

Annette Jansen-Winkeln

DAS ORNAMENT IN DER GLASMALEREI DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS –
WIEDERENTDECKUNG, RÜCKBESINNUNG, TRADITION, WANDEL,
LICHTSTIMMUNG, BLÜTEZEIT UND STERBEN, VERANTWORTUNG

Mit der flächendeckenden Erhebung, die die *Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jh. e.V.* in den Jahren 2004 bis 2016 in Nordrhein-Westfalen, Limburg/NL und Luxemburg durchführte, liegt erstmals ein Material von über 100.000 dokumentierten Glasmalereien in ihrem architektonischen Zusammenhang vor, das einen Einstieg in die fächerübergreifende kulturgeschichtliche Untersuchung auf breiter Basis ermöglicht. Erfasst wurden nicht nur kunsthistorische Highlights in Domen und Hauptkirchen, sondern auch Werke in Dorfkirchen und kleinen Kapellen, in beinahe allen Lebensbereichen wie in Rathäusern, Schulen, Industriebäuden u.a.m.

Bislang brachte diese Erhebung viele neue Erkenntnisse: Die gläsernen Monumentalwerke sind ein Ergebnis intensiver Diskussion zwischen Auftraggeber (Einzelner, Gruppe oder Gemeinde), entwerfendem Künstler, Architekten, genehmigender Behörde, finanziell unterstützender Stelle. So entstand im gemeinsamen Ringen um künstlerische Hochleistungen eine demokratische Kunst, im Kirchenbau zum Ruhme Gottes, im profanen Bereich zur Repräsentation des Eigentümers. Glasmalereien sind nicht nur Kunstwerke, sie dokumentieren zugleich die Generationengeschichte, indem sie lokale wie überregionale Begebenheiten oder Persönlichkeiten vor Augen führen. Ihr Bildprogramm bietet ein historisches Zeitbild, belegt Traditionen, schafft Identität und Heimatbewusstsein. Als Fortführung der Wand und gleichzeitige Lichtquelle bestimmen Glasmalereien im wandelnden Tageslicht ganz wesentlich den Charakter des Raumes und erzeugen Stimmung und Atmosphäre.

Der Bestand

Analysiert man den heutigen Bestand, verwundert das junge Alter der noch am Ort befindlichen Werke. Je nach Region fallen die Zahlen leicht unterschiedlich aus:

Im Ruhrgebiet sind 8% der Werke älter als 1945, im Erzbistum Köln und Bistum Aachen sind es rund 20%, im Münsterland 27%, in Ostwestfalen 30%, in Luxem-

burg 32% und in Limburg/NL 46%. Und nur 0,6% des Glasmalereibestands im gesamten Gebiet haben sich aus der Zeit vor dem Jahr 1800 erhalten.

Das heißt, dass der Großteil der älteren Glasmalereien und damit auch der Ornamentfenster, der vor dem Zweiten Weltkrieg entstand, unwiederbringlich verloren gegangen ist, bevor er dokumentiert und erforscht werden konnte. Wie man auch immer an die Auswertung herangeht, werden wir es mit einem verzerrten Geschichtsbild zu tun haben. Die noch vorhandenen Glasmalereien befinden sich größtenteils in Sakralräumen; im privaten Bereich sind sie fast gänzlich zerstört. Von den architektonischen Moden einer einheitlichen Gesamtausstattung der Cafés und Warenhäusern mit ihren überwiegend ornamentalen Kunstverglasungen, wie sie in den 1920er und 30er Jahren beliebt waren, hat sich kein einziges Werk erhalten.

Die Gründe sind vielfältig und lassen sich nicht allein mit den Zerstörungen der Kriege entschuldigen. Geschmackswandel und Erneuerungsbedürfnis der Auftraggeber, Geschäftstüchtigkeit der Handwerker, Fehleinschätzungen von Denkmalpflegern und etliches andere ließen sich anführen. Im Zuge des Wiederaufbaus der Kirchen nach dem Zweiten Weltkrieg wurden häufig die damals ungeliebten historistischen Fenster an Ort und Stelle vom Gerüst aus herunter fallen gelassen, um sie durch zeitgemäße zu ersetzen. Manchen davon wiederfuhr später ein ähnliches Schicksal, da man sie ab den 1980er Jahren für zu dunkel und mystisch hielt.

Von den Umwandlungen ist besonders das Ornamentfenster betroffen, denn in kaum einer Kunstgattung spielt es eine so große Rolle wie in der Glasmalerei. Etwa die Hälfte der Werke sind nicht-figurativ bzw. nicht mit bildlichen-figürlichen Szenen verbunden. Schon allein die Häufigkeit des Vorkommens verschafft dem Ornamentfenster eine besondere Bedeutung, wenngleich es nicht immer an exponierter Stelle im Kirchenraum vorkommt. Die mittleren Chorfenster sind im Allgemeinen Christus-Darstellungen, Szenen aus der Heilsgeschichte oder Heiligenviten vorbehalten. Als nicht gut sichtbare Fenster in den Chorseitenwänden unterstützen Ornamente jedoch die Farb- und Lichtwirkung der figürlichen Szenen in der Chormitte und bringen diese erst richtig zur Geltung.

Am häufigsten begegnet man Ornamentfenstern in Seitenschiffen, Querhäusern und Obergaden, dort wo es galt, eine große Menge von Fenstern so zu schließen, dass zum einen ein Schmuck gefunden wird, der den Ansprüchen der vorhandenen Architektur in Struktur und Lichtstimmung adäquat ist. Hier ist die Möglichkeit der Gestaltung sozusagen unendlich und wiederum von vielen Faktoren abhängig. Ein ganz entscheidender ist der finanzielle Aspekt. Denn z.B. die im Zuge der Industrialisierung in einer großen Menge entstandenen Kirchengebäude sollten schon mit dem Neubau vollständig ausgestattet werden, möglichst auch mit

einer umfassenden Kunstverglasung. Ferner standen nach den Kriegszerstörungen viele Gemeinden vor dem großen Problem, das Sakralgebäude relativ schnell in stand zu setzen, um das normale kirchliche Leben wieder stattfinden lassen zu können. Da bot sich das Ornament in seiner rapportartigen Wiederholung an. In der Werkstatt werden die einzelnen Glasstücke mit Hilfe von Schablonen aus größeren Glasplatten geschnitten. Dies kann nun in Wiederholung geschehen und muss nicht bei jedem Glasstück neu angepasst werden. Außerdem werden die Gläser oft in ihrer reinen Form verwendet, also nicht bemalt, was zum einen die Leuchtkraft erhöht, zum anderen den Arbeitsschritt des Auftragens und Brennens der Malfarbe erspart, was sich günstig auf die Arbeitsabläufe und damit natürlich auf den Endpreis auswirkt. Gerade für die historischen Kirchengebäude mit ihren vielen Fensteröffnungen war dies im 20. Jahrhundert zu einer optimalen Lösung geworden.

Das 19. Jahrhundert

Das Ornament in der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts ist ohne den Zusammenhang der kulturhistorischen Entwicklung in Europa, ohne Kirchen- und staatliche Politik, nicht zu sehen. Entscheidende Faktoren waren nicht nur das neue Interesse am Mittelalter, das im 19. Jahrhundert aufkeimte. Viele weitere Gründe wie die Folgen der Industrialisierung, Bevölkerungswachstum, Zuzug der Menschen in die Städte und neue Siedlungen führten zu einem Bedarf an Kirchenbauten, der einen Boom an Glasmalereien vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nach sich zog. Viele neue Glasmalerei-Werkstätten entstanden im Rheinland und zeitgleich in den benachbarten Niederlanden.¹ Dort war der Kirchenbau den Katholiken lange verboten und ab 1853 zu einem Symbol religiöser Freiheit geworden.

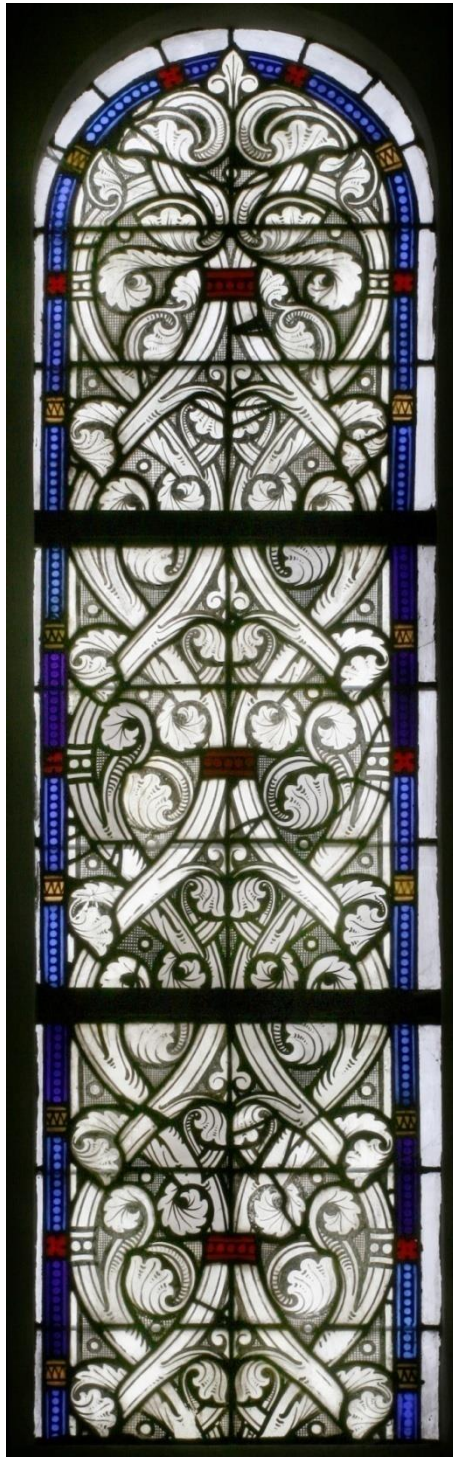
Die Technik der Glasmalerei war jedoch im 19. Jahrhundert kaum mehr bekannt. Im Zuge von Renaissance und Barock war die monumentale Glasmalerei in eine gewisse Vergessenheit geraten, da diese wegen der Raumvorstellungen und dem Bedarf an hellem, nicht farbigem Licht nicht mehr gewünscht war. Vor allem die barocken Kirchenbauten benötigten das gebündelt einfallende Licht zur Anstrahlung der goldenen Altäre und üppigen Ausmalungen.

Als von der Architektur abhängiger Ausstattungsteil ist das kunstverglaste Fenster natürlich zunächst einmal vom Sakralbau und seiner Entwicklung abhängig. Nach der französischen Revolution orientierte sich die Gesellschaft in vielerlei Hinsicht um. Die Napoleonische Herrschaft und die Befreiungskriege hatten die Herausbildung eines deutschen Patriotismus befördert. Damit verbunden war ein neues Interesse für vaterländische Altertümer. Man analysierte die eigene Geschichte, die vorhandenen Bauwerke, die – vor allem die mittelalterlichen – einen Zustand

erreicht hatten, der oft stark renovierungsbedürftig war. In diesem Zusammenhang studierte man die alten Formen und Techniken.

Über die Frage, in welchem Stil künftig gebaut werden sollte, entwickelten sich viele Theorien. Seit 1794 lag die staatliche Kirchenhoheit, Kirchengeschichte und Kirchenleitung in der Zuständigkeit der reinen Staatsbehörde, der Sektion für Kultur im Innenministerium.² Ab 1800 erlangte die katholische Kirche in Preußen ein größeres Eigengewicht; die Spannungen ließen erst mit dem Ende des

Kulturkampfes nach. So nimmt es nicht wunder, dass sich die gegenpoligen Zentren vor allem des neugotischen Kirchenbaus im preußischen Berlin und katholischen Köln entwickelten: Berlin mit den führenden Architekten Karl Friedrich Schinkel und Friedrich August Stüler; Köln mit seiner Dombausculen und Ernst Friedrich Zwirner, Vincenz Statz und Friedrich von Schmidt. Daneben entstand in Hannover das Polytechnikum unter Conrad Wilhelm Hase.³



Leider ist der Bestand an Ornamentfenstern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gleich null. Manche Kirchenbauten aus dieser Zeit entstanden noch in Anlehnung an den Klassizismus, z.B. Ibbenbüren, St. Mauritius (1828/29) oder Warendorf-Milte, St. Johann Baptist (1827-30). In keiner dieser Kirchen gibt es jedoch noch einen originalen Glasmalerei-Bestand aus der Erbauungszeit; entweder sind die Kirche heute mit klaren Rechteckmustern versehen oder mit modernen Kunstverglasungen.

Die romanisch / gotische Kirche St. Clemens in Kalkar-Wissel erhielt für die Fenster in Seiten- und Querschiff in den Jahren von 1831 bis 1836 eine Ornamentverglasung, die

Abb. 1: Kalkar-Wissel, kath. Kirche St. Clemens, Fenster im Querschiff, 1831-36, Künstler unbekannt

sich zum Teil erhalten hat, zum Teil wurde sie nach den alten Vorlagen ergänzt. Das Ornament, das sich in einen Rundbogen einpasst, greift die Formen der Akanthusranke auf (Abb. 1). Der Akanthus wurde bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland zu einer Kunstform stilisiert. Er ziert überwiegend Säulenkapitelle, also dreidimensionale Architekturelemente, ist aber in der Flächenkunst der Glasmalerei ebenso beliebt.

Der Rückgriff auf antikes Formengut war im 19. Jahrhundert vor allem in der ersten Hälfte angesagt. Dies belegen die Musterbücher „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“, die zwischen 1821 und 1837 in Berlin erschienen, in Auftrag gegeben vom preußischen Minister für Handel, Gewerbe und Bauwesen, herausgegeben von dem Ministerialbeamten Christian Peter Wilhelm Beuth, Leiter der Technischen Deputation für Gewerbe, und dem Architekten Karl Friedrich Schinkel. Diese orientierten sich vorwiegend an der Antike. Bereits kurz nach 1800, als sich die Tätigkeiten des Entwerfers und Handwerkers trennten, warf die Massenherstellung Fragen nach der künstlerischen Qualität auf, der das Vorlagenwerk entgegen wirken sollte.⁴



Abb. 2: Voerde-Götterswickerhamm, evang. Kirche, Fenster auf der Empore, vermutlich nach einem Entwurf von Karl Friedrich Schinkel, 1831-34

Möglicherweise gehen die Entwürfe für die Ornamentfenster in der evang. Kirche in Vörde-Götterswickerham auf Schinkel selbst zurück, der auch die gesamte Ausstattung entwarf (Abb. 2). Hierbei handelt es sich jedoch nicht um echte Ornamente, da sie „nur“ die Fensterspitze zieren und nicht rapportartig die ganze Fläche füllen, sie zeigen aber die stilisierten Pflanzen, wie man sie derzeit verwendete. Vermutlich handelt es sich um Blätter und Ranken der Weinrebe, dies in einer Kombination mit stilisierten Blüten. Die Blüte wird variiert, mal mit fünf, mal mit sechs Blütenblättern. Vielleicht symbolisiert sie die Rose. Es fällt uns

heute sehr schwer, diese Pflanzenornamentik und -symbolik zu lesen. Das Weinrebenornament ist seit der Antike beliebt. Während es dort ein bacchisches Attribut war, wurde es im Mittelalter zu einem Symbol Christi, das bis ins 20. Jahrhundert verwendet wurde. Da die Rose auch für Maria steht, könnten in diesem Fenster die Zeichen für Christus und Maria gemeint sein. Einen Hinweis auf eine biblische Deutung gibt ferner der verdorrte Zweig im Maßwerkzwickel.

Formen aus der Pflanzenwelt haben schon immer der Ornamentik als Vorbild gedient. „Für die Wahl der verhältnismäßig wenigen Motive, die aus dem überreichen Gebiet der Pflanzenwelt benützt werden, war teilweise die Schönheit der Form maßgebend, teils verdanken die Motive ihre Einführung in die Symbolik dem Umstand, dass sie eine symbolische Bedeutung besitzen oder zu Zeiten besessen haben.“⁵ Leider ist dieses Wissen fast vollständig verloren. Die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts hängt wesentlich auch von der Erforschung des Ornaments ab. Hier fehlt es noch überall.

Dass die Symbolik der Ornamente jedoch sehr bewusst ausgewählt wurde, sieht man, wenn man ein vollständiges Ensemble der Ornamentfenster innerhalb eines Kirchenraums vergleicht. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nahm sowohl der Kirchenbau als auch die Restaurierung mittelalterlicher Kirchengebäude sprunghaft zu, so dass wir auch bezüglich der Glasmalereien auf einen größeren Bestand zurückgreifen können. Aus dem Zeitraum von 1850 bis 1900 haben sich in Nordrhein-Westfalen gut 2000 unterschiedliche Ornamentfenster erhalten – unterschiedlich deswegen, da sich Ornamentfenster ja oft wiederholen, z.B. sind diese in den Seitenschiffen oft gegenüberliegend gleich und/oder wechseln sich im Muster ab.

1867 wurde die spätgotische Kirche St. Fabian und Sebastian in Nottuln-Darup mit neuen Fenstern der Fa. von der Forst aus Münster ausgestattet. Zwei Ornamentfenster im Seitenschiff zeigen die Variabilität des Formenguts (Abb. 3): Dem ersten Fenster liegen die Strukturen von Kreis und Stern zugrunde; die Flächen werden mit stilisiertem Efeu gefüllt. Der Efeu gehört zu den Lieblingssymbolen der Glasmalerei und kommt in der Kulturgeschichte seit den Ägyptern immer wieder vor. Bei den Griechen und Römern wurde er mit dem Bacchuskult verbunden, die ersten Christen legten ihre Toten auf die Ranken des Efeu. Wegen seines üppigen Wachstums wurde er zu einem Symbol der Unsterblichkeit und Ewigkeit. - Das benachbarte Fenster lebt zunächst einmal aus der Form des Sterns oder Vierpasses; die stilisierten Blätter in den Zwischenräumen symbolisieren Lorbeer, Akanthus und Palmette, greifen damit auf überwiegend antike Symbole zurück. In den Ornamentfenstern im Hauptschiff dagegen wechseln sich Efeu und Weinranken ab, zwei Pflanzenformen, die dann in der neugotischen Formenwelt beliebt werden.



Abb. 3: Nottuln-Darup, kath. Kirche St. Fabian und St. Sebastian, Fenster im Seitenschiff, Fa. von der Forst, 1867

Ein Symbol, das in Verbindung mit der neugotischen Architektur vielfach verwendet wurde, ist die Eiche, hier ein Beispiel aus Dülmen-Karthus, der spätgotischen Kirche St. Jakobus (Abb. 4). Die Eiche ist ein Baum, der schon bei den Griechen als heilig verehrt wurde. In der Romantik entwickelte sich die Eiche zum Symbol der Treue und Standhaftigkeit und wurde mit der Entwicklung des ersten deutschen Nationalstaats auch deutsches Symbol.⁶ Hier gibt es Parallelen zur Neugotik, die die preußischen Könige für den adäquaten deutschen Nationalstil hielten.

Das dreibahnige Fenster im Chor ist mit seiner Größe von rund 700 x 150 cm recht imposant. Es erstaunt die strenge Rasterung und Symmetrierung: An einer Mittelachse ranken sich Eichenblätter und Eicheln in einem kleinflächigen Rapport. Dieser Entwurf entstand 1872 in der Werkstatt Friedrich Baudri, die dieser 1853 vom damaligen Kölner Dombaumeister Vincenz Statz übernommen hatte.⁷ Wie sehr man sich in Köln am Mittelalter orientierte, wird bei einem Vergleich dieses Fensters mit einem aus dem 13. Jahrhundert aus dem Altenberger Dom

schnell deutlich. Man fragt sich nämlich, wieso die Äste und Eichenblätter in dem Baudri-Fenster von einem Mittelstamm ausgehen, als handele es sich um eine Rankenart? Einem Ornamentfenster im Chorumgang des Altenberger Doms liegt dieses Gestaltungssystem ebenfalls zugrunde (Abb. 5). Zwar wurden bei Baudri die Schwerpunkte im Verlauf der Bleie und Blattzeichnungen etwas anders gewichtet und in ein strengeres System gefügt; der Grundtenor ist derselbe.

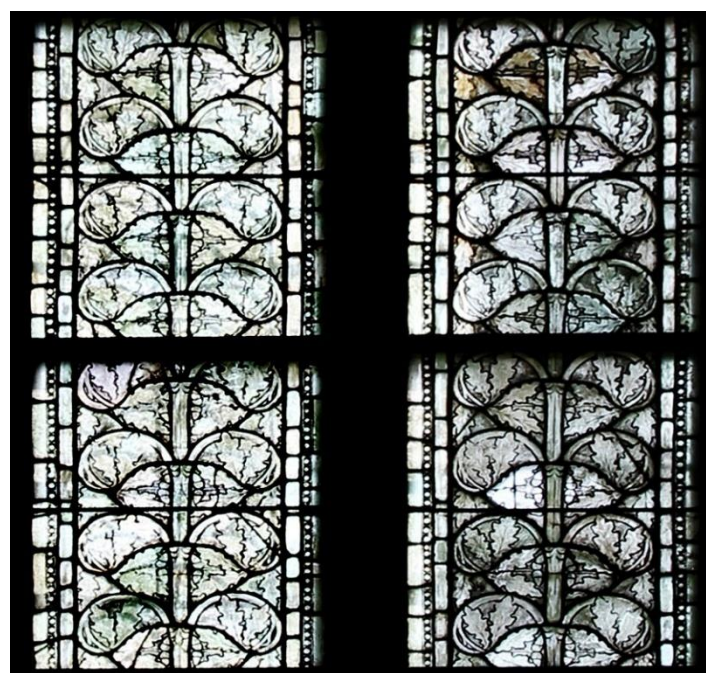
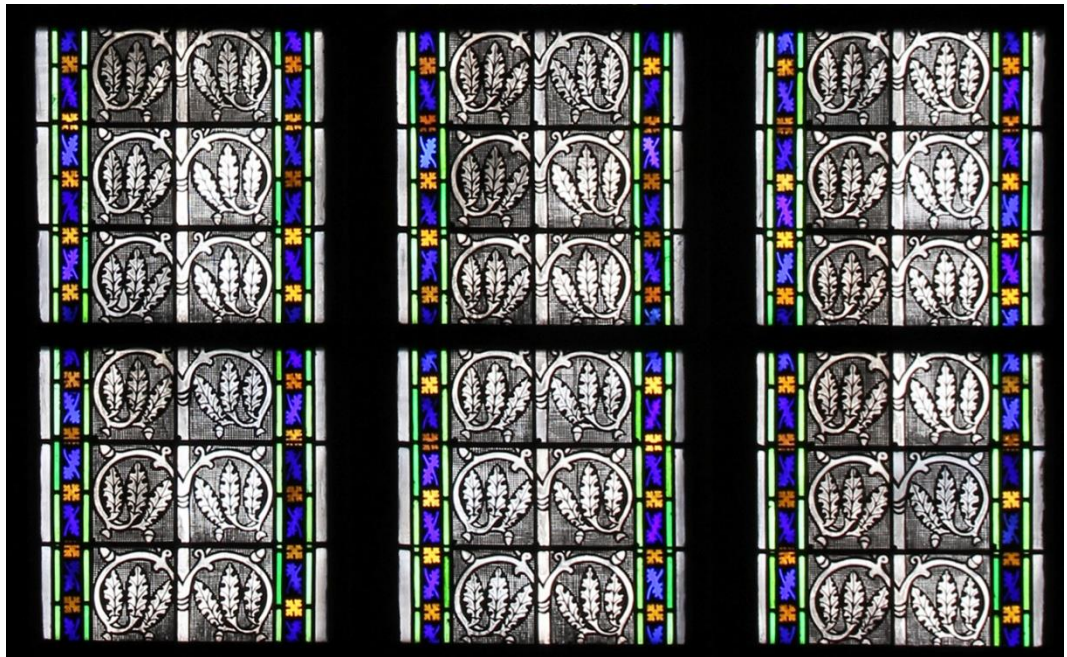


Abb. 4: Dülmen-Karthaus, kath. Kirche St. Jakobus, Fenster im Chor, Atelier Baudri, 1872 (Ausschnitt)

Abb. 5: Odenthal-Altenberg, kath. Kirche Unserer Lieben Frau, Fenster in der Kapelle des Chorumgangs, 1259-1269 (Ausschnitt)

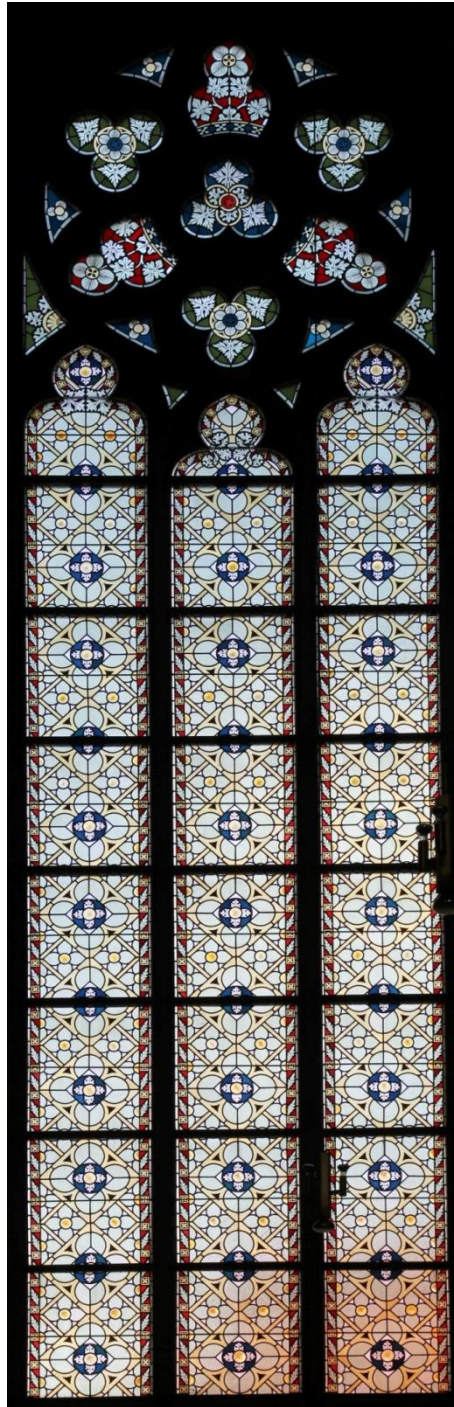
Das mittelalterliche Fenster wirkt allerdings sehr viel lebendiger, was aber am Erhaltungszustand liegen könnte. Aber gerade dieser Unterschied in der Lebendigkeit ist das, was viele Kunsthistoriker schon zum Ende des 19. Jahrhunderts störte, als man die fabrikmäßige Herstellung kritisierte und von einer Leblosgigkeit und Erstarrung dieser Kunst sprach. Und in diesem Zusammenhang wurde die Glasmalerei auch gleich dem Kunstgewerbe und handwerklichen Bereich zugeordnet, der ja sowieso minderwertig sei. Damit wurden Glasmalerei und Ornament aus der Betrachtung und dem Lehrplan der Kunsthistoriker entfernt – eine Fehleinschätzung, unter der wir bis heute leiden.

Eichenlaub und Efeu – das waren Pflanzensymbole, deren Symbolik man mit Charaktereigenschaften verglich, die den Idealen des Preußentums gleichkamen. Man kann diese kaum patriotischer dargeboten sehen als in einem Chorfenster der evangelischen Kirche in Beckum-Neubeckum. Hier wird es mit dem eingefügten Symbol des Pelikans, der seine Jungen mit seinem Blut nährt, verbunden und weist auf den auferstehenden Christus im Mittelfenster. Die Schiffenster zeigen wiederum einen Rapport aus Weinranken (Abb. 6).⁸

Neben diesen reich ausgestatteten Ornamentfenstern gibt es eine Vielzahl an Werken, die das Rapportmuster mit unbearbeiteten Gläsern kombinieren oder nur Gläser verwenden, die nicht bemalt wurden. Diese sind eigentlich fast noch gebräuchlicher, da im 19. Jahrhundert im Zuge des Booms an Kirchenbauten überall eine geradezu unübersehbare Menge an Kunstverglasungen benötigt wurde. Viele neue Glasmalerei-Werkstätten entstanden; die Kunstverglasung wurde zu einem wichtigen Wirtschaftszweig. Man arbeitete auch nicht nur für den deutschen Markt, sondern lieferte nach ganz Europa, Übersee, USA, Russland oder Afrika.



Abb. 6: Beckum-Neubeckum, evang. Christuskirche, Fenster im Chor, Fa. Ferdinand Müller, 1900

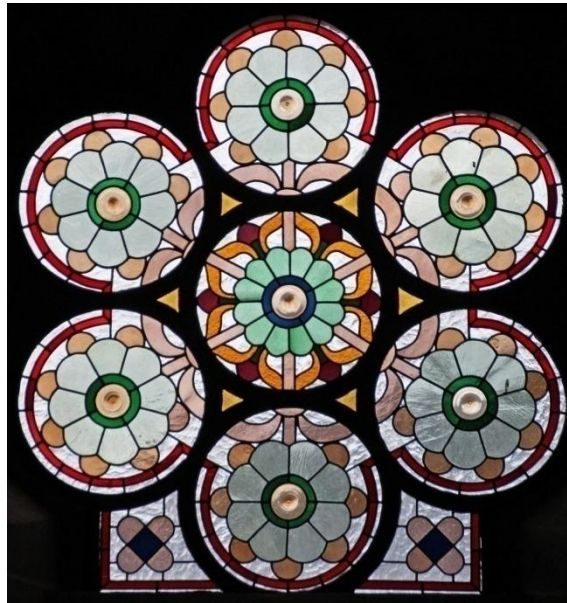


Ein Beispiel für ein kombiniertes Ornamentfenster findet man in Münster-Roxel, der katholischen Kirche St. Pantaleon (Abb. 7). Der Komposition liegt ein Muster zugrunde, das aus einem auf die Spitze gestellten Quadrat besteht. Darin eingelassen sind Kreise in der Anordnung eines Vierpasses, bzw. Vierblatt-Blüten. Die Mitten werden jeweils mit einer Butzenscheibe betont, die im größeren Quadrat mit kreuzförmig angeordneten stilisierten Blättern hinterlegt wird. Auch der Rahmenstreifen enthält Blattmotive, dazwischen kleine Quadrate mit Diagonalkreuzen. Letztere sind wie die Blätter mit Schwarzlot bemalt. Für die anderen Scheiben wurde das Kathedralglas gewählt, das durch seine fabrikmäßige Herstellung preiswerter war. Anfangs wurde es aus England bezogen, aber seit den 1860er Jahren auch in Deutschland hergestellt. Seine raue Oberfläche erreichte man, indem man die heiße, flüssige Glasmasse auf einen unregelmäßig strukturierten Untergrund goss oder walzte. Man verwendete dieses Glas nicht nur wegen der geringen Kosten gerne, sondern auch, weil die gegruselte Oberfläche das Ausstrahlen diffusen Lichtes begünstigte, was dem von den Künstlern angestrebten Ideal der mittelalterlichen Fenster nahe kam.⁹

Abb. 7: Münster-Roxel, kath. Kirche St. Pantaleon, Fenster im Seitenschiff, Fa. Hertel und Lersch, 1900

Während man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts – grob gesagt – an den Formen des Klassizismus orientierte und dann romanische und gotische Vorbilder verwendete, wurden zum Ende des 19. Jahrhunderts auch eigenständige ästhetische Formen entwickelt. Die neuromanische Kirche St. Lucia in Overath-Immekeppel gibt hierfür ein Beispiel. Sie wurde 1891 eingeweiht. Die Fenster in den Seitenschiffen sind vermutlich im Zuge des Neubaus oder kurz danach entstanden. Es liegen zum Hersteller der Fenster leider keine Informationen vor. Gerade Ornamentfenster werden in den Pfarrarchiven kaum erwähnt, ein Manko, das ihre Erforschung sehr erschwert.

Abb. 8: Overath-Immekeppel, kath. Kirche St. Lucia, Fenster im Seitenschiff, Entwerfer unbekannt, ca. 1891



Den Fenstern liegt eine Rosettenform zugrunde (Abb. 8); das Ornament spielt mit der Kreisform, indem sich um einen Kreis sechs weitere gruppieren, deren Flächen mit einem Kranz aus achteiligen Kreisen gefüllt sind, wobei sich der Kranz aus sich überschneidenden Kreisen, Blütenblättern gleich, im Mittelfeld auf zwölf vervielfacht. Ein Spiel aus beinahe rein geometrischen Grundformen, die in ihrem Lineament und ihrer Flächigkeit schon fast dem Jugendstil zuzuordnen sind. Und hier erweist sich das Ornament als viel moderner als die figurativen Chorfenster.

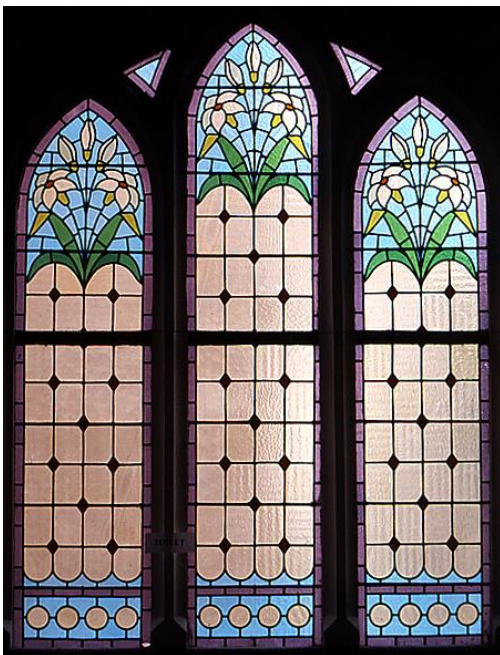


Abb. 9: Roermond/NL, Ursula-Kapelle, Fenster im Seitenschiff, 1906



Abb. 10: Wolvelange/L, Kirche St. Peter und Paul, Fenster in der Sakristei, ca. 1910

Reinen Jugendstilfenstern begegnet man in den Kirchen unseres bisherigen Untersuchungsgebietes kaum. Zu den wenigen Beispielen gehören die Seitenschiffenster in der Ursulakapelle in Roermond/NL (Abb. 9). Hier wurde mit einfachen Mitteln – unbemaltes Kathedralglas in wenigen Farbtönen, möglichst gerade Schnittkanten, Wiederholung im oberen und unteren Fensterteil – eine schöne Wirkung erreicht. Und doch ist diese nicht nur dekorativ, denn die Lilien haben in einem Kirchenfenster stets Symbolcharakter. Sie sind z.B. dem hl. Joseph von Nazaret beigegeben, aber auch in der Szene der Verkündigung an Maria sind sie kaum wegzudenken.

Stärker abstrahiert, aber von ähnlichem Aufbau und Motivik, findet sich ein Glasbild in der Sakristei der Kirche St. Peter und Paul in Wolvelange/L (Abb. 10). Hier wird durch die Verwendung unterschiedlich strukturierter Kathedralgläser ein zusätzlicher Effekt erreicht. Dass es nur wenige Glasmalereien dieser Art in den Kirchengebäuden gibt, liegt auf der Hand, denn der Jugendstil, der sich ja gegen den Historismus wendete, ließ sich nicht mit der neugotischen oder neoromanischen Gesinnung der Kirchenbauten verbinden.



Diese beiden Beispiele geben aber einen Hinweis auf die Internationalität der Glasmalerei, bzw. den internationalen Austausch. Nicht nur, dass Künstler oft in mehreren Ländern tätig waren (z.B. Johannes Evangelist Klein für den Kölner und Linzer Dom), auch ausländische Firmen wurden beauftragt, wie die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt. Sie lieferte 1881 für die neugotische Kirche St. Joseph in Witten-Annen Figuren- und Ornamentfenster. Im Chorraum von St. Joseph existieren diese Fenster heute noch. Die drei figürlichen Fenster in der Chormitte werden von Ornamentfenstern begleitet, die wiederum ganz im Stil der oben schon gezeigten symbolischen neugotischen Fenster gehalten sind. Symmetrisch angeordnet, breitet der Weinstock zu den Rändern hin seine Ranken, Blätter und Trauben aus (Abb. 11). Weinreben, die auf die Wandlung von Wasser in Wein während des Messopfers und den Opfertod Christi hinweisen, bilden schon immer die typische Symbolik von Chorfenstern.

Abb. 11: Witten-Annen, kath. Kirche St. Joseph, Fenster im Chor, Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt, 1881

In der kleinteiligen Rapportstruktur erinnert ein Seitenschiffenfenster in der katholischen Kirche St. Johannes Baptist in Rüthen-Langenstraße an die Abbildung Nr. 4, das Eichenblattfenster in Dülmen-Karthaus. Dieses Ornament wurde 1892 in der Fa. Joseph Osterrath hergestellt (Abb. 12). Joseph Osterrath stammte aus Magdeburg und hatte schon 1872 bei Lüttich eine Werkstatt gegründet, die rasch zur größten in der Region erwuchs. Alle Glasmalereien atmen quasi diesen neugotischen Geist, der im 19. Jahrhundert durch Nordeuropa fegte.

Schaut man auf die Namen der Orte und Kirchen, aus denen die Beispiele herangezogen wurden, erstaunt, dass hier gar nicht so sehr von bedeutenden Kirchengebäuden die Rede ist, sondern dass es vor allem Dorfkirchen sind an Orten, die jedem Leser völlig unbekannt sein werden. Und dabei handelt es sich nicht um Kapellen, sondern oft um stattliche neugotische Kirchen. Dass diese oft nur von kleinen Gemeinschaften mit nur wenigen Einwohnern gespendet und errichtet wurden, sollte heute nachdenklich stimmen. Diese Sakralgebäude belegen eine reiche Kulturlandschaft, eine religiöse, sozial gefestigte Gemeinschaft, der man eine hohe kulturelle Bildung zugestehen muss, da sie als Auftraggeber für Architektur und Ausstattung fungierte. Es waren oft zeitlich lange Prozesse, in denen die finanziellen Mittel gesammelt und Bau- und Ausstattungspläne in Auftrag gegeben wurden, in denen man um Form und Funktion rang, bis die überwiegend christliche Ortsgemeinschaft sich stolz mit ihrem neuen Kirchenbau präsentieren konnte. So vielfältig wie die Menschen und Orte, so vielfältig entstanden die Sakralbauten mit ihren Ausstattungen, die für ihre Besucher immer auch Orte der Kunst bedeuteten. Viele Menschen würden nie in ein Museum gehen, aber verbinden mit dem Kirchengebäude eine kunst- und weihevollen Atmosphäre. Es ist ein enormer Schatz, der hier im Laufe der Jahrhunderte entstanden ist.

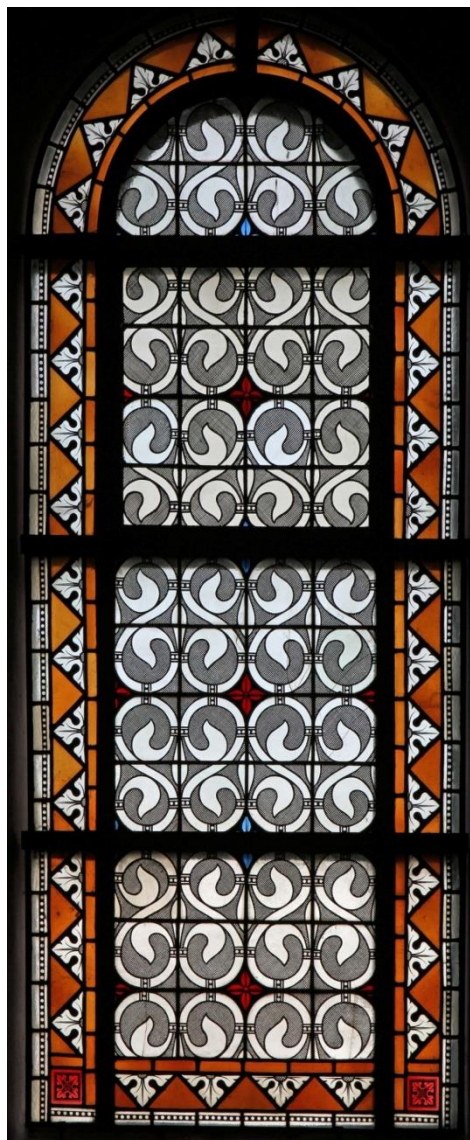


Abb. 12: Rüthen-Langenstraße, kath. Kirche St. Johannes Baptist, Fenster im Seitenschiff, Fa. Joseph Osterrath, 1892

Das 20. Jahrhundert

In wohl kaum einem Jahrhundert war die Geschichte des Ornaments derartig bewegt wie im 20. Jahrhundert, wo sich das Ornament nach einer tausende Jahre alten Tradition zu einer neuen Blütezeit entwickelte und sich im Zuge der Individualisierung der Künste und Infragestellung gesellschaftlicher Strukturen schließlich fast selbst auflöste.

Die ersten zwei Jahrzehnte

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts knüpft das Ornament an den Typ der rapportartigen Flächenfüllung an, der sich aus der Tradition seit dem Mittelalter herleitet und im 19. Jahrhundert seine Wiederbelebung erfuhr. Wilhelminische und kirchliche Kunstpolitik beeinflussten und bestimmten nachhaltig das deutsche Bauwesen und konkurrierten um eine Vormachtstellung. Noch 1912 erließ der Kölner Kardinal Antonius Fischer den Erlass, neue Kirchen nur nach dem romanischen oder gotischen bzw. dem sogenannten Übergangsstil zu bauen. Die Gesellschaft, gebildete akademische Kreise, hielt an Traditionen fest. Die vielen neuen Kirchengebäude mit ihren Ausstattungen wurden vielfach durch Spenden der arbeitenden Bevölkerung finanziert, die ihre Vorbilder in den bereits bestehenden sahen und wetteiferten, ein ebenso schönes Gebäude errichten zu können. Die Kirche wurde in dieser Kontinuität natürlich auch als etwas Verlässliches, als Ruhepol und Heimatliches angesehen. Neuerungen wurden nicht gesucht.

Das lange Festhalten an den Formen des Historismus wurde vielfach scharf kritisiert. Viele kunstinteressierte Zeitgenossen prangerten vor allem die Rückständigkeit katholischer Kreise an¹⁰. Der Kunstkritiker Karl Scheffler beanstandet das eher kunstgeschichtliche Interesse: „Was der Eklektizismus der Restauratoren, Bauunternehmer, Akademiker und Baubeamten doch von gotischen Formen benutzt hat, das weist nicht so sehr auf den unnachahmlichen, visionär sinnlichen Geist der Gotik, als vielmehr auf ihre geometrisch architektonische Systematik, auf ihr konventionelles Rahmen- und Musterwerk, auf äusserliche Stilmerkmale und Details.“¹¹

Gottfried Heinersdorff, Firmeninhaber der damals größten Glasmalereiwerkstatt in Berlin, entwickelt Ideen: „Was die sich erneuernde Glasmalerei vor allem nun braucht, sind würdige, erzieherisch wirkende Aufträge. Und nicht nur Aufträge für Kirchenfenster. ... Unwillkürlich denkt man in dieser Verbindung an die pathetischen ernsten Gewölbgebauten in Beton und Eisen, die unserer Zeit das Gepräge geben. Sie scheinen geradezu die Glasmalerei zu fordern, wie sie ihrer ganzen architektonischen Tendenz nach denn ja auch in gewissem Sinne gotischen Charakters sind.“¹²

Betrachtet man jedoch nur die Ornamentfenster der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts genauer, so lassen sich hier sehr wohl zeitgenössische Neuerungen, wie sie im Jugendstil oder der Beurer Malerschule praktiziert wurden, feststellen. Auch wenn sich die Ornamentfenster in Aufteilung, Maßstab und Proportion in die Architektur des Kirchenbaus einfügen, so können Linienführung und Grundstruktur durchaus einer Stilisierung und Abstraktion unterliegen, wie sie spätestens seit den 1920er Jahren in der Reduktion auf geometrische Grundformen gesucht wurde.

Das Beispiel zeigt ein Chorfenster aus der katholischen Kirche St. Cäcilia in Bonn-Oberkassel aus dem Jahr 1910 (Abb. 13). Sowohl in der Rahmenbordüre wie auch im Hauptfeld sind die Symbole der Weinblätter, Trauben und des Kreuzbands in drei- und viereckige Schemen geordnet; die Ranken des Weinstocks bemühen sich, die Kreisform einzuhalten. Dieser Grad an Abstraktion, der sehr modern anmutet, wurde auch in den ornamentalen Bereichen der zeitgleichen Bildfenstern eingehalten. Dagegen sind dort die figürlichen Szenen noch sehr im 19. Jahrhundert verhaftet. Insgesamt ein schönes Beispiel, wie sehr das Ornament durch seine Unabhängigkeit vom darzustellenden Thema Zeitgeist atmen und formal umsetzen kann.

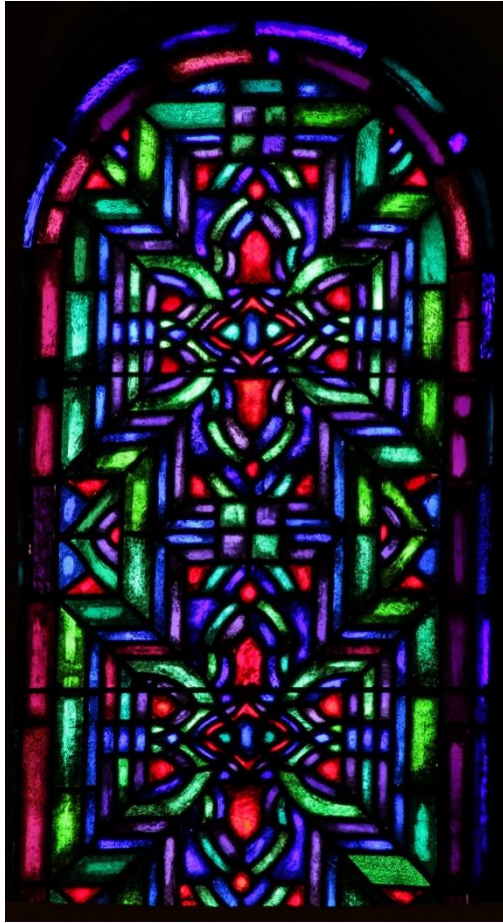
Abb. 13: Bonn-Oberkassel, kath. Kirche St. Cäcilia, Chorfenster, Hofglasmalerei Franz Carl Hubert Hertel, 1910



Das Ornament in den 1920er bis 1940er Jahren

Aufgrund der Bildung, die der breiten Bevölkerung zuteil geworden war, konnte nach dem Ersten Weltkrieg eine allgemeine Erneuerung einsetzen. Überall in den Handwerker- und Kunstgewerbeschulen wurden Künstler ausgebildet, die nun mit der Bevölkerung gemeinsame Vorstellungen umzusetzen suchten.

So wurde schon 1920 in Köln von Fritz Witte ein „Institut für religiöse Kunst“ gegründet, das Auftraggeber und Künstler im Sinne einer modernen, liturgisch



vertretbaren künstlerischen Gestaltung beriet und die Künstler zu neuen Ausdrucksformen anspornte. Wilhelm Remmes, einer der wichtigsten Mitarbeiter des Instituts, entwarf 1919 Ornamentfenster aus griechischem Kreuz im Strahlencentrum für die Kirche St. Pankratius in Köln-Worringen (Abb. 14).

Abb. 14: Köln-Worringen, kath. Kirche St. Pankratius, mittleres Fenster im Chor, Wilhelm Remmes, 1919-21

Der evangelische Pfarrer Paul Girkon schwelgt: „Es (das Ornament) ist als Schmuckform bestimmt, seinen Träger ... aus dem Zusammenhang des Alltags und der Allgemeinheit zu lösen und ihn in eine höhere Ordnung des Daseins zu stellen. ... Seinem Wesen nach ist die Form an sich das Thema des Ornaments, und zwar in ihrem mystischen Sinn als Unendliches im Endlichen, als inwendige Steigerung. Deshalb kann die Gestaltung des Lichts als die Seele aller Formbildung durch das Ornament auf eine besondere Weise gelingen. ... Der Raum als Sphäre jeder möglichen Form ist von hier aus gesehen das Thema des Ornaments.“¹³

Obschon der allgemeine Bestand an Ornamentfenstern eine Hochphase dieser Kunstgattung für die 1950er Jahre belegt, denn allein in diesem Jahrzehnt entstanden mehr als die Hälfte aller Glasmalereien des 20. Jahrhunderts, sind diese Werke nie als Massenware zu sehen. Zum einen geht schon aus der Literatur der 1930er Jahre eine Gleichwertigkeit von Ornament-, Symbol und Schriftfenstern mit figürlichen Gestaltungen hervor¹⁴, zum anderen werden zeitgenössische formale Prinzipien aufgenommen, wie sie z.B. De Stijl, Bauhaus, Konstruktivismus und Art déco, auf deren Zusammenhänge hier nicht weiter eingegangen werden soll, zugrunde liegen. Materialgerechtigkeit, reine Farbigkeit, Flächigkeit, Redukti-

on auf geometrische Grundformen wie Kreis, Rechteck und Quadrat – das sind derartige stilistische Forderungen.

Typisch für die damalige Zeit ist nicht nur die Vorliebe für geometrische Grundformen, sondern auch für das Symbol in einer Kombination mit Schrift als Verdichtung und Reduktion auf das Wesentliche, oft auf ornamentaler Grundlage. Dies war ganz im Sinne der liturgischen Bewegung, die unter anderem vom Kloster Maria Laach unter Abt Ildefons Herwegen geleitet wurde und sich für eine formale Erneuerung und Verinnerlichung der Liturgiefeier unter Teilhabe der Gläubigen einsetzte. Das Nebensächliche sollte zurückgestellt und eine Besinnung auf das Fundamentale, Zentrale und Wesentliche des Kultus stattfinden.

Intensiv wurde damals über die Erneuerung der kirchlichen Kunst diskutiert. Die zeitgenössische Literatur berichtet von dem Suchen nach einer ehrlichen, wahren Kunst, denn die historistischen Formen wurden zusehens als „unwahr, nachäffend, falsch und oberflächlich“ angesehen.

Die tragenden Gruppen der Erneuerer der liturgischen Bewegung rangen um geistig-religiöse Auseinandersetzung und Formen der Gestalt. Johannes van Acken verlangt in seiner Publikation über den christo-zentrischen Kirchenbau 1922, dass die gottesdienstlich bildende Kunst bei durchgeistigter Kenntnis der Überlieferung wesentlich aus dem liturgischen Zweckgedanken heraus wahre und edelste Gegenwartsformen schaffen soll. Die Ausstattung der Kirche sollte eine auf Christus als Zentrum ausgerichtete Symbolik haben.¹⁵ Als Vorbild diente die frühchristliche und frühmittelalterliche Kunst. In der Anlehnung an die bereits damals verwendeten Sinnbilder sah man eine gewisse Objektivierung und Überzeitlichkeit, die den Blick auf Christus konzentriert. Das geometrische Ornament und symbolische Ornament entwickelte sich hier zu einem wesentlichen Träger dieser Auffassung.

Hilfestellungen für die direkte Umsetzung dieser Ideen wurden allenthalben gegeben, sehr anschaulich in dem Buch von 1933 von P. Gregor Hexges aus Düsseldorf „Ausstattungskunst im Gotteshause“, herausgegeben im Bauwelt-Verlag Berlin, das für alle Ausstattungsbereiche der kirchlichen Kunst Vorbilder und Anregungen gibt.¹⁶ Hexges spricht unter anderem von „Sachlichkeit“ als einem weiteren Wesenszug moderner Kunst, die nach strengen Gesetzen der Logik, der Folgerichtigkeit und Klarheit aufgebaut sein soll. Innere Wahrheit, Durchsichtigkeit, Zweckmäßigkeit ist solchen Werken eigen.¹⁷ Der oft einfache Aufbau des Symbols aus geometrischen Formen kommt diesen Vorstellungen entgegen. Es wird in der Publikation ausdrücklich darauf hingewiesen, dass alle Schulen für kirchliche Kunst in Köln, Aachen, Berlin, München, Trier, Dresden und Halle hieran mitgewirkt haben¹⁸, so dass man davon ausgehen kann, dass diese Gedanken in ganz

Deutschland verbreitet wurden. Als Beispiel für ein Ornamentfenster wurde ein Detail aus der Kirche Heilig Geist in Aachen gezeigt, entworfen von Anton Wendling 1930 (Abb. 15).

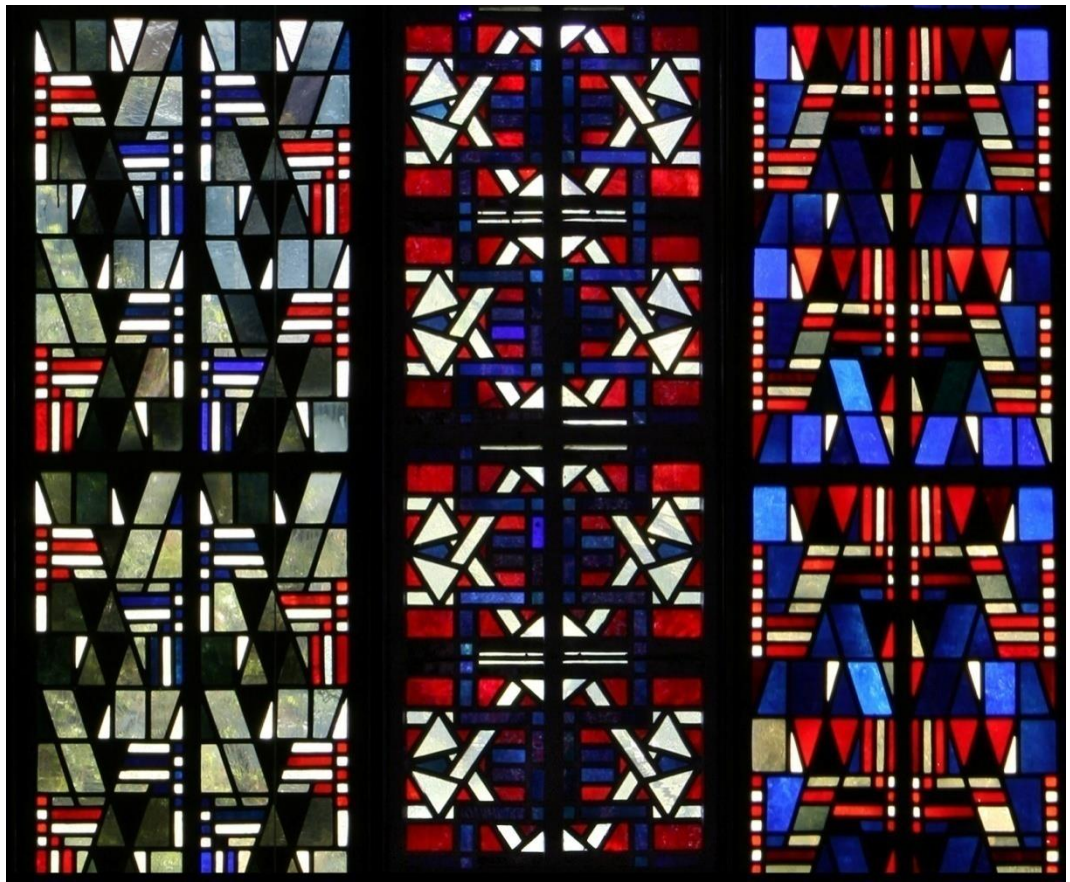


Abb. 15: Aachen, kath. Kirche Heilig Geist, drei Fenster im Seitenschiff (Details), Anton Wendling, 1930

Dass dann diese neue Formenwelt auf eine allgemeine Anerkennung in der Bevölkerung stoßen konnte, beruht auf einer immensen Bildungsbewegung, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte, und die gleichermaßen vom preußischen König wie von der Kirche gefördert wurde. Da man zu Beginn des 20. Jahrhundert alles, was mit Historismus zusammenhing, ablehnte, hatte man begonnen, seine Umwelt neu von Grund auf zu gestalten, nur mit Lineal, Zirkel und Dreieck bewaffnet. Tageszeitungen und Zeitschriften erhielten ein einfaches übersichtliches Layout und wurden mit zeitgenössischen Holz- und Linolschnitten illustriert. Die Schriftkunst erlangte eine hohe Blüte. Allenthalben wurden neue Buchstabentypen entwickelt. Helmuth Ehmke hatte in Düsseldorf und später in München einen Lehrstuhl für Schriftkunst inne. Rudolf Koch entwarf darüber hinaus eine Symbolschrift, die bis heute in die evangelische Kirchengestaltung nachwirkt. Überall entstanden Handwerker- und Kunstgewerbeschulen, die einen

hohen Anspruch an die formale Gestaltung der Umwelt in jeder Hinsicht stellten. Gerade im Rheinland entstanden diese Schulen in erstaunlicher geographischer Nähe zueinander, z.B. Aachen, Düsseldorf, Krefeld, Köln, Essen, so dass es nicht verwundert, wenn von diesem Gebiet aus die Erneuerungen besonders intensiv betrieben wurden.

Heute mag die innige Verwobenheit der damaligen Zeit mit der kirchlichen Bewegung, verbunden mit Sinnfragen des Lebens, verwundern, doch geht dies aus etlichen zeitgenössischen Aussagen hervor. In der Zeitschrift für christliche Kunst liest man 1928/29: „Reiner als in den weltlichen Aufgaben der Kaffeehäuser und Kinotheater unserer so diesseitig gestimmten Zeit sind die Künstlerschöpfungen für das Haus Gottes. Hier kann die ganze Jenseitssehnsucht unserer Zeit, welche ihr ja trotz allem gegenteiligen Anschein innewohnt, hier kann sich frommer christlicher Sinn und erbauliche Betrachtung dank einer fortgeschrittenen Technik vielleicht vollkommener ausdrücken als in anderen Stoffen, die des Künstlers Hand meistert.“¹⁹

Und in dem oben genannten Buch von Hexges heißt es in einem Grußwort von Franz von Papen, Vizekanzler, unterzeichnet Berlin, den 17.10.1933: „Die Erkenntnis, dass Gott und der Kirche zu dienen heute wie je tiefster Sinn und vornehmste Aufgabe der Kunst ist und bleiben wird, beginnt heute wieder in den besten Künstlern wirksam zu werden. Diese Erkenntnis zu fördern und zu vertiefen ist Zweck dieses Buches.“

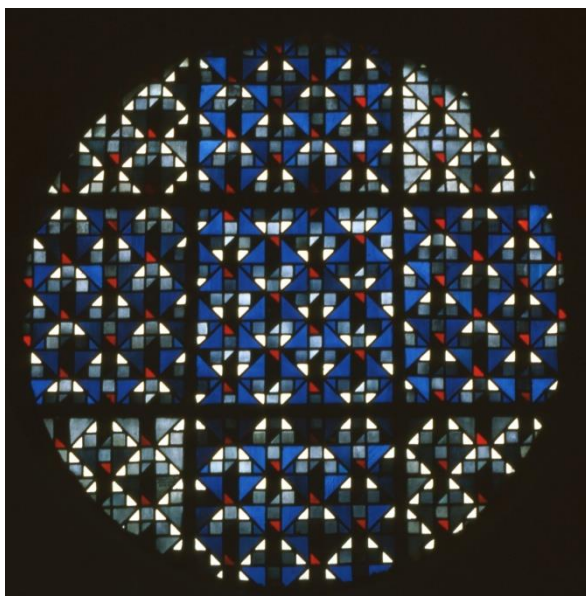
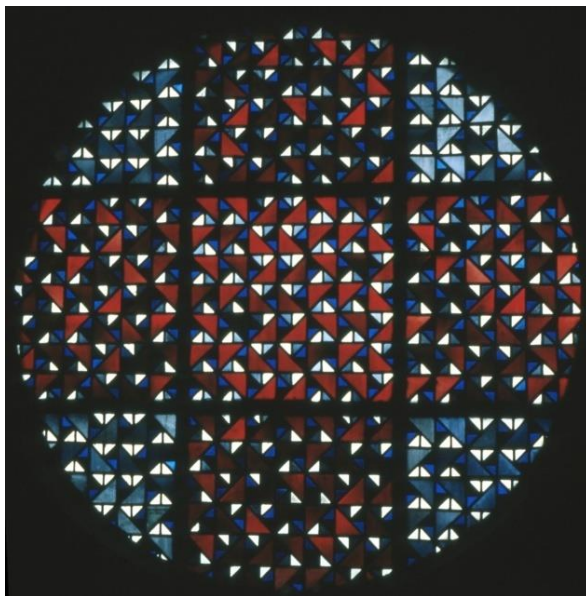


Abb.16: Mönchengladbach-Waldhausen, ehem. kath. Kirche St. Peter, zwei Fenster im Seitenschiff, Anton Wendling, 1933

Vor diesem Hintergrund sind wohl auch zeitgenössische Beschreibungen zu verstehen, die dem Ornamentfenster eine tiefe Bedeutung zuschreiben, was in der heutigen Zeit jedoch kaum noch verstanden wird, da dieses Wissen völlig verloren gegangen ist. So heißt es zu den Ornamentfenstern von Anton Wendling, die dieser für die nach Plänen von Clemens Holzmeister 1932/33 errichteten Kirche St. Peter in Mönchengladbach-Waldhausen (heute „Kletterkirche“) entwarf: „Wohl sind seine Fenster auch Schmuck des Gotteshauses, aber der Schmuck verhüllt nur die geistige Aussage der Bildverkündigung. Das farbige Licht ist das Werkmittel, mit dem Anton Wendling die Botschaft aussagt. So liegt seinen Fenstern in Waldhausen die Struktur der Dreifaltigkeit zugrunde, in der sich die Einheit der drei göttlichen Personen ausdrückt. Das Wirken Gottvaters stellt sich als Kreisform dar, das Wirken des Sohnes als Kreuz, das Wirken des Heiligen Geistes als Dreieckstruktur. Im Werk sind diese drei Symbole zu einer einheitlichen trinitarischen Struktur geordnet. Die christliche Fensterkunst der Zeit Wendlings spricht so in Zeichen und Sinnbildern. Sie löst sich von der bloßen natürlichen Darstellung und strebt zu den Grundformen, den geometrischen Formen, und den Grundfarben und bedient sich ihrer zur bildverkündenden Aussage.“²⁰ (Abb. 16)

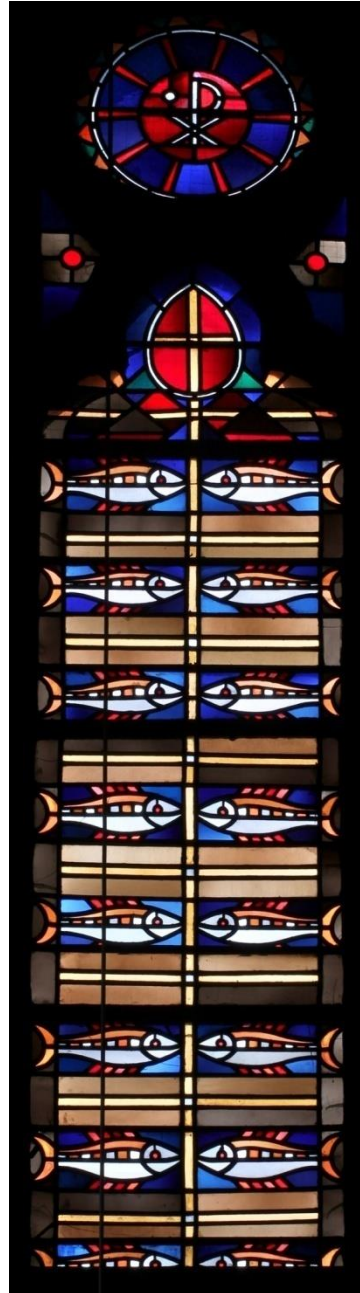
Nebenbei sei bemerkt, dass die Publikation von Hexges für die Kirche St. Peter in Waldhausen auch einen figürlichen Entwurf für ein Petrusfenster von Heinrich Campendonk abbildet²¹. Heute mag erstaunen, dass ein Campendonk-Entwurf zugunsten der Ornamentfenster von Wendling abgelehnt wurde, was noch einmal die Bedeutung des Ornaments unterstreicht.

Das Kreuz Christi, der Kreis als Symbol der Vollkommenheit – dies sind die Grundstrukturen, die das Ornament seit den 1920er Jahren bis weit in die 1960er Jahre bestimmt haben, zum einen in einem strengen Rapport, zum anderen in aufgelockerten Strukturen, der jeweiligen Raumsituation angepasst. Manchmal, wie in den seitlichen Fensterwänden der Chorhalle des Aachener Doms, scheinen sich die festen Strukturen in einem changierenden Lichtspiel zu verwischen, und doch bleibt das Symbol des Kreises unverkennbar. Auch wenn Wendling während seiner Zeit als Professor an der RWTH Aachen mit seinen Studierenden die ornamentale Formenvielfalt mit Hilfe des Kaleidoskops experimentierte, führte er die Formen immer wieder auf diese Symbolik zurück. Könnte man das Kaleidoskop als eine Art Zufallsgenerator verstehen, fühlt man sich an die ornamentale Komposition von Gerhard Richter im Kölner Dom erinnert (2007). Hier wurden die Farben durch einen Zufallsgenerator für eine Fensterhälfte festgelegt und diese auf die andere Hälfte gespiegelt, also durchaus ein technisches Gestaltungsschema des Ornaments verwendet. Die aufgeklebten Farbquadrate sind jedoch mit keiner Deutung verbunden und fehlende Strukturen von Bleiruten verweisen in eine andere Zeit.



Abb. 17: Fisch und Brotkorb, Wandmalerei aus der Calixtus-Katakombe, 3. Jahrhundert

Abb. 18: Hagen-Haspe, kath. Kirche St. Bonifatius, Fenster im Querschiffobergaden, Eduard Horst, vor 1939



Eine Bedeutungsebene lässt das Ornament in der Kombination von Rapportstruktur und Symbol vor allem in den 1930er Jahren erkennen, wie diese im Zuge der oben beschriebenen Liturgischen Bewegung Verwendung fand. Für die auf Christus als Zentrum ausgerichtete Symbolik diente die frühchristliche Kunst und frühmittelalterliche als Vorbild. Ganz einfache bildliche Formen und Zeichen fand man z.B. in den römischen Katakomben und den ersten Christengräbern. Das gebräuchlichste Christus-Symbol ist der Fisch. Eine mündlich tradierte und später in Schriftform festgehaltene Version erzählt, dass der Fisch als unauffälliges christliches Erkennungszeichen verwendet wurde. Das griechische Wort für Fisch ἰχθύς (*ichthys*) enthält ein kurzgefasstes Glaubensbekenntnis: Jesus, Christus - der Gesalbte, Gottes Sohn, Retter/Erlöser. Hier eine Wandmalerei aus der Calixtus-Katakombe aus dem 3. Jahrhundert mit Brotkorb und Fisch (Abb. 17).

Im Ornamentfenster misst man dem Zeichen Fisch eine besondere Aufmerksamkeit bei. Die Kunstgeschichte führt hier gerne das Beispiel von Thorn Prikker in der Kirche Hl. Dreikönige in Neuss aus dem Jahr 1928/29 an.²²

Das Beispiel zeigt eine Abbildung aus der Kirche St. Bonifatius in Hagen-Haspe, entworfen von Eduard Horst vor 1939. Das Christusmonogramm im Maßwerk weist zusätzlich auf den Christusbezug der Symbolik hin. (Abb. 18). Bis in die 1960er Jahre hinein wurde dieses Zeichen vielfach mit dem Ornament verbunden, oft in Taufkapelle oder –nischen zum Einsatz kommend; ab den 1970er Jahren kommt diese Form nicht mehr vor.

Jemand, der dem symbolischen Ornament Auftrieb verlieh, war Dominikus Böhm. Er leitete bereits seit 1926 das Institut für kirchliche Kunst in Köln und hatte eine Professur an den Kölner Werkschulen inne. Er lehrte nicht nur Architektur, sondern alles, was mit der kirchlichen Ausstattung zu tun hatte, wobei seine Vorliebe der Glasmalerei galt. Entsprechend groß war die Verbreitung seiner Ideen durch seine Schüler.

In *Neuenrade-Küntrop* entwarf Böhm 1940 für seinen Kirchenbau alle Fenster selbst, sowohl das Ornament als auch Figuren. Die Ornamentfenster im Chor sind aus den klassischen Christus-Symbolen aufgebaut, wie sie häufig im Chorraum Verwendung finden: Ähren und Trauben, Kelch und Kreuz, Licht und Kreuz. Böhm reduziert die Zeichen auf einfachste Formen ohne Verwendung von Farbe.²³

Zeitgenossen loben seine Ornamentfenster, vor allem auch die Gestaltung der Rosetten²⁴, in den höchsten Tönen: „Wie sie dann in diesen (Böhms) Kirchenbauten

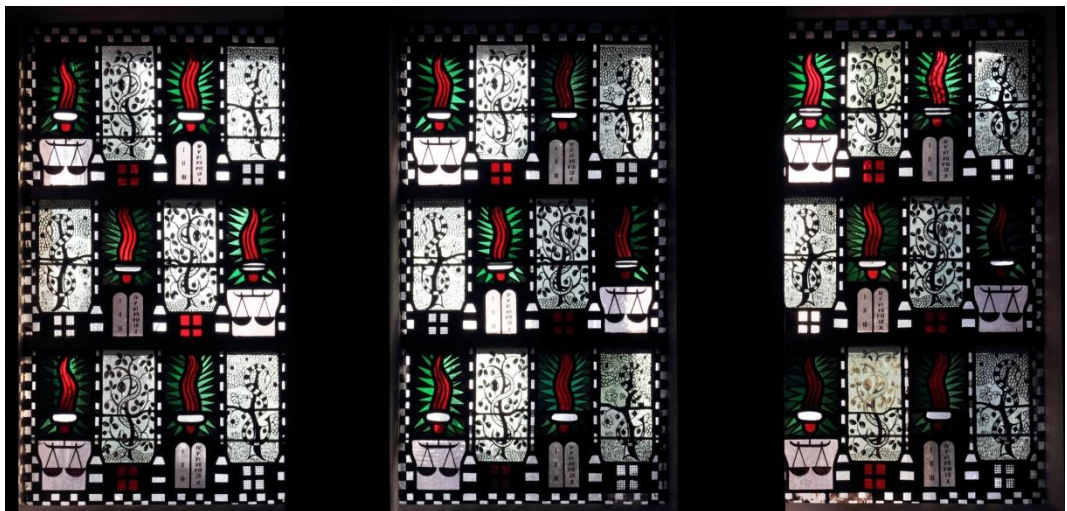


Abb. 19: Dorsten-Wulfen-Deuten, kath. Kirche Herz Jesu, Fenster unter der Empore, Dominikus Böhm, 1942

stehen, an auszeichnender Stelle und in mächtiger Entfaltung, das braucht den Vergleich mit der klassischen-gotischen Glasfensterkunst nicht mehr zu scheuen, sie erheben sich wie jene zum Rang kultischer Denkmale.“²⁵ „Innerhalb weniger Jahre ist so Dominikus Böhm zu einem neuzeitlichen Bahnbrecher auf einem Kunstgebiet geworden, das er naturgemäß als Architekt betrat, aber sofort wesentlich bereicherte: einmal, indem er diese neuartige, auf summarische, schlüssige Wirkung ausgehende Ornamentverglasung von der Struktur her anfaßte, dann, indem er auf Grund spezifischer Begabung diesen gewaltigen Glasflächen starke farbige Impulse mitzuteilen imstande war. Schließlich, weil in dem unendlichen Farbengeflirre, das hier auftrat, sich ein wirkliches Äquivalent, eine höhere kosmische Harmonie zu künden begann, wie sie vor mehr als einem Jahrtausend die Ornamentgebilde irischer Prachtkodizes uns zeigen oder – allerdings in ganz anderer Weise – das Muschel- und Rocailienwerk barocker Kulträume, das in Stuck verströmte Weltgefühl von Ottobeuren oder der Wies. Wie bleibt über diesem neuen glasmalerischen Werk Dominikus Böhms die zeitgenössische Ölmalerei in ihrem Vielerlei an ‚Motivischem‘ zurück hinter jenen riesigen Fensterflächen, die in der Aktualität ihres ‚Inhalts‘ soviel weiter zielen: die Scharen von Gläubigen in die ewige Gegenwart Gottes zu stellen, in e i n e r Anbetung zu vereinen.“²⁶

Dominikus Böhm beherrschte die große wie die kleine Form. Seine Ornamentfenster für die 1937/38 geplante Kirche in Dorsten-Deuten, Herz Jesu, erzählen regelrecht Geschichten, wie das Fenster neben den Beichtstühlen. Alle Symbole beziehen sich auf das Sakrament der Buße: die Waage, Gesetzestafeln, die Schlange am Baum der Erkenntnis und das Schwert als Hinweis auf die Vertreibung im Paradies. Es erstaunt, mit welcher Liebe zum Detail die Symbole ausgeschmückt werden. Es erstaunt natürlich auch die Zeitstellung, denn die Fenster entstanden 1940-42. Vielleicht wurden diese Symbole auch bewusst gewählt als Zeichen einer standhaften Kirche in der Zeit des Nationalsozialismus. Dies müsste man noch einmal näher untersuchen. (Abb. 19)

Das nächste Beispiel legt einen solchen Gedanken nahe. Denn hier erhält das symbolische Ornament geradezu eine historische Dimension in den Chorfenstern der Kirche St. Laurentius in Ennigerloh-Westkirchen. Der damalige Pfarrer wollte seinem Studienfreund, dem späteren Kardinal Clemens August von Galen, und dem Widerstand der Kirche gegen die Unmenschlichkeit des Nationalsozialismus ein Denkmal setzen, indem viele entsprechende Zeichen in den Chorfenstern untergebracht wurden, so die alttestamentliche Darstellung des Löwen, die sich auf den Vers Genesis 49,9 „Ein junger Löwe ist Juda“ bezieht und sowohl das im Nationalsozialismus verfolgte Volk der Juden meint als auch den „Löwen von Münster“, wie man von Galen nannte. In den senkrechten rahmenden Reihen erkennt man Türme, die an die Wachttürme der KZs erinnern.



Das Fenster wurde 1941 in Auftrag gegeben, von Paul von der Forst entworfen und mit den weiteren Chorfenstern bis 1945 hergestellt. (Abb. 20). Dies Beispiel zeigt sehr deutlich, wie auch Zeitgeschichte verbrämt im Ornamentfenster verarbeitet wurde, und wie groß die Spannweite des Ornamentfensters über den schmückenden Charakter hinaus war.

Wie begeistert die damalige Künstlerschaft von der Möglichkeit war, in Glas gestalten zu dürfen, wie sie Technik und Licht einschätzte, darauf kann man gar nicht oft genug hinweisen, denn vielleicht nur vor diesem Hintergrund ist die große Begeisterung auch für das Ornament zu verstehen. So formulierte 1949 der 1900 in Berlin geborene Künstler Albert Birkle, selbst Glasmaler, in seinem Beitrag „Glasmalerei – Die Kunst vom morgen“: „Diesem Streben der neuen Kunst kommt die Technik der Glasmalerei so sehr entgegen, daß vielleicht in Kürze die Künstler das Glasgemälde als den adaequatesten Ausdruck ihres Kunstwollens ansehen und ihnen die Ölmalerei als Vorstufe oder Abart der Glasmalerei erscheint. ... Das farbige Licht gibt dem Künstler die leuchtendste Farbe, die heute darstellbar ist. Er hat das hellste, das wirkliche Licht zur Verfügung und die tiefste Dunkelheit, das strahlendste Weiß und die reinste Farbe,

Abb. 20: Ennigerloh-Westkirchen, kath. Kirche St. Laurentius, Fenster im Chor, Paul von der Forst, 1941-45

zusammengehalten durch das denkbar stärkste Schwarz des lichtundurchlässigen Bleis, in einer Intensität, gegen die jedes Ölbild verblassen muß. ... Dem Glasmaler schwebt die absolute Farbe vor, wie sie die Natur im Prisma des Sonnenlichtes bietet, die absolute Form, wie sie in den Grundformen alles Organischen und Kosmischen sich offenbart: ein unerhörter Reichtum! Und er verleiht ihnen Formen und Gestalt in Glas, das wie kein anderes Material so sehr die Materie fast zu überwinden scheint. Denn Glas ist der reinste und lichteste Stoff. ... So führt den Künstler dieses Material fast von selbst in die religiöse Sphäre.“²⁷

In dieser Gesinnung wurde der Wiederaufbau der kriegszerstörten Kirchengebäude mit viel Elan vorangetrieben. 90% der Bevölkerung waren christlich eingebunden. Kirche und kirchliche Kunst waren ein gesellschaftliches Thema. Es war selbstverständlich, dass man den/die Künstler des Ortes und ihr Atelier kannte; Künstler wurden in Schulen eingeladen und berichteten dort über ihr Wirken. So wurde für viele Menschen das Interesse für und die Beschäftigung mit Kunst etwas Selbstverständliches.

Die 1950er Jahre

Als Beispiel, mit wie viel Liebe und Hingabe die Ornamentfenster variiert wurden, steht die neuromanische Kirche St. Antonius in Rheine, eine der größten im Münsterland. Den 73 im Kirchenraum sichtbaren Fensteröffnungen liegen 64 unterschiedliche Entwürfe zugrunde, die meisten aus der Zeit um 1955.²⁸ Leider hat sich trotz intensiver Bemühungen auch seitens der Kirchengemeinde noch nicht herausfinden lassen, wer diese Fenster entworfen hat – ein Schicksal, das viele Ornamentfenster teilen. Lediglich von den Ornamenten im Chorumgang von 1949 (das Chorumgang ist ausgemalt), die zugleich Christussymbole verarbeiten, ist Margarete Franke als Entwerferin bekannt.

Ein weiteres repräsentatives Beispiel stellen die Fenster der Triforienzone des Kölner Doms dar (Abb. 21), die von 1952 bis 1956 durch den Architekten und Kölner Dombaumeister Willy Weyres entworfen wurden und eine überaus große Fläche einnehmen. Auch wenn sich die gegenüberliegenden Fenster im Langhaus gleichen, ist die Variabilität der ganzen Fensterzone phantastisch. Sehr einfühlsam hat Weyres hier die Struktur und Lichtwirkung des Doms ergänzt.

Füllen ornamentale Formen jedoch sämtliche Chorfenster aus, so liegt eine besondere Situation im Raum vor: Oft bilden sie dann den Hintergrund zu einem kostbaren Altarretabel, dem figürlich gestaltete Fenster unnötige Konkurrenz gemacht hätten, oder sie betonen die Struktur der Architektur, wie es häufig bei historischen Kirchenbauten der Fall ist, oder werden selbst zum Thema.



Abb. 21: Köln, Hohe Domkirche St. Peter, Fenster im Triforium des Langhauses, Willy Weyres, 1952-56

Fallbeispiel Immerath

Ein beeindruckendes Beispiel für eine besonders aufwendige Ornamentverglasung sind die Chorfenster der neuromanischen Kirche St. Lambertus in Erkelenz-Immerath, liebevoll von der Bevölkerung als „Immerather Dom“ bezeichnet, die im Zuge des rheinischen Braunkohletagebaus am 8. Januar 2018 – gleich zu Beginn des Europäischen Kulturerbejahres – abgerissen wurde. Zur Zeit des Kirchbaus 1888-1891 hatte die Ortschaft Immerath rund 1000 Einwohner; bis 1970 war die Zahl auf rund 1500 angewachsen und nahm seitdem wieder ab. Der finanzielle Einsatz für das Kirchengebäude war für die Gemeinde also immer eine große Herausforderung, auch als nach dem Zweiten Weltkrieg die schwer beschädigte Kirche wieder in Stand gesetzt werden musste.²⁹ Im Zuge der Wiederherstellung galt es, einen Ersatz für die zerstörten, 1891 von der Kölner Glasmalereifirma Schneiders & Schmolz gelieferten Chorfenster zu schaffen. Der mit dem Wiederaufbau befasste Aachener Architekt Peter Salm (1892-1981) vermittelte den Mönchengladbacher Künstler Ernst Jansen-Winkeln (1904-1992), mit dem er schon unter anderem für das Aachener Priesterseminar zusammengearbeitet hatte.

Ernst Jansen-Winkeln entwarf 1952 Ornamentfenster, die vielfache Ansprüche vereinen, sollten sie doch einen ebenwertigen Ersatz für die älteren Glasmalereien

bilden und zeitgemäß sein. Er komponierte ein in seiner kleinteiligen Struktur reiches Ornament in Rot-Gelb-Blau-Tönen, wie sie in den 1950er Jahren besonders beliebt waren (Abb. 22). Mit ihnen verband man die Farbigkeit und Lichtstimmung der mittelalterlichen Fenster, die hier mit den neuromanischen Architekturformen harmonieren. Einziges Gestaltungselement ist der Kreis, dies jedoch in allen Varianten, Durchdringungen und Überschneidungen. Das Fenster lebt aus der rapportartigen Wiederholung, was ja überhaupt das Charakteristikum des Ornaments ist. Hier erfährt es eine weitere Rhythmisierung, in dem es ein Viertel einer Rapportreihe spiegelbildlich nach oben und unten und links und rechts wiederholt, wodurch horizontale und vertikale Symmetrieachsen entstehen.

Anders als in seinen Entwürfen für andere Kirchen hat Jansen-Winkeln dem Ornament in Immerath eine zusätzliche Lebendigkeit verliehen, indem er manche Bleiruten mit unterschiedlich breiten Schwarzlotlinien verdickte, die dadurch die Strenge der Linienstruktur verlebendigen und zugleich bestimmte Verläufe betonen – eine unvorstellbare Detailarbeit, die den Herstellungsprozess sehr verkomplizierte und sicherlich mit dem Arbeitsaufwand für figurative Glasmalereien mindestens gleichzusetzen ist. Ernst Jansen-Winkeln entwarf für den Chor insgesamt zwei Fenstertypen für fünf Fensteröffnungen, die im Wechsel von Rot – Blau – Rot – Blau – Rot angebracht sind und damit im Raum ein Auf- und Abschwellen von kalten und warmen, von vor- und zurücktretenden Farben bewirken, was einer Wellenbewegung gleicht, die auch der Komposition zugrunde liegt. Eine fantastische Lichtwirkung, die von diesen Fenstern ausging.

Bei diesen Ornamentfenstern handelt es sich also um höchst komplexe Gebilde, die in ihrer Individualität mehr sind als typische Beispiele für Ornamentfenster der 1950er Jahre. Bleibt zu fragen, warum der Künstler sich eine derartige Mühe mit diesem Ornament und seiner Gestaltung gab, vielleicht waren die gemeinsamen Diskussionen um die Verschönerung des Gotteshauses besonders intensiv, vielleicht wollte der Künstler der Gemeinde helfen, mit diesem Schmuck die Wiederaufbauarbeiten zu befördern, Mut zu geben für weitere Renovierungsarbeiten, und dem durch die Beschädigungen kahl gewordenen „Dom“ mit intensiv leuchtendem Farblicht eine anheimelnde Stimmung zu verleihen.– Kaum zu glauben, dass diese Ornamentfenster seitens des Kunstbeauftragten des Bistums Aachen als gleichwertig mit der Wand eingestuft wurden und damit mit dem Verkauf der Kirche für rund 4 Mio Euro an den Energieversorgungskonzern RWE power AG mit dem Abriss des Gebäudes zerstört werden durften. Auch seitens des Amtes für Denkmalpflege im Rheinland wurde die 1985 erfolgte Unterschutzstellung des Kirchengebäudes ohne weitere Auflagen bzw. Berücksichtigung der Glasmalereien aufgehoben. Nur durch großes Engagement des Sohns und Rechtsnachfolgers des gleichnamigen Künstlers Ernst Jansen-Winkeln gelang es, unter Vorlage des Erbscheins vom neuen Eigentümer die Genehmigung für den Ausbau

Anfang Januar 2018 zu erhalten, um die Ornamentfenster durch Archivierung im Depot der Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jh. e.V. zu sichern und der Nachwelt zu erhalten.

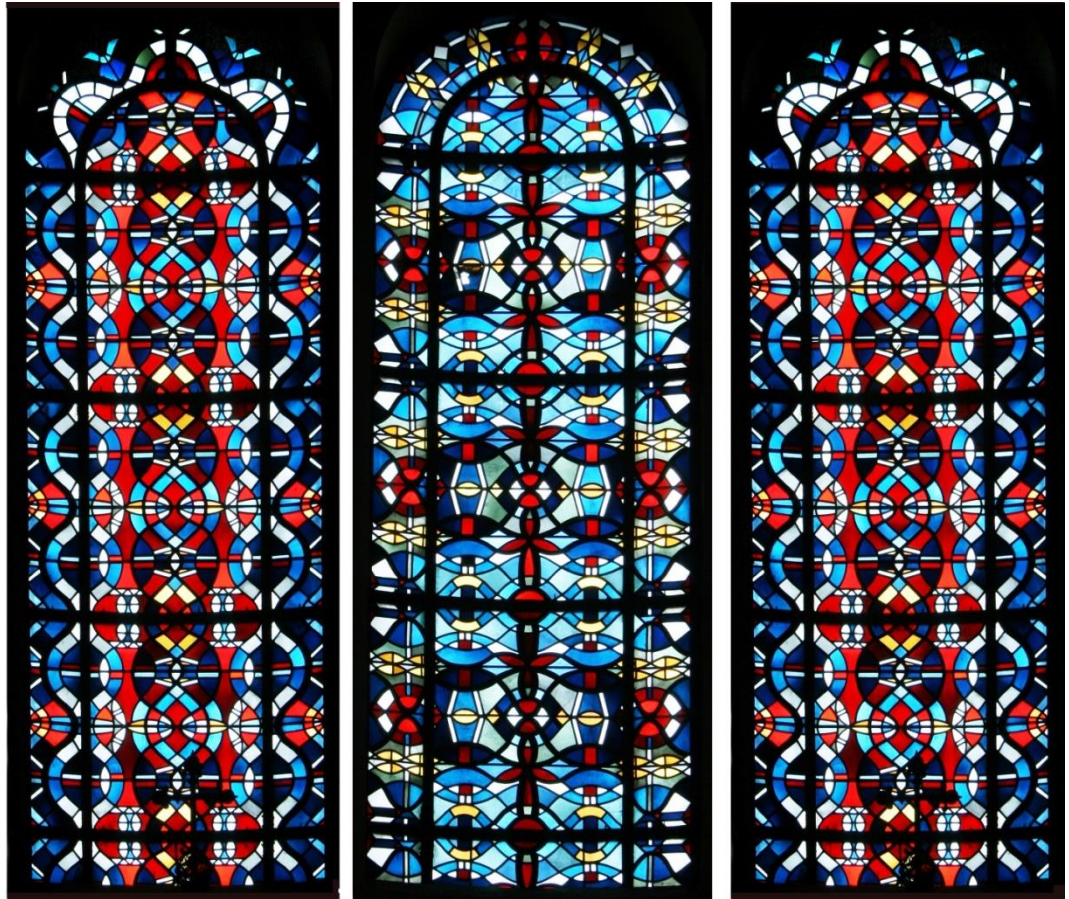


Abb. 22: Erkelenz-Immerath, ehem. kath. Kirche St. Lambertus, Chorfenster, Ernst Janzen-Winkeln, 1952

Das Ende des Ornaments

Ein entscheidender Wandel setzte Mitte der 1960er Jahre ein. In der Zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts entstanden nicht einmal mehr halb so viele Ornamentfenster wie zu Beginn. Die Farbigkeit wandelt sich; das strenge Raster wird aufgegeben. Durch die Bevorzugung grauer und hellerer Farbtöne wird das einfallende Licht nicht so stark gedämpft wie mit farbigen Gläsern. Die größere Helligkeit entspricht dem Raumempfinden der Zeit etwa ab dem Zweiten Vatikanum, das mit der Helligkeit eine größere Weltoffenheit verbindet. Soziale Aspekte verdrängen kultische. Die Kirchengemeinden werden angehalten, für die Not in der Welt zu spenden und bei der Unterhaltung des eigenen Gebäudes zu sparen.³⁰ Es wird der „multifunktionale“ Kirchenraum entwickelt. Eines der perversesten Argumente

der damaligen Zeit gegen einen mystischen, zum Beten einladenden Kirchenraum ist die alte Frau, der zum Lesen im Gebetbuch das Licht fehlen würde.

Für den modernen Kirchenbau arbeiten Architekten und Künstler häufig eng zusammen, wodurch formale Aspekte in den Vordergrund geraten: Linien, Formen, Farben und Strukturen, die frei die Flächigkeit der Wand umspielen. Fast scheint es, als wenn die gesellschaftliche Freiheit auch in den Fenstern Einzug gehalten hätte, als ginge der Verlust an Ordnung des Ornaments einher mit einem Verlust an gesellschaftlicher Ordnung, die spätestens mit der 68-Generation in Frage gestellt wurde.

Wenn das Ornament noch zum Einsatz kommt, dann fast nur noch im Zusammenhang mit historischer Bausubstanz, wie dies häufig in Ostwestfalen zu beobachten ist. Den aufwendigen denkmalpflegerischen Restaurierungsprogrammen ordnen sich Ornamentfenster als eher unscheinbare Fensterverschlüsse unter, wie die Abbildung zweier Chorfenster in dem ältesten Lippetaler Bauwerk, der romanischen Kirche St. Stephanus in Oestinghausen. Zwar verarbeitet auch diese Komposition das Kreuz-Symbol, aber mehr in der Funktion einer denkmalpflegerischen Aktion, die das Ornament kalt und steril wirken lässt. (Abb. 23)

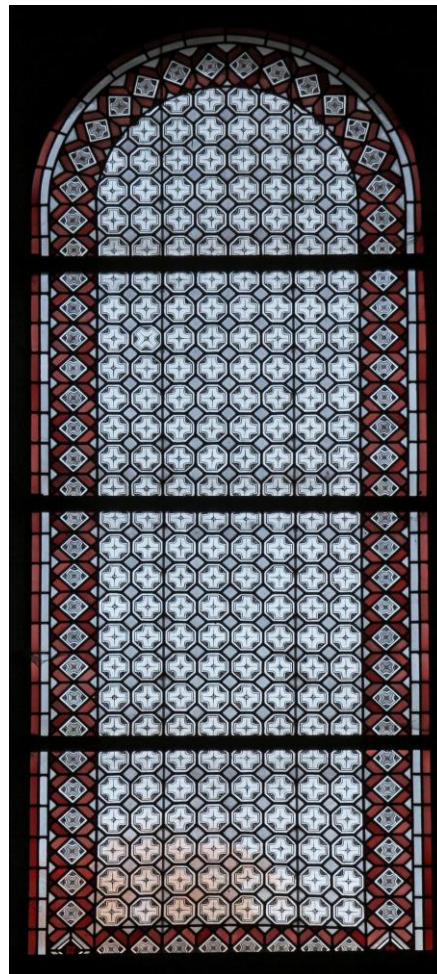


Abb. 23: Lippetal-Oestinghausen, kath. Kirche St. Stephanus, Fenster im Chor, Jupp Gesing, 1978

Ab etwa den 1980er Jahren hat die freie Komposition das Ornament völlig verdrängt. Die formale Auflösung geht einher mit einem Weniger an Bedeutung und Inhalt. Waren also in den 1930er bis 1950er Jahren Farbe, Fläche und Linie noch mit einer Bedeutung verbunden, so verabschiedet sich die Glasmalerei nun durch die Auflösung der Form auch vom Inhaltlichen. Es bleibt die bildnerische Komposition, das optische Schließen der Wand, das Zusammenspiel mit der Architektur, die Lichtführung und Gestaltung des Raumes.

Beurteilung

So ist auf dem Gebiet der Glasmalerei und des Ornaments schier Unglaubliches passiert. Die breite Bevölkerung hat diese Kultur mit entwickelt, getragen, finanziert. In jedem Ort, jedem Stadtteil, jedem Dorf zeugen Kirchengebäude und Glasmalereien von der kulturellen Bildung der Einwohner, die die Bilder und Ornamente lesen konnten, die Lichtstimmung und Charakter des Raumes mit bestimmt haben, die einen Ort geschaffen haben, der sie aus dem Alltag heraushebt in eine feierliche, weihevollere Atmosphäre zum Feiern des Gottesdienstes. Dies ist nicht als Parallelwelt zur musealen Hochkunst zu sehen. Hier finden sich die kulturellen Wurzeln, die europäische Tradition, und dies auf einer breiten Basis.

Doch wer entscheidet in der heutigen Zeit über den Umgang mit diesen Werken, über Erhalt und Nichterhalt, wer beurteilt diese kulturelle Situation? Kunsthistoriker haben dies nicht gelernt. Das Auseinanderdriften von Kunstgeschichte, Kunstkritik und Kunstmarkt lässt nur noch elitäre Kriterien gelten. Glasmalerei und Ornament stehen seit der Diffamierung der fabrikationsmäßigen Massenkunst des 19. Jahrhunderts in einem schlechten Ruf. Künstler des 20. Jahrhunderts, die „nur“ lokale Bedeutung haben und darüber hinaus noch für die Kirche tätig waren, werden abfällig als Auftragskünstler bezeichnet. Bis in die 1990er Jahre hinein war es an deutschen kunsthistorischen Instituten nur in Ausnahmefällen möglich, über Glasmalerei und Glaskünstler zu promovieren. So sind die heutigen Denkmalpfleger zu einseitig oder gar nicht ausgebildet, um Glasmalerei beurteilen zu können. Dies haben die jüngsten Zerstörungen von Kirchengebäuden und Glasmalereien, die von Denkmalpflegern abgeschrieben wurden, in erschreckendem Maße gezeigt.

Eine weitere Krux: Vor allem die Kirche selbst schützt ihr Kulturgut nicht mehr. Kardinal Frings betonte noch in seinem Grußwort zum Ausstellungskatalog *ARS SACRA 1964* in Köln, dass es im Zweiten Vatikanischen Konzil hieß, dass die lebensspendende Mutter Kirche immer eine Freundin der schönen Künste gewesen wäre. Sie hätte im Laufe der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten sei.³¹

Paul Mikat, Professor für bürgerliches Recht, Rechtsgeschichte und Kirchenrecht, von 1962 bis 1966 Kulturminister von Nordrhein-Westfalen, schreibt 1965 über das Verhältnis von Kirche und Staat im Land Nordrhein-Westfalen: „Vom Staat kann sie (die Kirche) nicht mehr verlangen, als daß er sie nicht durch staatliche Maßnahmen in der Erfüllung ihres Auftrags beschränkt, und daß er ihre gesellschaftliche Wirksamkeit anerkennt. ... Aus dem jahrhundertelangen Gegeneinander von Kirche und Staat ist ein Miteinander im Bewußtsein der gemeinsamen

Verantwortung für die freiheitliche Gestaltung der sozialen und kulturellen Lebensordnung geworden.“³²

So geht jeder Bürger davon aus, dass die Kirche selbst ihr Kulturgut schützt. Doch heute scheint ein System dahinter zu stecken, dass Kirchengebäude abgeschlossen werden, um die Gläubigen zu entwöhnen. Damit muss zwangsläufig die Zahl der Kirchen- und Gottesdienstbesucher ständig abnehmen. Kulturell uninteressierte und ungebildete Priesterräte entscheiden dann über die weitere Verwendung der Sakralgebäude, nicht unter kulturellen Aspekten, sondern nach Bequemlichkeit – ein Teufelskreis.

Die Datenbank der Forschungsstelle weist bereits über 70 Kirchengebäude auf, die abgerissen wurden, meistens mitsamt der Verglasung; es waren ja auch oft „nur Ornamente“. Der Fall „Immerath“, der Abriss der Kirche und die Zerstörung der meisten der Ornamentfenster, hat nicht nur wegen der damit verbundenen Frage nach Sinn und Nutzen des Braunkohleagebaus in der Öffentlichkeit viel Aufmerksamkeit erlangt. Die Fotos und Videos des Abrissbaggers in dem neuromanischen Kirchengebäude waren an Dramatik kaum noch zu überbieten. Viele, auch Nichtchristen, stellten daraufhin die Frage, wer unser Kulturgut schützt?

Wichtiger scheint mir die Frage nach dem Kulturgut überhaupt. Denn zunächst einmal muss man ja wissen, was man hat, die Bedeutung kennen lernen, bevor man entscheiden kann, wie damit umzugehen ist. Hier sind auch Geschichte und Soziologie gefragt, wenn es darum geht, die Kultur in einen Zusammenhang zu stellen und zu erklären.

Ich hoffe, dass der Exkurs zum Ornament – über Jahrtausende und speziell in der Glasmalerei – dazu beitragen wird, die Frage nach unserem Kulturgut und unseren europäischen Wurzeln zu beantworten und dessen Bedeutung aufzuzeigen.

Vielleicht gelingt es dann, über die zurzeit nicht greifenden Denkmalschutzgesetze hinaus einen Kulturgutschutz zu verabreden, bis die Gesellschaft neue Möglichkeiten gefunden hat. Vielleicht ein zeitlicher Schutz von drei Generationen, der den Werken zumindest eine geschichtliche Dimension verleihen könnte, bis ein Umdenken stattgefunden hat.

- ¹ Jansen-Winkeln, Annette: 150 Jahre Glasmalerei im Erzbistum Köln und Bistum Aachen, in: Himmel auf Erden? Festschrift zum 150-jährigen Jubiläum des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum, Aachen e.V., hrsg. von Dominik Meiering und Karl Schein, Köln 2003, S. 283
- ² Korff, Gottfried, Ranke (Hrsg.), Winfried, Preussen. Versuch einer Bilanz. Band 1, S. 244.
- ³ Vormweg, Peter, Die Neugotik im westfälischen Kirchenbau von den ersten Gotizmen bis zum Kulturkampf. Lindenberg, 2013, S. 187.
- ⁴ Beines, Johannes Ralf, Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1780 bis 1914, vorzugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland. In: Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 24, 1979, S. 129.
- ⁵ Meyer, Franz Sales, Handbuch der Ornamentik, Leipzig, 12. Auflage 1927, S. 45.
- ⁶ <http://symbolonline.de/index.php?title=Eiche>
- ⁷ Vogts, Hans, Die Glasmalereiwerkstatt von Friedrich Baudri in Köln, in: Im Schatten von St. Gereon, Erich Kuphal zum 1. Juli 1960, Köln, 1960, S. 355.
- ⁸ Ein Beleg für diese duale Symbolik findet sich auch in einem Fenster in der kath. Kirche St. Brictius in Schöppingen. St. Michael als Patron der Kirche und des deutschen Volkes steht zwischen einem Papstwappen mit einem Kranz aus Ölzweigen und dem Reichswappen mit einem Kranz von Eichenlaub.
- ⁹ Beines, Ralf, S. 106
- ¹⁰ Pfarrer Josef Geller beklagte die historisierende Formgebung der Sakralbauten in einem Brief an seinen Mitbruder Richrath, zitiert nach: Giebeler, Britta, Sakrale Gesamtkunstwerke, S. 38, Anm. 121. „... Aber das Betrübliche an all dem ist doch, dass die Kirche aus sich die Führung in geistigen, besonders kulturellen Fragen verloren hat und darum auf so manchem Gebiet immer hinter her hinkt. ...“
- ¹¹ SCHEFFLER, Karl, in: HEINERSDORFF, Gottfried, Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte, Berlin, 1914, S. 5.
- ¹² Heinersdorff, Gottfried, Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte, Berlin, 1914, S. 53,54.
- ¹³ Girkon, Paul, Die Glasmalerei als kultische Kunst. Berlin, 1927, S. 36.
- ¹⁴ Landmann, Theodor Maria, Über Glasmalerei. In: Die christliche Kunst, 25. Jg., 1928/29, S. 334.
- ¹⁵ Acken, Johannes van, Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk. Gladbeck, 1922.
- ¹⁶ Hexges, Gregor O.F.M. (Hrsg.), Ausstattungskunst im Gotteshaus anno sancto 1933/34. Berlin, 1934.
- ¹⁷ Hexges, S. 10.
- ¹⁸ Hexges, S. 5.
- ¹⁹ Moufang, Wilhelm: Moderne Glasmalerei. In: Die christliche Kunst, 25. Jg., 1928/29, S. 334.
- ²⁰ Festschrift Pfarrkirche St. Peter Mönchengladbach-Waldhausen 1933-1983, S. 23.
- ²¹ HEXGES, S. 138, Bild 251.
- ²² <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b516/b516.shtml>.
- ²³ <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b5288/b5288.shtml>.
- ²⁴ Z.B. in Dülmen, Heilig Kreuz; Mayen, St. Veit; Mönchengladbach-Geneicken, St. Franziskus; Nordhorn, St. Marien; Ochtrup, St. Marien; Regensburg-Kumpfmühl, St. Wolfgang.
- ²⁵ HABEL, Josef (hrsg.) unter Mitwirkung von August Hoff, Dominikus Böhm. Ein Deutscher Baumeister, Regensburg, 1943, darin: ELFEN, Alois, Dominikus Böhm als Glasmaler, S. 254
- ²⁶ HABEL, Josef (hrsg.) unter Mitwirkung von August Hoff, Dominikus Böhm. Ein Deutscher Baumeister, Regensburg, 1943, darin: Elfen, Alois, Dominikus Böhm als Glasmaler, S. 253.
- ²⁷ Das Münster, 2. Jg. 1949, S. 372.
- ²⁸ Jansen-Winkeln, Annette, Glasmalerei in Nordrhein-Westfalen – der lange Weg zu 100.000 Bildern. In: Das Ende der selbstverschuldeten Unwissenheit - Zur kompletten Erfassung der Glasmalerei in Nordrhein-Westfalen, Luxemburg und Limburg/NL, hrsg. Forschungsstelle Glasmalerei de 20. Jh. e.V., Lindenberg, 2016, S. 67.
- ²⁹ Staat, Peter, Geschichte im Schatten von St. Lambertus. Immerath, Lützerath, Pesch von den Anfängen bis zur Umsiedlung. Dortmund, 2017, S. 183-187.
- ³⁰ Schnell, Hugo, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München, Zürich, S. 182: „Da in der Mitte des Jahrzehnts Reduzierungen der Kirchensteuergelder im Gespräch waren und Sparmaßnahmen durchgeführt wurden, andererseits die Not in vielen Ländern der Welt, für die man aufgeschlossen wurde, gemildert werden sollte, begannen ernsthafte Überlegungen einzusetzen, ob nicht die Kirchenräume von den Gemeinden für die Pfarrveranstaltungen benutzt werden sollten.“
- ³¹ Ars sacra, Kirchliche Kunst im Erzbistum Köln 1954 bis 1964, Köln, 1964, S. V.
- ³² Mikat, Paul, Das Verhältnis von Kirche und Staat im Land Nordrhein-Westfalen in Geschichte und Gegenwart, Köln und Opladen, 1966, S. 44.