



Horst Schwebel

# Mit Licht und Farbe malen und gestalten

## Die Situation

Das hundertjährige Jubiläum der Glasmalerei Peters ist ein Anlass, innezuhalten und darüber nachzudenken, welchen Stellenwert die Glasmalerei gegenwärtig einnimmt. Überblickt man die letzten hundert Jahre, so ist es vor allem der Zuwachs technischer Möglichkeiten und Verfahren, der sich in den Vordergrund drängt. Das Musivische, dass Gläser wie Mosaiksteine nebeneinandergesetzt und mit Bleiruten miteinander verbunden werden, ist zwar nicht verschwunden, ist aber deutlich ins Hintertreffen getreten. Inzwischen gibt es das gestisch-expressive Malen auf Floatgläsern, Sandstrahl-, Ätz- und Spritztechniken, außerdem thermisch verformte Gläser auf Grund der Schmelztechnik, dazu Klebe- und Collageverfahren, bei denen historische Grafiken, Fotos und Zeitungsausschnitte über Druckverfahren auf das Glas gebracht werden. Neu hinzugekommen sind der Digitaldruck und die SolarGlasKunst. Diese noch immer unvollständige Aufzählung gängiger Verfahren lässt zumindest den Horizont erahnen, der sich den Künstlern und den Glaswerkstätten auftut. Einer der Gründe dieser Expansion ist die Tatsache, dass die Scheiben immer größer geworden sind. Man hat es nicht allein mit mundgeblasenen Echtantikgläsern zu tun, auf die eventuell mit Schwarzlot gemalt wird. In den führenden Glaswerkstätten können Scheiben bis zu 6 mal 3 Metern im Brennofen bearbeitet werden, eine Größe, die nicht überall vonnöten ist, die aber zeigt, dass bei Glas nahezu jede Größe mit einer Vielfalt an Techniken in Verbindung gebracht werden kann.

Die Tradition in Deutschland erweist sich insofern als sinnvoll, als es bei der Realisierung von Glas-kunstwerken zu einer Arbeitsteilung kommt zwischen dem Künstler, der das Projekt entwirft und der Glaswerkstätte, die es ausführt. Der Künstler hätte gar nicht die Materialien und technische Ausstattung, die für die Realisierung erforderlich sind. Man denke, welches Know How vonnöten ist, um beispielsweise ein SolarGlasKunstwerk zu schaffen, welche Arbeitsschritte begangen werden müssen und welche Systemvorgaben zu berücksichtigen sind. Umgekehrt mag ein Künstler durch ein Verfahren, das er in der Glaswerkstätte gesehen hat, auch zu einer neuen Arbeit angeregt werden.



Eine verstärkte Aufmerksamkeit erhielt die Glasmalerei in den letzten Jahren durch die sogenannten „Malerfenster“. Es handelt sich dabei um Glasfenster prominenter Maler, die aufgefordert wurden, in einer bedeutenden Kirche - meist ein Dom, ein Münster, eine Kathedrale - tätig zu werden. Bei Gerhard Richter war es die Südwand des Kölner Doms, bei Neo Rauch die Elisabethkapelle des Naumburger Doms, bei Sigmar Polke das Großmünster in Zürich, bei Markus Lüpertz die St. Andreaskirche in Köln; bei Imi Knöbel ging es um die Chorfenster der Kathedrale von Reims. Der hohe Aufmerksamkeitsgrad, den diese Werke erhielten, entspricht aber nicht ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Glasmalerei. Bei Gerhard Richter und Imi Knöbel wurden frühere Arbeiten der Künstler in einem anderen Format im Kirchenraum effektiv zur Geltung gebracht. Neo Rauch gelang in Hinsicht auf die Elisabeth-Ikonografie zwar eine Innovation, in Hinsicht auf die Technik, mit der die Zeichnung in Glas umgesetzt wurde, blieb er aber weit unterhalb geltender Standards. Das war bei Légers Betonglasfenstern für Audincourt im Jahr 1951 anders. Mit Audincourt, bei dem außer Léger noch Jean Bazaines Taufkapelle als Betonglaszylinder die Besucher faszinierte, wurde eine in Ära von Betonglasfenstern und Betonglaswänden eingeleitet. Für Frankreich, aber vor allem für den deutschen Kirchenbau der Nachkriegszeit, war diese Entwicklung von großer Bedeutung. Wenn dies bei den „Malerfenstern“ der letzten Jahre in dieser Weise nicht der Fall ist, so ist es gleichwohl wichtig, dass Künstler, die in der Kunstwelt eine gewisse Reputation haben, auch im Bereich der Glasmalerei in Erscheinung treten. Doch sollte der „Chagall-Effekt“ nicht dazu führen, die Augen vor jenen Künstlern zu verschließen, deren Namen man am Kunstmarkt vielleicht noch nicht gehört hat, die aber im Bereich der Glasmalerei innovativ gewirkt haben. Ein sachgemäßes Urteil sollte immer am Werk und nicht an der Prominenz eines Künstlers orientiert sein.

## **Zur Beurteilung der Qualität eines Glasfensters**

Die Besonderheit eines Glasbildes besteht darin, dass dort, wo bei einem Tafelbild der Malgrund ist, sich beim Glasbild das lichtdurchlässige Glas befindet. Das bedeutet, dass der Malgrund das Licht ist, wobei sich das Licht je nach Tageszeit verändert. Ist Licht der Malgrund, so wird alles, was davor liegt, vom Licht durchleuchtet (frz. briller). Dadurch begegnen hier die Farben in einer Brillanz (Durchleuchtungsintensität), die so in der Tafelmalerei nicht anzutreffen ist. Man brauchte in einer Glaswerkstatt bloß ein rotes, gelbes und blaues Glas gegen das Licht halten, um einen Wohlklang auf Grund des die Gläser durchströmenden Lichtes wahrzunehmen. Über Rot, Gelb und Blau hinaus versucht der erfahrene Glasmaler auch andere, weniger spektakuläre Farben zu einem Farbklang zusammenzubringen, beispielsweise Grau-Grün, Violett und Ocker, weil er um die Durchleuchtungsintensität des Lichtes Bescheid weiß. Damit ist nicht gesagt, dass man nicht auch mit Rot, Gelb und Blau ein bedeutendes Glaskunstwerk schaffen könnte, wohl aber dies, dass das Material Glas auch noch dort ein intensives Farbspiel ermöglicht, wo dies ohne Glas und Licht so nicht möglich gewesen

wäre. So kann sich manch ein Kirchenvorstand angesichts eines Entwurfs eines Glasmalers mitunter gar nicht vorstellen, wie der Entwurf als realisiertes Glasfenster später aussehen und im Raum wirken wird.

Will man die Qualität eines Glaskunstwerks beurteilen, so mögen folgende Gesichtspunkte Beachtung finden.

- Als erstes betrifft dies das Material und seine Behandlung, also den **Materialbezug**. So gibt es unterschiedliche Weisen, wie Künstler mit dem vorgegebenen Material umgehen, von der Negierung bis zur kreativen Entfaltung der vom Material bereitgestellten Möglichkeiten.
- Als zweiten Punkt mag **die Korrespondenz zur Architektur** eine Rolle spielen. Mitunter greift der Künstler - etwa in einer mittelalterlichen Kirche - vor Ort befindliche Ornamentformen auf, um sie in seinem eigenen Werk zu verarbeiten. Auch anderes ist denkbar, dass er, anstatt sich an ein Formenarsenal anzulehnen, in Kontrast zur vorgegebenen Architektur tritt und beispielsweise ein vorgegebenes *Maßwerk* bewusst überspielt. Zum Punkt *Korrespondenz zur Architektur* gehört auch die Lichtführung, ob beispielsweise eine vorausgegangene Blendung der Kirchenbesucher durch das Glaskunstwerk korrigiert wird, ob die Außenwelt (Bäume, Landschaft) im Raum erkennbar bleibt oder ob man durch opake Farbgläser die Außenwelt draußen lässt. Für den Künstler sind bezogen auf die Architektur viele Möglichkeiten denkbar bis hin zu dem Punkt, dass der Glaskünstler - wie in der Frankfurter Paulskirche - in seiner Individualität nahezu vollständig zurückzutreten scheint.
- Als drittes mag man den **Individualstil des Künstlers** nennen, ein Modus, den der Betreffende bei allen Aufgabenstellungen durchhält. So lässt sich beispielsweise der Individualstil eines Künstlers an seinem informellen gestischen Farbauftrag festmachen. Bei anderen Künstlern ist es eine bestimmte wiederkehrende Farbpalette, ein bestimmtes Formenarsenal bis hin zu einer spezifischen Figuration. Mitunter setzt sich ein Künstler mit seinem Individualstil auch über architektonische Vorgaben hinweg oder widersetzt sich einer werkgerechten Materialbehandlung.
- Als vierten Punkt soll die **Symbolik** benannt werden, die möglicherweise vom Auftraggeber **eingefordert** wird. So mag eine Kirchengemeinde ein biblisches Thema vorgeben („Schöpfung“, „Auferstehung“, „Himmlisches Jerusalem“), die Rundfunkanstalt die „Medienkommunikation“, eine politische Partei das Thema „Solidarität“, eine andere die „Umweltproblematik“ oder den „Feminismus“. Der Künstler oder die Künstlerin haben dann zu entscheiden, inwieweit sie sich auf eine von außen an sie herangetragene Symbolik einlassen wollen oder ob sie sich dem verweigern.

Die vier Aspekte - *Materialbezug, Korrespondenz zur Architektur, Individualstil des Künstlers und eingeforderte Symbolik* - sind Sichtweisen, auf die hin man die Glaskunstwerke betrachten und bewerten kann. Zu jeder dieser Gruppen lassen sich Künstler benennen, die für die jeweilige Gruppe typisch sind. So gibt es Künstler, bei denen der Architekturbezug im Vordergrund steht. Bei anderen spielen alle vier Aspekte eine wichtige Rolle, wenn auch in unterschiedlichen Graden. Bei Chagall steht der Individualstil mit seiner ihm eigenen Farbigkeit und seiner individuellen Symbolik im Zentrum, während der Materialbezug und die Korrespondenz zur Architektur zurücktreten.

## **Glasmalerei in Kirchen und anderen Räumen**

In den bisherigen Ausführungen war manchmal von „Glasmalerei“ und manchmal von „Glaskunstwerken“ die Rede. Der Wechsel der Ausdrucksweise ist allerdings nicht mit einer veränderten Blickrichtung verbunden; in beiden Fällen ist die gleiche Sache gemeint. Der Grund für den synonym verstandenen Wortgebrauch liegt darin, dass beide Begriffe die Sache nicht vollständig zu erfassen vermögen. Für die Glasfensterkunst der Nachkriegszeit hätte man sagen können; Man spricht zwar von „Glasmalerei“, doch ein Glasfenster setzt sich aus farbigen Gläsern zusammen, die mit Bleiruten verbunden sind. Zwar wird auch oft mit Schwarzlot auf diese Gläser „gemalt“; doch der Anteil des Malens ist eher gering. Bei den Betonglaswänden, bei denen zentimeterdicke farbige Glasstücke mit Beton zu einer Fläche vergossen werden, entfällt im Endprodukt jeglicher Malanteil. Inzwischen spielt das Malerische wieder eine größere Rolle, zumal einige Künstler direkt auf große Floatglasflächen malen oder auch bei anderen Verfahren malerisch eingreifen und entsprechende malerische Akzente setzen. Trotzdem trifft das Wort „Malerei“ angesichts vieler anderer Verfahren (Sandstrahl, Spritz- und Ätztechnik, Schmelztechnik, Druckverfahren, SolarGlasKunst) im strengen Sinn des Wortes nicht zu. Gemeinsam ist all diesen Verfahren aber das Merkmal von Gestaltung. Doch das Wort „Glasgestaltung“ müsste darin ergänzt werden, dass es sich bei dem Gestaltungsvorgang um die Hervorbringung eines Kunstwerks handelt, also ein „Glaskunstwerk“. Aber auch das Wort „Glaskunstwerk“ vermag den Raumbezug eines Glasfensters oder einer Glaswand nicht zu erfassen; es könnte sich nämlich genauso gut auf eine Glasstele oder eine sonstige Glasplastik beziehen. Der Architekturbezug bleibt jedenfalls unberücksichtigt. Da ein Begriff, der alle Aspekte umfasst, nicht vorhanden ist, sollte man das Nebeneinander der Begriffe „Glasmalerei“, „Glasgestaltung“ und „Glaskunstwerk“ dulden und im Einzelfall sagen, um welchen Aspekt es jeweils geht.

Die Kunst farbiger Glasgestaltung ist im Kirchenbau entstanden. Die ältesten uns bekannten Objekte sind der fragmentierte „Christuskopf“ von Lorsch (9./10. Jahrhundert) und ein anderer (unbeschädigter) „Christuskopf“ von Weißenburg aus dem 11. Jahrhundert. Als nächstes folgten die fünf „Propheten - Fenster“ im Augsburger Dom aus dem 11. Jahrhundert. Ihren Höhepunkt hatte die

Glasmalerei in der Gotik. Chartres, die „Königin der Kathedralen“ umfasst 176 Fenster mit einer gestalteten Glasfläche von etwa 2000 Quadratmetern. Die Glasfenster des 19. Jahrhunderts erfreuten sich im 20. Jahrhundert auf Grund des Historismus keiner hohen Wertschätzung. Erst im 20. Jahrhundert ist es dann zu einer wirklichen Renaissance der Glasmalerei gekommen, wobei auch einige in dieser Zeit wirksamen Stile - z. B. Expressionismus und Abstrakte Malerei – aufgenommen wurden. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg ergaben sich viele Gelegenheiten, angesichts von Kirchenrenovierungen und Neubauten Glaskunstwerke in die Kirchen zu bringen. Dabei spielte die Betonglastechnik eine wichtige Rolle. Der Aufbruch zu neuen technischen Verfahren innerhalb der letzten Jahrzehnte wurde bereits angesprochen.

Wenn auch die Glasmalerei in ihren Anfängen und Hochzeiten primär mit dem Kirchenraum verbunden ist, blieb ihr Wirkungsfeld nicht auf den Kirchenraum beschränkt. Als erstes Glasfenster an einem profanen Ort gilt eine „Geißelung Christi“ aus dem 15. Jahrhundert in der Stadthalle von Lüneburg. Das Thema ist in diesem Fall noch ein sakrales. In der Folge begegnen dann farbige Glasfenster in Rathäusern, Zunfthäusern, Gasthäusern und in den Privathäusern reicher Kaufleute. In den Villen und Mietshäusern der Gründerzeit gibt es Glasfenster bei Eingängen, in Treppenhäusern, Fluren, Erkern, Dach- und Wintergärten. Besonders hervorzuheben sind dabei die Werke des Jugendstils. Trotzdem blieb im 20. Jahrhundert die Kirche der Hauptauftraggeber. Doch inzwischen gibt es künstlerische Glasgestaltungen in Foyers von Nobelhotels und Nobelrestaurants, als Glaswände oder als beleuchtete Decken. Glaskunstwerke begegnen in U-Bahn-Durchgängen und Passagen, auch an Busstationen. Außer Glasfenstern und Glaswänden gibt es im öffentlichen Raum Glasstelen, Glasplastiken, Glastürme. Ein SolarGlaskunstwerk im öffentlichen Raum kommt an anderer Stelle in dieser Publikation zur Sprache.

Da in Mitteleuropa kaum mehr neue Kirchen gebaut werden, wird die Arbeit im Profanbereich immer wichtiger. Trotzdem bleibt in historischen Kirchen noch viel zu tun an Reparaturen, Restaurierungen und Ergänzungsmaßnahmen. Für solche Aufgaben haben die großen Werkstätten Fachkräfte, die eigens auf Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen spezialisiert sind. Dies betrifft auch die Glaswerkstätte Peters, der zur Zeit der Niederschrift dieser Zeilen die Glasfenster 116 A und B von Chartres zur Restaurierung anvertraut sind. Auch bei einer Restaurierung gibt es unterschiedliche Zugänge, wie beispielsweise eine durch Alterung entstandene Patinierung weit über die Reinigung und Reparatur der Gläser hinaus akzeptiert wird oder ob man einen früheren Erhaltungszustand anstrebt. Der aus der Romantik stammende Gedanke, die mittelalterlichen Farben ließen sich nicht wiederherstellen, weil die Rezepturen ihrer Zusammensetzung verloren gegangen seien, ist eine Legende. Wenn eine Glaswerkstätte ein zerbrochenes mittelalterliches Glas durch ein neues ersetzt, kann man keinen Unterschied mehr feststellen.

## Gibt es eine Philosophie der Glasmalerei?

Als Abschluss soll noch die Frage gestellt werden, ob man über die bloße Wahrnehmung hinaus zu einer Deutung vordringen könne, im Idealfall sogar zu einer *Philosophie der Glasmalerei*. Für das Mittelalter gab es dies. Ob sich diese Vorstellungen allerdings bis in die Gegenwart fortsetzen lassen, müsste überprüft werden.

Im Jahr 1140 unterbrach Abt Suger die zuvor begonnenen Bauarbeiten der Abteikirche von St. Denis, um über der Krypta jenen Chor zu schaffen, der fortan als der älteste gotische Chor gilt. Es handelt sich um einen doppelten Chorumgang mit einem Kapellenkranz. Das die Lasten tragende Skelett der Kreuzrippengewölbe gewährt den Kapellenwänden Raum für hohe Fenster. Damit wurde der Kapellenkranz zum Ort ihn umschließender Fenster, durch die ein gleichmäßig farbiges, an das Aufleuchten von Edelsteinen erinnerndes Licht einfällt. Für diese Tat galt Suger als „Vater der Gotik“ (Otto von Simson). Seine Leistung bestand aus der Sicht der Forschung aber nicht allein in seiner baulich-ästhetischen Konzeption, sondern vor allem darin, dass er dadurch die Lichtmetaphysik des (Pseudo) Dionysios Areopagita baulich umgesetzt habe. Abt Suger als den genialen Visionär zu begreifen, der eine diffizile theologische Idee aufgegriffen und sie sogar in die Praxis umgesetzt habe, so dass dies zum Kreuzrippengewölbe und den gotischen Glasfenstern geführt habe, wird inzwischen bestritten. „Das hochdifferenzierte Niveau der Gedanken des spätantiken christlich - neuplatonischen Mystikers erreicht Suger an keiner Stelle“, schreibt Christoph Marschies in Anknüpfung an den Mittelalterhistoriker Andreas Speer.<sup>1</sup> Marschies nimmt an, „der vielbeschäftigte Abt habe keine Zeit für eigene Lektüre im Corpus Dionysiacum gehabt und wohl keine Gesprächspartner in seinem Kloster gefunden.“<sup>2</sup> Was Suger vorgetragen habe, etwa die Betonung des Glänzenden und Lichthaften in der sichtbaren Welt, sei mittelalterlicher Allgemeinbesitz, wie er auch bei anderen mittelalterlichen Autoren - etwa Hugo von St. Viktor oder Durandus - anzutreffen sei.

Mag man zu Recht Sugers Kenntnis der Metaphysik des (Pseudo) Dionysios Areopagita in Zweifel ziehen und sich damit auch vom Gedanken der Umsetzung einer Vision in die Materialien Stein und Glas verabschieden, so gibt es noch immer gute Gründe, Suger hinsichtlich der Entstehung des gotischen Systems und der gotischen Glasfenster zum Ausgangspunkt zu nehmen. Dass Suger nicht der diffizile Theoretiker ist, wie Panofsky und von Simson meinten, sondern dass man bei ihm eher einem mittelalterlichen common sense begegnet, macht ihn für uns sogar noch interessanter, weil man davon ausgehen kann, dass seine Gedanken nicht abgehoben sind, sondern sie das in seiner Zeit übliche Denken und Empfinden zum Ausdruck bringen.

Suger schreibt: „Als - entsprungen aus meinem Entzücken über die Schönheit des Gotteshauses - die Lieblichkeit der vielen farbigen Steine mich von den äußeren Sorgen weggerufen und innige

Meditation mich bewogen hatte, die Verschiedenheit der heiligen Tugenden zu bedenken, indem ich das, was materiell ist, auf das nicht Materielle übertrug: da schien es mir, als sähe ich mich verweilend in einer seltsamen Region des Weltalls, die weder ganz in dem Schlamm oder Erde existiert noch in der Reinheit des Himmels; und dass ich dank der Gnade Gottes von dieser niedrigen in jene höhere Welt in anagogischer Weise (*more anagogico*) versetzt werden kann.“<sup>3</sup>

Angesichts der Entzücken auslösenden Wahrnehmung der farbigen Fenster wähnt sich Suger in einer seltsamen „Region des Weltalls“ zu befinden, die weder identisch ist mit dem „Schlamm der Erde“, noch mit der „Reinheit des Himmels“. Ursache dieser Befindlichkeit sei die „Schönheit des Gotteshauses“ und die „Lieblichkeit der vielen farbigen Steine“. (Damit sind die farbigen Gläser gemeint mit ihrem an Edelsteine erinnernden Aufglühen.)

Doch Suger wähnt sich nicht als bloß statisch Anwesender in dieser Zwischenzone, sondern fühlt sich von der „niederer“ in die „höhere Welt“ hinaufgezogen. Im lateinischen Text gebraucht er die Formel „*more anagogico*“, „auf anagogische Weise“. Um dies zu verstehen, ist es nötig, auf den im Mittelalter gebräuchlichen vierfachen Schriftsinn zu verweisen, deren vierter Grad der anagogische Sinn ist.

Der Sachverhalt ist folgender: Der Bibeltext (aber auch die Bilder) wurden im Sinne des vierfachen Schriftsinns gedeutet. Der erste Schriftsinn ist der „wörtliche Sinn“, der *sensus literalis*. Nach dem wörtlichen Sinn stößt man auf den „Glaubenssinn“ oder den „allegorischen Sinn“, den *sensus allegoricus*. Hierbei geht es um die Glaubenswahrheit, die sich hinter dem Text oder dem Bildwerk verbirgt. Der dritte Sinn ist der „moralische“ oder der „ethische Sinn“, der *sensus moralis*. Hierbei wird gefragt, was der Text oder das Bildwerk in Bezug auf das Handeln zu bedeuten hat. Der vierte Sinn ist der „mystische“ oder der „anagogische Sinn“, der *sensus anagogicus*. Gemeint ist das Vermögen eines Textes oder eines Bildwerks, aus der Wirklichkeit in eine „höhere Welt“, in ein Jenseits der Wirklichkeit, hinaufzuführen. Dies meint Abt Suger angesichts der Farbwirkung der Glasfenster wahrzunehmen.

Einer über die Sinne geleiteten, also einer sinnlichen, Wahrnehmung wird das Vermögen zugeschrieben, aus der Wirklichkeit in einen Bereich Jenseits der Wirklichkeit hinaus- bzw. hinaufzuführen. Dies erfolgt auf Grund farbiger, von Licht durchstrahlter Gläser. Nicht jede Materie wäre hierzu in der Lage. Aus mittelalterlicher Sicht ist eine Materie dem Göttlichen näher, je mehr in ihr das Licht mit seinem Leuchten und Glänzen sichtbar wird. Das ist bei Gold, Silber und Edelsteinen eher der Fall als bei Holz und Stein. Vom feinstofflichen Licht ergibt sich eine Stufenfolge bis hin zum Dunklen, Massigen, Chthonischen. In der Inschrift für das Portal von St. Denis heißt es, dass die Gläubigen durch die „wahren Lichter“ (gemeint sind wieder die Glasfenster) eingehen zum „wahren Licht, wo

Christus das wahre Tor ist.“<sup>4</sup> Aus diesem Text ist zu ersehen, dass es über das Leuchtende und Lichtende hinaus noch ein anderes Licht gibt, „wo Christus das Tor ist“. Gemessen an Gott, dem Licht, das kein Mensch anzuschauen vermag, ist das Leuchtende und Glänzende innerhalb der Welt nur ein Abglanz.

Hugo von St. Viktor schreibt: „... Unsere Seele kann nicht direkt zur Wahrheit des Unsichtbaren aufsteigen, es sei denn, sie wäre durch die Betrachtung des Sichtbaren geschult und zwar so, dass sie in den sichtbaren Formen Sinnbilder der unsichtbaren Schönheit erkennt.“<sup>5</sup> - Für den mittelalterlichen Menschen kann das, was man im Kirchenraum als Licht und Farbe wahrnimmt, nur Abbild und Abglanz jenes Lichtes sein, das mit Gott identifiziert wird. Zum göttlichen Licht selbst kann kein Mensch vordringen. Wenn Bazon Brock sich zugespitzt der Metapher „Licht ist der Schatten Gottes“ bedient, so entspricht dies dem mittelalterlichen Denken.

Ist es denn möglich, heutzutage noch in mittelalterlichen Kategorien zu denken? - In Medizin, Wirtschaft und Verkehr würden wir das nicht tun. Das dreistufige Weltbild - oben der Himmel, in der Mitte der irdische Bereich und unten die Unterwelt bzw. die Hölle - würden wir ebenso wenig teilen wie die Vorstellung von Himmel und Hölle nach dem Erdenleben. Doch beim Nachdenken über das Licht verhält es sich anders.

Der Gegensatz von Licht und Finsternis begegnet uns nicht allein im Christentum, sondern auch in anderen Religionen. Es handelt sich um eine Symbolik, die man auch im Alltag antrifft, die uns überall, wo Menschen sind, begegnet, weshalb man von einer archetypischen Symbolik sprechen kann. „Tod und Finsternis gehören zusammen, ebenso wie Licht und Leben“, schreibt S. Aalen im Lexikonartikel „Licht und Finsternis“ der RGG, 3. Aufl.: „Licht bedeutet vor allem Glück und Wohlergehen, Finsternis Unglück und Schrecken.“ Wie immer man sich das Göttliche vorstellt - ob personal oder überpersonal, ob in Einheit oder in Vielheit -, immer wird das Göttliche mit dem Licht in Verbindung gebracht, das Gegengöttliche mit der Finsternis. Die Politik und auch die Alltagssprache sind mit der Licht Symbolik verbunden, wenn es z. B. „zur Sonne, zur Freiheit“ geht oder wenn man endlich „ein Licht am Ende des Tunnels“ erblickt.

Wo es Licht wird, wird ein elementarer, mit Heil und Hoffnung verbundener Bereich im Menschen angesprochen. Während bei der Licht - Finsternis - Metapher das dualistische Prinzip des Gegensatzes offenkundig ist, ist bei der Farbe, der Brechung und Einkleidung des Lichts die Wahrnehmung diffiziler. Sprachlich fällt es schwer, hierfür jeweils die geeigneten Worte zu finden. Die Unangemessenheit des Wortes angesichts der Wahrnehmung von Licht und Farbe sagt aber nichts darüber aus, dass dem davon Betroffenen keine intensive Wahrnehmung zuteil geworden wäre. Statt einer Definition des Erfahrenen mag die Umschreibung weiterhelfen. Damit können wir erneut an Abt Suger

anknüpfen. Auch wenn man als heute Lebender manche Voraussetzung nicht zu teilen vermag, ist seine Beobachtung, sich angesichts der Wahrnehmung von Licht und Farbe in einem Zwischenbereich zu befinden - weder Alltag, noch „Himmel“ - , auch heutzutage nachvollziehbar. Dass mit dieser Erfahrung ein „Nach - oben - Gezogenwerden“ (more anagogico) verbunden sei, mag, sofern man in diesen Kategorien denkt, nachvollziehbar sein. Wenn nicht, würde man zumindest konstatieren, dass es sich bei dieser Wahrnehmung um ein *Jenseits der Alltagswirklichkeit* handelt. Das *Jenseits der Alltagswirklichkeit* könnte als Spezifikum der Wahrnehmung angesichts farbiger Glasfenster begriffen werden.

Von der Geschichte her ist die Gestaltung farbiger Glasfenster und Glaswände mit der Kirche und dem Christentum verbunden. Dort nahm sie ihren Anfang, dort kam sie zu ihrer Entfaltung. Inzwischen gibt es auch außerhalb von Kirchen Glasmalerei in Gestalt von Fenstern, Wänden, Glasdecken, SolarGlasKunstwerken und Glasplastiken, im privaten wie im öffentlichen Raum. Wenn wir die Wahrnehmung farbiger Gläser als ein *Jenseits der Alltagswirklichkeit* bestimmen, so ist der Kirchenraum hierfür der richtige Ort. Würde man darauf verzichten und Kirchen beispielsweise wie Hörsäle gestalten, würde verloren gehen, dass bei dem, was in der Kirche geschieht, noch eine andere Dimension des Lebens angesprochen wird. Philosophisch geht es um ein Verständnis vom Leben, das weiter und tiefer begriffen wird als ein nach Bedürfnissen und Notwendigkeiten orientiertes Abstraktum. Ist man sich also der Bedeutung bewusst, was Licht und Farbe im Kirchenraum zum Ausdruck bringen können, wird man darauf acht haben müssen, dass die Arbeit mit Licht und Farbe nur solchen Personen anvertraut wird, die verantwortlich damit umzugehen verstehen. Gerade im Umgang mit Licht und Farbe ist höchste Könnerschaft einzufordern. Nirgendwo sonst als auf diesem Gebiet dürfte die Gefahr größer sein, sich selbst zu inszenieren, auf Effekte statt auf Qualität zu setzen und sich unkritisch einem Farbrausch hinzugeben.

Dass nun auch im Profanbereich verstärkt Glaskunstwerke realisiert werden, verdeutlicht, dass auch hier nicht allein Funktionalitätsgesichtspunkte bestimmend sind, sondern dass man um dieses Mehr weiß, das über das Alltägliche hinausgeht. Wenn man beispielsweise im Treppenhaus, im Festsaal und im Sitzungssaal des Wiesbadener Rathauses auf von Spitzenkünstlern gestaltete Glaswände und Glasfenster blickt, so werden die Betätigungen in diesen Bereichen aufgewertet und ihrer Alltäglichkeit enthoben. Hierfür gibt es gelungene Beispiele, sogar hinsichtlich der SolarGlasKunst im öffentlichen Raum. Mit Licht und Farbe malen und gestalten bedeutet, den Räumen einen Mehrwert verleihen, einen Wert, der ihnen vorher nicht zukam.

Die Glasmalerei hat ihren Entstehungsort in der Kirche; die Kirche wird auch weiterhin ihre primäre Wirkungsstätte sein. Als Le Corbusier mit Ronchamp eine neue Gestalt von Kirche erfand, gehörte die Glasmalerei dazu und war ein exponierter Teil seiner Formfindung. Die Südwand der Kirche von

Ronchamp wurde von schießschartenähnlichen Schlitzfenstern und Hohlräumen durchbrochen, in denen Le Corbusier Betongläser setzte, durch die das Licht mit intensiver Farbigeit hindurch schoss. Die Glaskunst war für Le Corbusiers Vision einer Kirche unverzichtbar. Auch für den Theologen Paul Tillich gehört das gebrochene Licht zum unveräußerlichen Bestandteil einer Kirche. „Unser tieferes Verstehen des Sakramentalen und seiner Aufnahme durch das Unbewusste macht es uns möglich, auch in protestantischen Kirchen die Wunder des gebrochenen Lichtes zu erleben und uns der einseitigen Herrschaft des weißen Lichtes, d. h. der Herrschaft des Intellektes, zu entziehen.“<sup>6</sup> Der Grund für Tillichs Verteidigung des gebrochenen Lichtes liegt darin, weil das, was im Kirchenraum geschieht, ein symbolisches Reden und Handeln ist. Würde man es wörtlich nehmen, wäre es Unsinn. Bei dem, was sich im Kirchenraum ereignet, was man hört, sieht, fühlt, denkt und hofft, geht es nicht primär um zweckrationale, funktionale Prozesse, sondern darum, dass in Erlebens- und Denkprozessen die „Tiefendimension der Existenz“ (Paul Tillich) angesprochen und berührt wird. Insofern ist die bloße Existenz künstlerisch gestalteter Gläser ein Verweis auf diese Dimension. Dass Tillich seine Position als protestantische verstanden wissen will, hängt damit zusammen, dass man beim Protestantismus eher leere, helle Kirchen vor Augen hat. Dem will Tillich durch sein Votum für „gebrochene Farben“ als ein Votum gegen Intellektualismus und Funktionalismus entgegenwirken. Die Glaskunst im Kirchenraum steht für dieses Mehr.<sup>7</sup>

Man kann dies auch anders ausdrücken. Augustinus bezeichnete die Bilder in den Kirchen als „superflua“, als „Überflüssiges“. Mit „überflüssig“ wollte er zum Ausdruck bringen, dass sie zum Heil nicht nötig seien, dass man sie also nicht brauche. Damit sagt Augustinus, was auch seine Zeitgenossen aus der Zunft der Theologen sagten. Doch man könnte - freilich gegen Augustinus - „superflua“ entgegengesetzt interpretieren. Die Bilder sind tatsächlich „überflüssig“, aber nicht in der pejorativen Bedeutung des Überflüssig-Seins, sondern im Sinn einer „Teilhabe am Überfluss“. Beziehen wir dies auf die farbig gestalteten Fensterelemente, so handelt es sich angesichts einer rational-funktionalen Weltsicht tatsächlich um ein „Überfließendes“, dem man im Kirchenraum begegnen kann.

Es ist keineswegs ein Widerspruch, wenn dieses Mehr, dieser Überfluss, nun auch in profanen Räumen anzutreffen ist, im Hotelfoyer, im Parkhaus, in der U-Bahnstation und anderswo. So könnte der Geist dieser Kunst auch an anderen privaten und öffentlichen Orten zur Wirkung kommen.

## Anmerkungen

---

- 1 Christoph Marksches, „Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“?“, Heidelberg 1995, S. 47.
- 2 Ebenda.
- 3 Suger von St. Denis, Liber de administratione XXXIII, in: Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963, S. 150.
- 4 Suger von St. Denis zugesprochen, Verse für das Portal von St. Denis, in: Assunto, ebenda.
- 5 Hugo von St. Viktor, Expositio in hierarchiam, in: Assunto, Theorie des Schönen, s. o., S 156.
- 6 Paul Tillich, Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur, in: P. T., Gesammelte Werke, Bd. IX, S. 345-355, Zitat S. 345.
- 7 Dass die Glaskunst auch in protestantischen Kirchenräumen eine zentrale Rolle spielen kann, zeigen für die Vorkriegszeit u. a. Otto Bartnings Stahlkirche auf der Pressa-Ausstellung in Köln (Glasgestaltung von Elisabeth Köster, 1928) und seine Auferstehungskirche in Essen (Glasgestaltung von Johan Thorn-Prikker, 1930) und für die Nachkriegszeit die Matthäuskirche in Mannheim von Helmut Striffler (Glasgestaltung von Emild Kiess, 1957) und Egon Eiermanns Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin (Glasgestaltung von Gabriel Loire, 1961). Diese Beispiele zeigen, dass protestantische Kirchen nicht nur - wie Huldrych Zwingli meinte - „hübsch wyss“ zu sein hätten.