des Kultraumes herausstellen. Die Ausschmückung des Tempels mit dem Vorhang bzw. des Kirchenraumes mit den farbigen Glasfenstern dient allein der höheren Ehre Gottes.

Keinesfalls läßt sich mit dem rein dekorativen Ornament ein Verlust an innerer Religiosität gleichsetzen¹³⁵. Der christliche Symbolcharakter des abstrakten geometrischen Ornaments ergibt sich gerade aus der Negation einer traditionellen Symbolik. Das Ornament umschreibt 'ein nicht mehr in Bild und Worte zu kleidendes Geheimnis Gottes'¹³⁶. In dem Verzicht auf eine traditionelle christliche Bild- und Symbolsprache sieht Anton Wendling die Möglichkeit, seiner christlichen Überzeugung künstlerischen Ausdruck zu geben. In diesem Sinne äußerte er sich zu seinen Aachener Chorfenstern: 'Ich glaube, daß man eine religiöse Gesamthaltung dokumentieren kann, ein religiöses Erlebnis vermitteln kann, ohne die Verwendung christlicher Symbole . . . Dennoch glaube ich, daß die Fenster nirgend anders als in einem sakralen Raum denkbar wären'¹³⁷.

Die ornamentale Gestaltung versteht Anton Wendling als Ausdruck eines geistigen Prinzips: Die Lösung von der figürlichen Darstellung bedeutet die Überwindung des Materialismus in der Kunst: 'Wir haben heute auf der einen Seite die Technik, die Perfektion, auf der anderen eine größere Geistigkeit als in den letzten Jahrhunderten. Sie (die Geistigkeit) lehnt das Darstellen vom Menschenbild ab, weil dadurch, durch 'Figuren' zu viel Intellektuelles hineinkommt, in die sakrale Haltung der Darstellung zu viel Materielles. Die Geometrie ist reine Geistigkeit. Ist Religion'¹³⁸. Den Ausdruck eines geistigen Prinzips durch das geometrische Ornament betont auch Wolfgang von Wersin in seinem Buch über 'Das elementare Ornament und seine Gesetzmäßigkeit', dessen erste Auflage von 1940 sich in der Bibliothek von Anton Wendling befand: 'Der Zusammenhang von Geometrie und Ornament ist nicht nur zufällig: er liegt in der Symbolkraft der in der linearen Darstellung sichtbar werdenden rein geistigen Ordnung der geometrischen Gebilde'¹³⁹.

Eine Begründung für den Verzicht auf die Darstellung Gottes und des Menschen als seines Ebenbildes leitet Wendling aus der jüdisch-christlichen Tradition ab, die sich auf das zweite Gebot des Dekalogs (Ex. 20, 4) beruft: 'Die Juden beteten zu einem unsichtbaren Gott. Das war sehr klug. Es war verboten, ihn darzustellen, denn es war unmöglich'¹⁴⁰.

In anderen Ausführungen löst sich Wendlings Gottesvorstellung in einem pantheistischen Prinzip auf, in dem Gott a priori nicht mehr bildlich darstellbar ist. Damit bricht Wendling mit der katholisch-abendländischen Tradition, die im Tridentinischen Konzil (1563) die Darstellbarkeit Gottes und Christi gegen die reformatorischen Bilderstürmer für die kirchliche Kunst dogmatisch verankert und zuletzt in den

¹³⁵ So aber RIETSCHEL a. a. O. (Anm. 131) 54.

¹³⁶ STEPHANY a. a. O. (Anm. 129) 121.

¹³⁷ Zit. nach: Aachener Nachrichten Nr. 141, 20. 6. 1951.

¹³⁸ Handschriftl. Mitschrift von Martha Vorberg, Anfang 60er Jahre (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

¹³⁹ W. v. WERSIN, Das Elementare Ornament und seine Gesetzmäßigkeit (1940) 16.

¹⁴⁰ Handschriftl. Manuskript von Anton Wendling, um 1960 (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

Beschlüssen des 2. Vatikanischen Konzils bestätigt hat. 'Mein Christus ist nicht zu zeichnen. Er ist vielleicht auch ein Mensch, er hat vielleicht auch das Gesicht eines Menschen. Aber eigentlich habe ich nur Ahnungen von diesem Gesicht, dieser Gestalt. Eigentlich ist mein Christus ein Prinzip, ein geistiges, ein durchaus nicht vorstellbares. Er ist eine Stimme, ein Trost, ein Donner, eine Güte, eine Angst, eine Liebe. Er ist die Sonne und der Himmel und der Horizont und das Meer und der Wald. Mein Christus ist bestimmt nicht der von Kathrinchen Müller. Und mit Frau Maria Schmitz werde ich auch nicht einig werden. Und der Christus auf dem Andachtsbild vom Domprälaten Rademacher ist wieder ganz anders. Selbst wenn er von einem alten Meister stammt'¹⁴¹. Das reproduzierte Heiligenbildchen lehnt Wendling hier wohl auch als kommerzialisierte, zur Schau getragene Frömmigkeit ab, was sich mit einem Briefkonzept (1954) belegen läßt, in dem er sich gegen die Publikation eines Pius-Fensters wendet, das er bereits vor der Heiligsprechung des Papstes entworfen hatte¹⁴²: 'Ich halte das Pius-Fenster für das schwächste Fenster in Ihrer Kirche. Das liegt aber nicht an mir, sondern an der Aufgabe. Dieser kitschige Katholizismus ist mir nachgerade zum Kotzen. (Abs.) Goretti, – Fatima. – Ich kann nicht mehr mit. Vor meinem Fenster spaziert eine Prozession von Holland in die Stadt. Wenn ich die Köpfe der Pilger sehe, wird mir übel . . . Ich hasse alle Frömmigkeit, die sich so nach außen zeigt. Ich glaube, daß wir die wirklichen Heiligen unter uns gar nicht kennen'¹⁴³.

Die Funktionalisierung der kirchlichen Kunst als Mittel zur äußerlichen Selbstdarstellung der katholischen Kirche und ihrer Gläubigen vermeidet Wendling in seinen Fensterentwürfen für den Aachener Domchor durch die Beschränkung auf das Ornament.

Im künstlerischen Schaffen Anton Wendlings dominiert in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg das ornamental gestaltete Glasfenster. Figürliche Entwürfe führte er seitdem nur noch dann aus, wenn er die kirchlichen Auftraggeber von einer ornamentalen Gestaltung nicht überzeugen konnte. In vielen Fällen wurden seine künstlerischen Vorstellungen nicht akzeptiert¹⁴⁴. In Einzelfällen ging Wendling Konzessionen ein, indem er die ornamentale Gestaltung mit einer figürlichen verband¹⁴⁵. Mit seinen Ornamentfenstern wird Wendling einer Zeit gerecht, die eine verbindliche und allgemeinverständliche christliche Bildsprache verloren hat. Mit dem Verlust der verbindlichen Inhalte muß sich nach der profanen Kunst auch die kirchliche Kunst auf den

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Wendling hatte das hier angesprochene Pius-Fenster neben weiteren figürlichen Fenstern 1949 für die Kirche von Moselkern entworfen; Papst Pius X. wurde 1954 heiliggesprochen. Auf dem Fenster ist der Kopf des Papstes entgegen dem bei Wendling üblichen typisierenden Standfigurenstil porträtmäßig in Schwarzlot gezeichnet. Vgl. Entwurfsskizze (Maßstab 1 : 10): Pius X., 45 : 18,5 cm (Lichtmaße 40,5 : 14,3 cm) (Archiv Hein Derix, Kevelaer).

¹⁴³ Handschriftl. Konzept von Anton Wendling für einen Brief an den Pfarrer von Moselkern vom 16. 5. 1954 (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

¹⁴⁴ Nach dem 2. Weltkrieg sollten z. B. im gotischen Chor des Münsters zu Mönchengladbach neue Fenster eingesetzt werden, die das zentrale mittelalterliche Bibelfenster (um 1275) umrahmen sollten. Wendling lieferte einen Entwurfsvorschlag, der wegen seiner ornamentalen Gestaltung abgelehnt wurde (Mündl. Mitteilung von Hans Bange, Mönchengladbach, an den Verf.).

¹⁴⁵ Vgl. z. B. Fenster für die Propsteikirche in Jülich (1957) und für Reichenau-Mittelzell (1963/64).

Subjektivismus von Künstler und Gläubigen zurückziehen, der bei Wendling in der Vielgestaltigkeit seiner ornamentalen Entwürfe seinen Ausdruck findet.

Die Aktualität der nichtgegenständlichen kirchlichen Kunst wird gerade im Kontrast der Aachener Ornamentfenster von Anton Wendling zu den figürlichen Fenstern von Walther Benner deutlich, die sich in räumlichem Zusammenhang befinden. Benners Figurenzyklus zeigt ein intellektualistisches, historisch-religiöses Programm, das neben Propheten und Heiligengestalten auch Dichter und historische Herrscherpersönlichkeiten umfaßt, z. B. Vergil neben Isaias, Thomas von Kempen neben Dante, Gregor der Große neben Orlandus Lassus, Alkuin neben Karl dem Großen. Die Entschlüsselung des ikonographischen Zusammenhanges erfordert vom Interpreten eine historische Fleißarbeit. Bezeichnend für den Verlust der ikonographischen Selbstverständlichkeit ist die Tatsache, daß Benner Namensinschriften an den Figuren anbringen mußte¹⁴⁶. Der kirchliche Auftraggeber wollte mit der figürlichen Gestaltung verkünden, daß die Kirche 'an das Ebenbild Gottes im Menschen glaubt'; der Verzicht auf jegliche figürliche Darstellung wäre als 'eine Aufgabe ihres Glaubens' zu verstehen¹⁴⁷. Die theologische Meinung, die die Darstellung des Menschenbildes in der christlichen Kunst verbietet, kann dagegen auf das Bilderverbot des Dekalogs verweisen. Das reine Ornamentfenster kann auf eine ikonoklastische Tradition bezogen werden, die sich sogar in der bilderfreundlichen katholischen Kirche findet. Bernhard von Clairvaux verbot angesichts der übertriebenen Verwendung phantastischer Dämonengestalten in der romanischen Baukunst die figürliche Darstellung für seinen Orden. Das Generalkapitel des Zisterzienserordens bezog diese Vorschrift 1134 auf die figürlichen Darstellungen auf Kirchenfenstern: *Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis*. Mit dem Verzicht auf die farbige Verglasung zeigten die Zisterzienser einen Rigorismus in der kirchlichen Kunst, der über das farbige Ornamentfenster, wie es sich im Werk Anton Wendlings findet, sogar hinausgeht. Bernhard von Clairvaux verstand diesen Verzicht gerade als Bestärkung und Verinnerlichung des Glaubens, während im Fall der modernen Verglasung der Aachener Chorhalle die heutigen Theologen einen Kompromiß zwischen figürlicher und ornamentaler Fenstergestaltung suchten, weil sie mit der rein ornamentalen Gestaltung den Verlust einer katholischen Glaubenswahrheit befürchteten.

Stilistische Einordnung der Ornamentfenster

Das geometrische Ornament, das Anton Wendling in den Fenstern der Aachener Chorhalle verwendete, zeigt deutlich die Herkunft aus dem Kunstgewerbe, mit dem Wendling durch seine Ausbildung und Lehrtätigkeit vertraut war. Die Grundstruktur des Aachener Ornaments, Verbindung von unterteiltem Quadrat und Kreis, beschrieb 1888 der Karlsruher Kunstgewerbelehrer Franz Sales Meyer (1849–1927) in seinem 'Handbuch der Ornamentik', das für die Praktiker – 'Musterzeichner, Architekten,

¹⁴⁶ Vgl. L. GATTER, Die neuen Domfenster. Aachener Domkapitel gibt ersten Überblick, in: Aachener Nachrichten Nr. 180, 8. 8. 1950.

¹⁴⁷ STEPHANY a. a. O. (Anm. 129) 123 f.

Schulen und Gewerbetreibende‘ – bestimmt war. Unter der Rubrik ‚Begrenztes Flachornament‘ wird dort das ‚Quadrat‘ erwähnt¹⁴⁸: ‚Die natürlichen Linien im Quadrat, an welche sich die Dekoration anlehnen kann, sind die beiden Diagonalen und die zwei Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden. Diese Linien schneiden sich in einem gemeinsamen Punkte, der Mitte der Figur, und bilden einen Achsstrahl mit abwechselnd ungleichen Strahlungen . . . Die Mitte der Figur erhält meist eine Betonung durch Anbringung einer Rosette‘. Die Transversalen finden sich in Wendlings Ornament wieder, die Diagonalen sind fragmentarisch als Verbindungslinien der beiden Kreise vorhanden. Das naturalistische Motiv der Rosette, das Meyer zum ‚Kreisornament‘ zählt, wird von Wendling durch ein streng geometrisches Ringmotiv ersetzt. Die Verbindung von geteiltem Quadrat und Ringmotiv ist nahezu identisch mit einem Motiv, das Meyer in der Rubrik ‚Geometrische Motive, Bandmotive‘ abbildet¹⁴⁹. Die einzelnen Ringe werden bei Meyer allerdings in dem durchlaufenden ‚Bandmotiv‘ ineinander verschränkt.

Der einzelne Modul von Wendlings geometrischem Ornament entspricht der Definition, die Meyer für ein ‚Begrenztes Flachornament‘ formuliert: ‚Diejenige Verzierungsweise, welche den Zweck hat, eine Fläche als solche zu schmücken und dekorativ zu überziehen, es sei auf dem Wege der Malerei, der Einlegearbeit, der Gravierung, Ätzung, des Flachreliefs usw. nennt man Flach- oder Flächenornament. Dasselbe kann zweierlei Art sein. Entweder ist es so angelegt, daß es einen bestimmt begrenzten Raum, eine Figur, beispielsweise ein Rechteck regelrecht ausfüllt, so daß es nur in diesem Raum herein paßt; dann haben wir es mit dem begrenzten Flachornament oder der Füllung zu tun‘. Die durchgehende Wiederholung des ornamentalen Moduls auf der Fensterfläche entspricht in Meyers Terminologie dem ‚unbegrenzten oder endlosen Flachornament‘. Als Anwendungsgebiet des unbegrenzten Flachornaments erwähnt Meyer u. a. die Glasmalerei¹⁵⁰. Die kunstgewerbliche Assoziation drückt sich in dem Begriff ‚Teppichmuster‘ aus, der von Meyer auf ornamentale Glasfenster angewendet wird¹⁵¹.

Das Meyersche Ornamentwerk ist von der Epoche des Historismus geprägt, als das historisch abgeleitete Ornament zur Dekoration kunstgewerblicher und auch technischer Gegenstände beliebig eingesetzt wurde. Rein geometrische Motive, die Meyer anführt, dienen in der Regel nur als ornamentale Grundformen, die von naturalistischen Formen überwuchert werden. Jugendstil und Werkbund vollzogen die bewußte Abkehr von der Ornamentik des Historismus. Das Ornament sollte nun zur Einfachheit streben und ging damit angeblich eine notwendige ästhetische Verbindung mit der Form ein, die durch den Zweck und das Material des (Gebrauchs)gegenstandes bedingt sein sollte. Fritz Hellmuth Ehmcke, der Lehrer Anton Wendlings, verwendete z. T. eine strenge geometrische Ornamentik aus Kreis- und Quadratformen, die er von Peter Behrens übernahm, für kunstgewerbliche Arbeiten wie z. B. Entwürfe für Westerwälder Steinzeug und Silbertreiarbeiten. Dieses vom Kunstgewerbe des

¹⁴⁸ F. S. MEYER, Handbuch der Ornamentik (Nachdruck 1983) 270.

¹⁴⁹ Ebd. Taf. 3,14.

¹⁵⁰ Ebd. 304.

¹⁵¹ Ebd. 311.

Werkbundes vorgegebene geometrische Formenvokabular nimmt Wendling in seinen ornamentalen Fensterentwürfen auf und wandelt es in mannigfaltigen Formen ab.

Die Einbindung des Glasfensters in die Architektur hebt Anton Wendling durch das geometrische, symmetrisch-additiv geordnete Ornament hervor, das seine künstlerische Eigenständigkeit in den vielfältigen Variationen der geometrischen Formen und der Farben erhält. Mit seinen Ornamentfenstern kommt Wendling seinem Verständnis der Glasmalerei als Raumkunst am nächsten¹⁵².

Diese künstlerische Intention Wendlings steht im Gegensatz zur abstrakten Ornamentik, die Thorn Prikker seit den 20er Jahren in seinen Fensterentwürfen verwendete, und zur abstrakten Malerei Piet Mondrians. Thorn Prikker strebte in den Ornamentfenstern der 20er Jahre z. T. eine deutliche Lösung vom rein Dekorativen an; das Ornament ist nicht unmittelbar auf den architektonischen Zusammenhang bezogen, sondern entwickelt eine Selbständigkeit zum Bildhaften hin. Die Fenster erinnern an abstrakte Gemälde Piet Mondrians (seit 1919), auf denen reine Farbflächen in ein rechtwinkliges schwarzes Gitternetz eingeschrieben sind. In dem Aufsatz 'Die Neue Gestaltung in der Malerei', der in mehreren Folgen in der Zeitschrift 'De Stijl' erschien (1918/19), hob Mondrian die Prinzipien der 'Neuen Gestaltung' hervor: Reduzierung der Malerei auf Farbflächen (Primärfarben und Weiß, Grau, Schwarz) in einem horizontal-vertikalen Liniensystem. Das schöpferische Element dieser Malerei sollte in 'Rhythmus, Proportion und Gleichgewicht der Komposition' begründet sein¹⁵³. Die freie Flächenordnung im horizontal-vertikalen Liniensystem verstand Mondrian als bewußte Abkehr vom dekorativen Ornament. In dem Dialog-Aufsatz 'Natürliche und abstrakte Realität' (1919/20) schrieb Mondrian: 'Z: Und daher wird sich die neue Malerei der Tatsache noch bewußter, daß die Malerei die Fläche erheischt. X: Aber wenn man das übertreibt, fällt man ins Dekorative zurück. Z: Es ist nicht notwendig, daß die Malerei darum zu einer Kunst des Ornaments, des Poms oder überhaupt zu dem wird, was man allgemein unter dekorativer Kunst versteht'¹⁵⁴.

Der abstrakte Stil von Mondrian und De Stijl einerseits und von Thorn Prikker andererseits entwickelte sich unabhängig von gegenseitigen Stileinflüssen¹⁵⁵. Dies zeigt allein die Tatsache, daß Thorn Prikker in seiner abstrakten Glasmalerei nicht prinzipiell auf die Symmetrie verzichtet und sich nicht auf die Verwendung der Primärfarben und einer streng rechtwinkligen Flächenordnung beschränkte.

Oberflächlich betrachtet, ergeben sich gewisse stilistische Verbindungen von De Stijl zu Anton Wendlings abstrakter Glasmalerei¹⁵⁶. In vielen seiner Ornamentfensterentwürfe beschränkt sich Wendling auf die Primärfarben und Weiß, Grau, Schwarz und

¹⁵² A. Wendling in einem Interview mit Radio Hilversum (1962).

¹⁵³ Zit. nach H. L. C. Jaffé, Mondrian und De Stijl (1967) 53.

¹⁵⁴ Zit. nach M. SEUPHOR, Piet Mondrian (1959) 307.

¹⁵⁵ P. WEMBER, Johan Thorn Prikker. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld Bestandskataloge 6 (1966) 11.

¹⁵⁶ A. C. OELLERS in: Licht, Glas, Farbe. Arbeiten in Glas und Stein aus den Rheinischen Werkstätten Dr. Heinrich Oidtmann (1982) 16. Die von Oellers als Beispiel angeführten Ornamentfenster von Wendling für die Heilig-Kreuz-Kirche, Köln-Weidenpesch (Entwurf 1944; Ausführung 1952) zeigen kleinteilige, rechteckige farbige und weiße Gläser, die in einer symmetrischen Ordnung zu Kreuzmotiven zusammengefaßt sind.

baut den Bleiriß in einzelnen Entwürfen streng rechtwinklig auf. Der Unterschied zur künstlerischen Auffassung von De Stijl bleibt jedoch evident: Wendling geht grundsätzlich von einer ornamental-dekorativen Kompositionsweise aus, indem er die Fensterfläche mit einer additiv-symmetrischen Ordnung eines ornamentalen Moduls aus verschiedenen geometrischen Formen füllt. Damit betont er die dekorative Funktion des Glasfensters im architektonischen Zusammenhang.

Die Fenster für die Doppelkapelle Schwarzhendorf (1956/59 und 1964/67)

Die neuen Fenster für die Unter- und Oberkirche der romanischen Doppelkapelle Schwarzhendorf wurden von Anton Wendling in den 50er und 60er Jahren entworfen. In die Kapelle war 1949 nach Beseitigung kleinerer Kriegsschäden eine farbige Fensterverglasung eingesetzt worden, die sich jedoch nach den Vorstellungen der Denkmalpflege als zu dunkel erwies¹⁵⁷. Mit der neuen Verglasung der Fenster der Unterkirche wurde schließlich Anton Wendling beauftragt; gleichzeitig führte Hans Schwippert, mit dem Wendling bereits an der Aachener Kunstgewerbeschule bei der Gestaltung von Kirchenräumen zusammengearbeitet hatte, die Neugestaltung des Altarraumes der Unterkirche aus. Die Bauleitung für die Neugestaltung des Altarraumes der Unterkirche lag beim Staatshochbauamt Bonn¹⁵⁸. Die ersten Entwürfe für die Fenster wurden von Wendling 1952 vorgelegt¹⁵⁹; die endgültigen Entwurfsskizzen sind Ende 1956 datiert¹⁶⁰. Die Fenster wurden von den Glaswerkstätten Hein Derix, Kevelaer, ausgeführt (1959). Den Auftrag für die neuen Fenster der Oberkirche

¹⁵⁷ Jahrb. rhein. Denkmalpflege 20, 1956, 173.

¹⁵⁸ Jahrb. rhein. Denkmalpflege 22, 1959, 214.

¹⁵⁹ Vgl. Einschreiben des Ministeriums für Wiederaufbau des Landes Nordrhein-Westfalen an Anton Wendling vom 8. 8. 1952 (Nachlaß A. Wendling, Ascona).

¹⁶⁰ Folgende Entwurfsskizzen (Ende 1956) befinden sich im Nachlaß A. Wendling, Ascona: (1) Entwürfe für das Fenster der Chorapsis: 3 Entwürfe, davon 1 Entwurf unvollendet, ca. 24 : 9,5 cm (diese Vorentwürfe wurden nicht ausgeführt); Entwurf für das ausgeführte Fenster 24,3 : 9,5 cm. – (2) Entwürfe für das Rundbogenfenster des südl. Querarmes: Entwurf 25 : 13,6 cm (Lichtmaße: 22,5 : 11 cm) bez.: D Nr. 1, 1. Dez. 56 A. Wendling; Entwurf 25,2 : 14,5 cm (Lichtmaße 22,2 : 11,4 cm) bez.: D Nr. 2, 1 : 10, Dez. 56 A. Wendling (diese beiden Vorentwürfe wurden nicht ausgeführt); Entwurf für das ausgeführte Fenster 25,2 : 14,3 cm (Lichtmaße 22,2 : 11,2 cm) bez.: D Nr. 3, 1 : 10, 1. Dez. 56 A. Wendling. – (3) Entwürfe für das Rundfenster des nördl. Querarmes: 3 Vorentwürfe Dm. 9,3 cm (Lichtmaß Dm. 7 cm); Entwurf für das ausgeführte Fenster Dm. 9,3 cm (Lichtmaß Dm. 7 cm) bez.: Schwarzhendorf J, 1 : 10, Nov. 56 A. Wendling. – (4) Entwurf für das ausgeführte Rundbogenfenster auf der Südseite des Westarmes: 16 : 9,8 cm (Lichtmaße: 14 : 7,7 cm) bez.: FENSTER E, Schwarzhendorf, 1 : 10, Nov. 56, A. Wendling. – (5) Entwurf für das ausgeführte Rundbogenfenster auf der Nordseite des Westarmes, 13,9 : 8 cm (Lichtmaße 11,8 : 6 cm), bez. FENSTER F, Schwarzhendorf, 1 : 10, Nov. 56, A. Wendling. – (6) Entwürfe für das Rundbogenfenster auf der Nordseite des östl. Langhausjoches, Entwurf 15,3 : 9 cm (Lichtmaße 12,6 : 6,2 cm), bez. 1954 (dieser Entwurf wurde nicht ausgeführt); Entwurf für das ausgeführte Fenster 14,5 : 8,2 cm (Lichtmaße 12 : 6 cm) bez. FENSTER H, Schwarzhendorf, 1 : 10, Nov. 56, A. Wendling. – (7) Entwurf für das ausgeführte Rundbogenfenster auf der Westseite der Unterkirche 25,5 : 14 cm (Lichtmaße 22,4 : 11 cm) bez. FENSTER K, Schwarzhendorf, 1 : 10, 1. Dez. 56, A. Wendling. – Die Entwurfsskizzen für die beiden Rundbogenfenster auf der Nord- und Südseite des Chorraumes können im Nachlaß A. Wendling, Ascona, nicht nachgewiesen werden.

bekam Anton Wendling Ende 1964¹⁶¹. Ausgeführt wurden diese Fenster erst nach seinem Tode durch die Glaswerkstätten Dr. Heinrich Oidtmann, Linnich, im Jahre 1967.

Fenster der Unterkirche

Dem Innenraum der Unterkirche wird durch die relativ kleinen Rundbogenfenster an den Stirnseiten (am nördlichen Querarm kleine Rundbogenöffnung über dem Portal, in die ein Rundfenster eingeschrieben ist), an den Nord- und Südwänden der an die Vierung im Osten und Westen anschließenden beiden Joche und an der Nordseite des ersten, an den ursprünglichen Zentralbau nach Westen anschließenden Joches nur wenig Tageslicht zugeführt. Die Fenster sitzen in den tiefen Laibungen des romanischen Mauerwerkes.

Das wandbeherrschende Element der romanischen Raumarchitektur sind die Wandmalereien. Die Fenster dienen vornehmlich als Lichtquelle; dagegen ist ihre Funktion als Bildträger und Raumabschluß von untergeordneter Bedeutung. Sie haben in der hochromanischen Architektur noch nicht die wandersetzende Funktion der großen Fensterflächen in der spätromanischen und besonders der gotischen Architektur. Um die Beleuchtungsfunktion der Fenster bei kleinen Fensteröffnungen optimal erfüllen zu können, wurden im 12. Jahrhundert relativ helle Verglasungen bevorzugt¹⁶².

Wählt man nun in Anlehnung an historische Vorbilder für die moderne Verglasung ein hohes Maß an Lichtdurchlässigkeit, ist dies zur Sichtbarmachung der Wandmalerei nur sehr bedingt geeignet; da die kleinen Lichtöffnungen der Fenster jeweils in der Mitte der freskierten Wandflächen liegen, bilden sie bei heller Verglasung ein starkes Gegenlicht, in dessen Umgebung die Wandmalerei auf der geschlossenen Wandfläche wegen des Blendeffektes kaum wahrgenommen werden kann. Als wesentliche Beleuchtungsquelle für die Wandmalerei scheiden die Fenster aus, weil sie bei heller Verglasung Blendwirkung ausüben, bei dunkler Verglasung aber kein natürliches Licht hereinlassen. Die Fenster dienen allein der allgemeinen natürlichen Raumbeleuchtung. Dieser Aufgabe können sie bei ihrer geringen Größe aber nur gerecht werden, wenn sie relativ hell verglast sind. Dieser Überlegung dürfte der Auftrag der Denkmalpflege für eine helle Verglasung entsprungen sein.

¹⁶¹ Auftragsannahme am 26. 10. 1964: Bestätigungsschreiben von Anton Wendling an das Staatshochbauamt Bonn (Durchschrift im Nachlaß A. Wendling, Ascona).

¹⁶² Dies weist L. GRODECKI, *Romanische Glasmalerei* (1977) 18 ff. z. B. am Nachlassen der Leuchtkraft des blauen Glases vom hellen Saphir- bzw. Chartreser Blau zum dunklen Blau der Sainte-Chapelle in Paris nach. Da von der Verglasung des 12. Jahrh. in Schwarzrheindorf keine Reste erhalten sind, lassen sich nur hypothetisch die wenigen erhaltenen Fenster des 12. Jahrh. aus dem benachbarten rheinisch-westfälischen Raum zum Vergleich heranziehen: Die Gerlachusfenster (sog. Cappenberger Fenster; heute Westf. Landesmuseum Münster) aus der ehemaligen Prämonstratenserabtei Arnstein a. d. Lahn wie auch die Patroklos-Fenster in Soest (um 1160/66) weisen ursprünglich eine große Helligkeit des farbigen Glases auf (Vgl. GRODECKI a. a. O. 151 ff.; 161 ff.). Die Laacher Fenster, die mit den Gerlachusfenstern in stilistischer Verwandtschaft stehen (um 1170; heute Landesmuseum Wiesbaden), zeigen dagegen eine intensivere Farbigkeit; sie waren vermutlich in größeren Fensteröffnungen in der Laacher Abteikirche eingesetzt (R. BECKSMANN in: *Die Zeit der Stauer* 5 Suppl. [1979] 116).

Wendling stimmte die Farbskala des verwendeten blanken Antikglases auf helle Töne ab: Grau und Blau¹⁶³. In großem Maße verwendete er blankes, farbloses Glas, durch das das Tageslicht ungebrochen in den Raum einstrahlen kann, während in romanischen Fenstern das Licht immer einer Brechung unterlag. Die Fenster sind entgegen dem wahrscheinlichen Zustand des 12. Jahrhunderts, der Figurenfenster umfaßt haben wird, ornamental mit wenigen Symbolen gestaltet worden (Abb. 13–15).

Das kleine Rundfenster über dem Nordportal und jeweils ein Rundbogenfenster an der Südseite des westlichen Kreuzjoches und der Nordseite des ersten, nach Westen an den ursprünglichen Zentralbau anschließenden Joches zeigen das Symbol des Kreuzes. Auf dem Rundfenster erscheint ein griechisches Kreuz mit zentraler Kreisscheibe in blauen Tönen vor einem weißen (farblosen) 'Hintergrund'. Das Fenster an der Südseite des westlichen Kreuzjoches zeigt ein farbiges Kreuz und eine farbige Rahmung, während die Glasflächen, die das Kreuz umgeben, farblos gehalten sind. Auf dem Fenster mit dem Kreuzsymbol an der Nordseite des ersten Joches des erweiterten Westarmes ist die Verteilung von farbigem und farblosem Glas umgekehrt. Das Fenster an der Nordseite des westlichen Kreuzarmes (Abb. 15) zeigt das Christusmonogramm Chi Rho in farbloser Verglasung vor blauem 'Hintergrund'. In den Rundbogenabschluß des Westfensters ist ein Kreis mit achtzackigem, blauem Stern eingeschrieben. Der Kreis geht nach unten in ein ornamentales Gitter über (Abb. 14). Die ornamentale Verglasung der übrigen Fenster läßt sich einheitlich als eine Gitterstruktur aus farbigen Gitterstreifen beschreiben (vgl. Abb. 13).

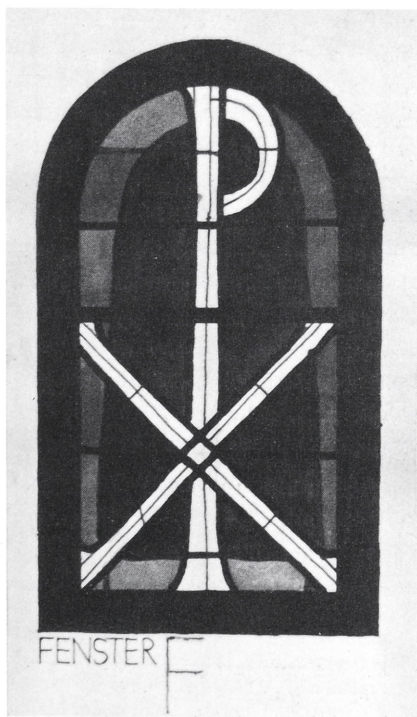
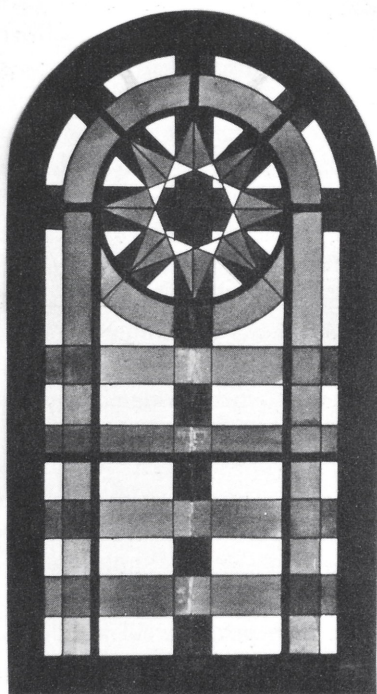
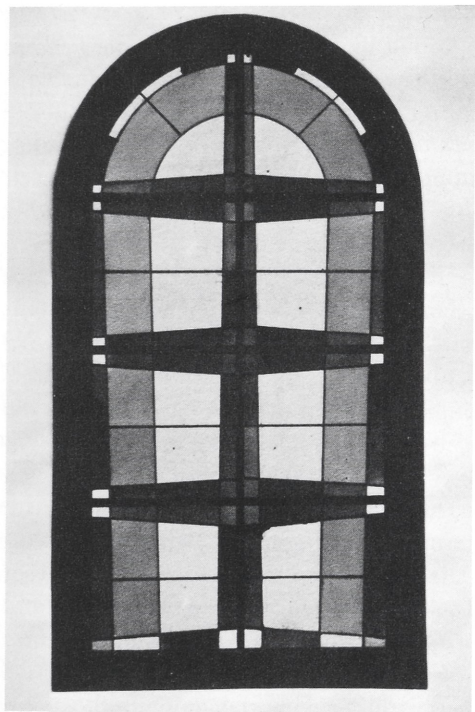
Die Konturen von Ornament und Symbol entstehen in allen Fenstern aus der Führung der Bleiruten. Das Gitterornament und die Kreuzsymbole korrespondieren weitgehend mit der architektonischen Struktur der Fenster. Durch einen vertikalen Gitter- oder Kreuzstreifen wird jeweils die Mittelachse des Fensters betont. Ein horizontaler Kreuzstreifen oder mehrere horizontale Gitterstreifen fassen die Fensterseiten in der Horizontalen zusammen. Die dynamische 'Richtungslosigkeit' des einzigen Rundfensters wird konsequent durch die Kreuzstreifen des griechischen Kreuzes akzentuiert, die sich in der Mitte des Fensters überschneiden. Am äußeren Rand der Fensterfläche wird jeweils ein heller oder dunkler Glasstreifen entlanggeführt, der die Rahmenform des Fensters aufnimmt.

Obwohl die Fenster keine figürlichen Darstellungen zeigen, entspricht die Abstimmung des Glasfensters auf die Architektur der romanischen Auffassung: In der romanischen Glasmalerei wird das figürliche Glasbild mit parallelen, konzentrischen Ornamentstreifen umrahmt, die eine optische Antwort auf die Schichtung des massiven Mauerwerkes und die Führung des Fensterbogens bilden¹⁶⁴.

In den Kreuzsymbolfenstern und dem Fenster mit dem Christusmonogramm weicht der Bleiriß von einer strengen, geraden und geometrischen Linienführung ab, so daß mehr die Wirkung des aus der freien Hand entworfenen, als das des mit dem Lineal konstruierten Glasfensters entsteht. Dadurch wirken diese Fenster im Vergleich zu den übrigen, streng konstruierten Fenstern lebhafter und auch dem handwerksmäßig gestalteten romanischen Kirchenbau angemessener gestaltet.

¹⁶³ Die Entwurfsskizzen im Maßstab 1 : 10 weisen entgegen den ausgeführten Fenstern überwiegend eine grüne bis grüngraue Farbskala auf.

¹⁶⁴ E. FRODL-KRAFT, Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart (1970) 88.



13-15 Schwarzrheindorf,
Entwürfe für die Fenster
der Unterkirche.

Durch den Verzicht auf eine figürliche Gestaltung und die lapidare Verwendung christlicher Symbole – Kreuz, Christusmonogramm und Stern – betonen die Fenster ihre architektonisch dienende Funktion. Zu den abgebildeten Symbolen tritt die Symbolkraft des natürlichen Lichtes selbst hinzu, das in Beziehung zum Thema der Wandmalerei gebracht werden kann¹⁶⁵.

In der Ostapsis ist Christus in der Mandorla oberhalb des Fensters dargestellt, durch das die aufgehende Sonne in den Chorraum einstrahlt. Das Licht der aufgehenden Sonne symbolisiert den auferstandenen Christus. In solcher symbolischen Ausdeutung läßt sich das ornamentale Gitternetz des Ostfensters als Tor des Grabes beschreiben, durch das die Lichtstrahlen als Symbol des Auferstandenen dringen.

Die symbolische Verbindung der Gottesvorstellung mit dem natürlichen Licht wird auch in der Darstellung nach der Vision Ezechiels, die Erscheinung Jahwes im Stadttor auf der Ostkappe der Vierung aufgenommen. Bei Ezechiel (43, 1–7) wird die Lichtsymbolik deutlich: 'Und er führte mich zu dem Tor, das nach Osten hingewendet ist. Fürwahr, da erschien die Herrlichkeit des Gottes Israels in Richtung von Osten her und ihr Brausen glich dem Brausen gewaltiger Wasser, und das Wasser leuchtete von seiner Herrlichkeit'. Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor wird über dem Fenster der Südkonche gezeigt. Die lichtsymbolische Ausdeutung dieser Verklärung lautet bei Matthäus (17, 2): 'Und sein Antlitz leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß wie das Licht'. Durch das Fenster, das Wendling mit einer hellen, weitgehend farblosen Verglasung entwarf, fällt das 'Licht der Mittagssonne als Natursymbol'¹⁶⁶. Auf der dunklen Nordseite ist über dem kleinen Rundfenster in der Halbkuppel der Kreuzestod Christi dargestellt. Hiermit korrespondiert das schlichte Glasfenster mit dem eingeschriebenen Kreuzsymbol. In der Westkonche, an der Seite der untergehenden Sonne, ist in der Darstellung der Vertreibung der Händler aus dem Tempel die Abkehr von Gott symbolisiert. Nach der romanischen Erweiterung des Westarmes entfiel das korrespondierende Fenster.

Die räumliche Beziehung der Wandmalerei auf die Fenster, durch die das Tageslicht einfällt, verdeutlicht die 'Wechselbeziehungen zwischen der konkreten Realität der Naturerscheinung und der transzendenten des Sinngehaltes in der Bildkunst'¹⁶⁷. Schöne leitet aus Hempels und Freys symbolischer Deutung der Schwarzrheindorfer Fresken ab, daß sie eine durchsichtige Verglasung für die Fenster voraussetzt, um die Symbolik des Naturlichtes herausstellen zu können¹⁶⁸. Dies aber widerspräche, so führt Schöne weiter aus, der Tatsache, daß die Glasfenster des 12. Jahrhunderts 'selbstleuchtend' gewesen seien. Tatsächlich widerspricht Frey seiner Deutung des Lichtes in Schwarzrheindorf, wenn er weiter schreibt, daß das Fenster in der mittelalterlichen Glasmalerei zu einer 'selbstleuchtenden Wand' wird, 'die zum Tageslicht des Außenraumes gar keinen Bezug hat. Durch die Verbindung mit der Bildarstellung

¹⁶⁵ E. HEMPEL, Der Realitätscharakter der kirchlichen Wandmalerei im Mittelalter, in: Kunstgeschichtliche Studien. Festschr. für D. Frey (1943) 111 ff.; D. FREY, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie (1946) 111 f.

¹⁶⁶ HEMPEL a. a. O. 113.

¹⁶⁷ Frey a. a. O. 111.

¹⁶⁸ W. SCHÖNE, Über das Licht in der Malerei (1983) 76.

übernatürlichen Inhaltes wird es selbst zum Ausfluß transzendenter Kräfte umgedeutet¹⁶⁹.

Nimmt man dennoch Hempels und Freys Annahme einer symbolischen Wechselwirkung zwischen Wandmalerei und Naturlicht, das durch die Fenster in den Kirchenraum eindringt, zum Ausgangspunkt für die Bewertung der modernen Verglasung von Anton Wendling, so stellt diese gerade durch den Verzicht auf die figürliche Gestaltung den symbolischen Bezug des Lichtes als solchen zur Wandmalerei her. Die Transparenz der farbigen Gläser und die Durchsichtigkeit der farblosen Gläser entsprechen verschiedenen Erscheinungsformen des Lichtes auf dem Glasmaterial und sind damit nur Variationen derselben Realität, der konkreten Realität des Naturlichtes, das sich hier mit der Lichtsymbolik des geschichtstheologischen Programmes der Wandmalerei verbindet.

Der heutige Kirchenbesucher, dem der Sinngehalt der Wandmalerei ohne interpretatorische Hilfe verschlossen bleibt, wird kaum eine innere Beziehung zu dieser Lichtsymbolik entwickeln, so daß sich die Symbolik der Fenster letztlich auf die evidente christliche Symbolik in den Darstellungen von Kreuz und Christusmonogramm auf den Glasfenstern beschränkt.

Fenster der Oberkirche

In der Oberkirche befinden sich zwölf größere Fenster (Rund-, Rundbogen-, Vierpaß- und Lilienfenster) in der Höhe der Schildbogen des romanischen Gewölbes und vier kleine Rundbogenfenster ('Schießscharten'), jeweils zwei an den Schlußwänden des nördlichen und südlichen Querarmes¹⁷⁰. Die Entwürfe für diese Fenster erstellte Anton Wendling Ende 1964, kurz vor seinem Tode¹⁷¹.

Die zwölf großen Fenster zeigen jeweils ein Tier als Christussymbol. Das ikonographische Programm wurde dem Künstler von Pfarrer Müller, der damals die Katholische Kirchengemeinde St. Klemens zu Schwarzrheindorf leitete, vorgeschlagen. Wendling übernahm dieses Programm bis auf geringfügige Veränderungen in der räumlichen Abfolge der Symbole. In einem Brief vom 15. August 1964 listete der Pfarrer die Tiere auf, die für die Fenster vorgesehen waren, und erläuterte kurz die symbolische Bedeutung, die er ihnen im einzelnen zuschrieb¹⁷². In der zum Teil ungebrauchlichen Deutung der Tiersymbole orientierte sich Pfarrer Müller wahrscheinlich an dem 'Handbuch der christlichen Symbole' der Benediktinerin Dorothea Forstner,

¹⁶⁹ FREY a. a. O. 132 f.

¹⁷⁰ Lichtmaße der Fenster (nach Angaben der Glaswerkstätten Dr. Heinrich Oidtmann, Linnich): 3 Vierpaßfenster des Chorraumes: Fenster auf der Nordseite 106 : 106,5 cm; Fenster der Ostapsis 116,5 : 114,5 cm; Fenster auf der Südseite 101 : 102 cm. – 2 Lilienfenster an den Stirnwänden des Querhauses je 149 : 147,5 cm. – 1 Rundfenster auf der Nordseite des östl. Langhausjoches Dm. 52 cm. – 6 große Rundbogenfenster: Fenster auf der Westseite 169,5 : 98,5 cm; 3 Fenster auf der südl. Langhausseite 120 : 51 cm; 168,5 : 71 cm; 166,5 : 72 cm (von Osten nach Westen); 2 Fenster auf der nördl. Langhausseite 159,5 : 70 cm; 167 : 69,5 cm (von Osten nach Westen). – 4 kleine Rundbogenfenster ('Schießscharten') an den Schlußwänden des Querhauses, je 31 : 8 cm.

¹⁷¹ Im Nachlaß A. Wendling, Ascona, läßt sich nur eine Entwurfsskizze für ein nicht ausgeführtes Vierpaßfenster mit Fischsymbol nachweisen: Lichtmaße des Entwurfs 13,5 : 13,5 cm, bez.: G, 1 : 10, Aug. 1964.

¹⁷² Maschinenschriftl. Brief und Skizze von Pfarrer Müller an Anton Wendling vom 15. 8. 1964 (Durchschrift im Pfarrarchiv Schwarzrheindorf).

das 1959 in erster Auflage erschien. Dieses Handbuch entstand unter dem Einfluß des Volksliturgischen Apostolates, das in den 20er Jahren von Pius Parsch (1884–1954) zur Verbreitung liturgischer Volksliteratur in Klosterneuburg an der Donau gegründet worden war¹⁷³. Pfarrer Müller stand wohl den liturgischen Bestrebungen des Benediktinerordens nahe. In dem Brief an Wendling drückt er seine Hoffnung aus, daß 'bald Bendiktinerinnen wie früher zum Chorgebet in die Oberkirche' einziehen.

Jeweils drei Tiersymbole wurden unter ein gemeinsames Thema gestellt und drei Fenstern zugeordnet, die ungefähr auf eine Himmelsgegend ausgerichtet sind. Das Programm beginnt auf drei Fenstern der dunklen Nordseite (Lilienfenster im nördlichen Oberarm, ein Rundfenster und ein Rundbogenfenster an der nördlichen Langhausseite): Die drei Tiersymbole, die den Fenstern zugeordnet sind, stehen unter dem Thema der Menschwerdung Christi. Das Lilienfenster zeigt das Einhorn, nach dem Physiologus, der naturgeschichtlich-religiösen Schrift aus dem 4. Jahrhundert, Symbol des eingeborenen Gottessohnes und der Jungfräulichkeit Mariens. Auf dem Rundfenster ist eine Taube mit Ölzweig dargestellt, auf dem Rundbogenfenster der Greif, ein orientalisches Fabelwesen mit Löwenkörper, Flügeln, kräftigen Krallen und einem Adlerkopf. Die Taube symbolisiert Christus den Friedensbringer. Der Greif ist Symbol für die Doppelnatur Christi, wahrer Mensch und wahrer Gott zugleich.

Drei weitere Tiersymbole (Pelikan, Lamm, Stier) sind den Rundbogenfenstern zugeordnet, die sich im westlichen Langhausjoch befinden. Die Symbole thematisieren auf der Seite des Sonnenunterganges das Leiden Christi. Der Pelikan ist nach dem Physiologus Symbol für die Hingabe des Blutes Christi am Kreuz. Das Lamm ist Christus 'das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt' (Joh. 1, 29). Das Westfenster, auf dem es dargestellt ist, wird heute weitgehend durch den Orgelprospekt verdeckt. Der Stier auf dem südlichen Fenster des westlichen Langhausjoches symbolisiert nach der Vision des Johannes (Off. 4, 7) als eines der vier Lebewesen den Opfertod Christi. Nach dem Alten Testament ist der Stier ein jüdisches Opfertier.

Drei Tiersymbole auf den Fenstern der Südseite, der Sonnenseite, beziehen sich auf die Auferstehung Christi. Das Lilienfenster des südlichen Querarmes (Abb. 10) zeigt den 'Löwen vom Stamme Juda' (Gen. 49, 9), der von den Kirchenvätern als Symbol für die Auferstehung und den Sieg des Erlösers interpretiert wurde. Die an das Querhaus anschließenden beiden Rundbogenfenster der südlichen Langhausseite zeigen Phönix und Fisch. Der fabulöse Vogel Phönix gilt bereits in der altchristlichen Liturgie als Auferstehungssymbol. Er entsteht nach seinem Feuertod immer wieder zu neuem, tausendjährigem Leben aus der Asche. Der Fisch als Taufsymbol und damit als 'Symbol der Lebensfülle und Lebensmitteilung'¹⁷⁴ läßt sich in der ikonographischen Tradition nicht unmittelbar der Symbolik der Auferstehung Christi zuordnen. Er wird von Pfarrer Müller in Analogie zum auferstandenen Christus als 'Lebensspender' interpretiert.

Die drei Vierpaßfenster des Chorraumes zeigen Adler, Pfau und Schlange. Auf der Ostseite, der Seite des heraufziehenden Morgens, sollen sie die 'Herrlichkeit' Christi

¹⁷³ D. FORSTNER, Die Welt der christlichen Symbole 4(1982) 9.

¹⁷⁴ Ebd. 255 f.

(Müller) symbolisieren. Der Pfau auf dem Apsisfenster steht in thematischem Zusammenhang mit der Wandmalerei des Chorraumes, die zur Zeit der Umwandlung der Doppelkapelle in eine Klosterkirche entstand (um 1170). Über dem Fenster befindet sich in der Halbkuppel die Darstellung der *Majestas Domini*, Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen, Johannes dem Täufer und Stephanus zur Linken, Petrus und Laurentius zur Rechten, zu den Seiten der Thronstufe von den Stiftern, Arnold von Wied in Bischofstracht und der Äbtissin Hedwig von Wied. Auf den Wandmalereien der Katakomben wurde der Pfau, der hier auf dem Fenster der *Majestas Domini* zugeordnet ist, in Gartenidyllen dargestellt, 'um den ewigen Frühling und die künftige Herrlichkeit anzudeuten'¹⁷⁵. In der Interpretation von Pfarrer Müller symbolisiert er in Anlehnung an diese frühchristlichen Darstellungen die 'ewige Herrlichkeit'. Der Adler auf dem nördlichen Vierpaßfenster des Chorraumes symbolisiert in seinem 'Flug zur Höhe' (Müller) die Herrlichkeit Christi. Die Schlange auf dem Vierpaßfenster der gegenüberliegenden Seite, 'die sich in den Schwanz beißt (Brezel) = ohne Anfang und ohne Ende' (Müller), ist Symbol der Ewigkeit Gottes.

Auf den jeweils zwei kleinen Rundbogenfenstern an den Schlußwänden des Querhauses sind nach den Vorstellungen Pfarrer Müllers 'funkelnde Glasflüsse' dargestellt. Sie können als die vier Flüsse des Paradieses gedeutet werden.

Die Glasfenster zeigen insgesamt eine relativ große Helligkeit, die Wendling von Pfarrer Müller vorgeschrieben bekam. Wendling beschränkt die Farbwahl für das blanke Antikglas auf die Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Zur Steigerung der Helligkeit tritt farbloses Glas hinzu. Besonders in dem Vierpaßfenster der Ostapsis kann das Licht ungebrochen durch die farblosen Gläser einstrahlen, so daß ein scharfer Kontrast zwischen der hellen Fensteröffnung und der Wandmalerei auf den angrenzenden Wandflächen entsteht, der zu einer optischen Dominanz der Fensteröffnung führt.

Die Fensterflächen füllt Wendling mit einem Grundmuster aus überwiegend rechteckigen geometrischen Flächen aus, in das jeweils ein stark stilisiertes Tiersymbol eingepaßt ist. Die Konturen der Tierkörper werden ausschließlich aus den Bleiruten gebildet, wodurch von vornherein eine naturalistische Darstellung verhindert wird, da die Führung der Bleiruten sich den technischen Beschränkungen anpassen muß, denen das Glasschneiden unterliegt.

Im Vergleich zu den Fenstern der Unterkirche dominiert hier die Symboldarstellung die Fensterfläche. Bereits dadurch erhalten die Fenster ein wesentlich höheres Eigengewicht im Rahmen des architektonischen Gesamtkunstwerkes. Dieses Eigengewicht wird zusätzlich betont durch die Starkfarbigkeit und Buntheit. Die Bildhaftigkeit der Oberkirchenfenster steht im Gegensatz zu den Fenstern der Unterkirche, die die Ursprungsfunktion des Fensters als Lichtquelle betonen. Eine höhere Eigengewichtung konnten die Fenster der Oberkirche deshalb berechtigt bekommen, da hier mit Ausnahme des Chorraumes keine Wandmalerei vorhanden ist. Bemerkenswert ist jedoch, daß das einzige bei Betrachtung dieser Chorausmalung vom üblichen Betrachterstandort sichtbare Fenster mit seinem Symbol, dem Pfau, auf die Ikonographie der Malerei Bezug nimmt.

¹⁷⁵ Ebd. 231.

Die Tiersymbole sind von einem geometrischen und weitgehend symmetrischen Ornament eingefaßt, das in seiner Ordnung auf den architektonischen Rahmen, die Umrisse der Lichtöffnung, Bezug nimmt: In den Vierpaßfenstern werden die Eckpunkte der Pässe durch ein Quadrat aus Ornamentstreifen zusammengefaßt; von den Scheitelpunkten der Pässe gehen Ornamentstreifen aus, die auf das Quadrat stoßen. Auch die Tiersymbole korrespondieren hier mit der architektonischen Form. Die Windungen der Schlange passen sich den Bogenformen des Vierpasses an. Der Pfau entfaltet sein Rad von der Vertikalachse des Fensters symmetrisch zu den äußeren beiden Pässen hin.

Die Rahmenform der Rundbogenfenster wird durch jeweils ein umlaufendes Ornamentband betont. Die Vertikal- und Horizontalachse der Rundbogenfenster werden in ornamentalen Kreuzstreifen aufgenommen, die allerdings zum Teil von den Tiersymbolen überdeckt sind. Auf den Lilienfenstern werden ebenfalls die vertikale und horizontale Fensterachse durch farbige Ornamentstreifen betont. In der Sprungstellung der Tiere wird hier eine gestalterische Zusammenfassung der beiden äußeren Lilienblätter der Fensteröffnung angestrebt. Die 'Glasflüsse' auf den kleinen Rundbogenfenstern des Querhauses winden sich in der Vertikalachse der Fenster um jeweils vier übereinandergestaffelte Ornamentkreise, die durch eine Vertikal- und Horizontalinie in jeweils vier gleiche farbige Glasflächen geteilt sind.

In den Symbolfenstern der Oberkirche von Schwarzrheindorf zeigen sich noch einmal im Spätwerk Anton Wendlings die typischen Stilmerkmale seiner Glasmalerei, die sich durch sein gesamtes glasmalerisches Œuvre ziehen: Die 'Zeichnung' ist auf den Bleiriß beschränkt, dessen Grundstruktur sich aus geometrischen, symmetrisch angeordneten Formen aufbaut. In den Bleiriß ist auch die figürliche Darstellung vollständig integriert, die zu geometrisierenden Formen tendiert. Die ornamentale Wirkung wird durch die starkfarbigen Gläser bestimmt, die in weitgehend symmetrischer Ordnung über die Fensterfläche verteilt sind. Die Farbskala beschränkt sich dabei auf die Grundfarben und die farblosen oder graugetönten Gläser. Symbol und Ornament beziehen sich in ihrer strengen Ordnung auf die Architektur, womit Wendling die Funktion der Glasmalerei als raumgestaltendes Element herausstellt.

Abbildungsnachweis

1-5; 8-10; 12 Foto H. Lilienthal, Rhein. Landesmuseum Bonn
6-7; 11; 13-15 Autor