Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)
Heft: 4: Kirchliche Architektur und Kunst

Artikel: Über Glasmalerei
Autor: Staiger, Otto
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-28321

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Otto Staiger, Symbol des Evangelisten Lukas. Glasgemälde in der katholischen Kirche Liestal / Symbole de l'évangéliste St Luc. Vitrail. Eglise catholique de Liestal / Symbol of Saint Luke the Evangelist. Stained glass window in the Catholic Church of Liestal Photo: R. Spreng, SWB, Basel

ÜBER GLASMALEREI

Von Otto Staiger

Die Glasmalerei hat eine Vergangenheit, die von derjenigen anderer Kunstübungen merkwürdig verschieden ist. In allen Kulturen der Welt finden sich Malerei und Plastik; die Glasmalerei aber hat sich einzig in Europa entwickelt, und zwar erst um etwa 1000 nach Christus.

Die uns erhaltenen ältesten Glasgemälde sind wohl unbestritten die künstlerisch vollendetsten. Nach einigen Jahrhunderten glanzvoller Höhe hat sich, über allen Stilwandel, das Niveau der gestalterischen Kräfte langsam gesenkt, und im 16. Jahrhundert beginnt das Sterben der Glasmalerei. Im 18. Jahrhundert ist sie verschwunden.

Die frühesten Stücke sind nun von einer solchen stilistischen Höhe (Le Mans, Poitiers) und von solch handwerklicher Vollendung, daß wir auf eine jahrhundertealte Tradition schließen müssen. Die Anwendung der farbigen Glasmaterie zu künstlerisch dekorativen Zwecken war im Grunde genommen nicht neu. Oder ist es, handwerklich gesehen, ein so weiter Weg von der Herstellung farbiger Glasflüsse, wie sie für die byzantinischen Mosaiken gebraucht wurden, bis zur Anwendung des gleichen Materials, vom Licht durchschienen, in den Fensteröffnungen? Möglich, daß aus der islamischen Welt, die ihre Intarsienornamente aus Glasstückchen durchsichtig zu bilden verstand, eine Anregung gekommen ist. Auf alle Fälle ist die Idee der Verwendung von Bleiruten als Fassung für die bunten Glasstücke, die sich beim Zusammensetzen allen Formen anzubiegen verstanden, eine äußerst ingeniöse Erfindung. Diese Möglichkeit des Zusammenfügens der entweder gegossenen oder geblasenen Farbglastafeln, die in herrlicher Vollendung hergestellt wurden, brachte, vielleicht über die Keramik, die Idee der eingebrannten

Schwarzzeichnungen. Damit war nun eine Ausdrucksmöglichkeit geschaffen, die Europa – mit Ausnahme Italiens, das dem Wandbild treu blieb – wie eine Flut überfiel und in den zu gleicher Zeit in immer größerem Maßstab allerorts entstehenden Kirchenbauten neben der Plastik als einzige monumental-malerische Kunstübung zur Anwendung kam. Und in welchem Ausmaß, mag man ermessen, wenn man hört, daß der «Service des Monuments historiques de France» unter Leitung von Jean Verrier am Anfang des letzten Krieges 50 000 m² Glasgemälde in Sicherheit bringen ließ, von denen sicher ein überragender Teil aus der großen frühen Zeit stammt.

Seien wir uns klar, daß die Schöpfer dieser «großen Glasmalerei» kein Papier für ihre Kartons zur Verfügung hatten, den Diamanten als Schneideinstrument nicht kannten und die Bleizugmaschine, in der zwischen zwei Zahnrädern die Bleiruten kalt gepreßt werden entbehren mußten. Die Kartons wurden auf große Bretter, die mit weißer Leimfarbe gestrichen waren, aufgezeichnet. Die farbigen Gläser mußten mit glühenden Eisen im Groben gesprengt und mit Kröseleisen und Zange geduldig der aufgezeichneten Stückform entsprechend zurechtgeknappert werden, damit sie so genau als möglich aneinander paßten, unter Wahrung eines zwei bis drei Millimeter breiten Abstandes von Stück zu Stück, als Raum für das später dazwischen zu setzende Blei. War das ganze Brett mit zugeschnittenen Glasstücken bedeckt, so wurde die darunter liegende Zeichnung mit undurchsichtiger Schmelzfarbe (Schwarzlot) nachkonturiert. Bei dunkeln Stücken wurde die Zeichnung zuerst auf ein helles Glas übertragen, dann das dunkle Stück darauf gelegt und gegen das Licht nachgemalt.

War die Malerei beendigt, so wurden die Stücke in einfachen Öfen auf Rotglut erhitzt und die Farben eingeschmolzen. Zum darauffolgenden Arbeitsvorgang des Zusammensetzens der Glasbilder mußten die Bleiruten gegossen und anschließend beidseitig mit einem Nuthobel ausgehobelt werden. Die Verlötung geschah mit doppeltfaustgroßen Kolben, von denen immer eine Anzahl in mit glühenden Holzkohlen angefüllten Becken zum Gebrauch bereit lagen.

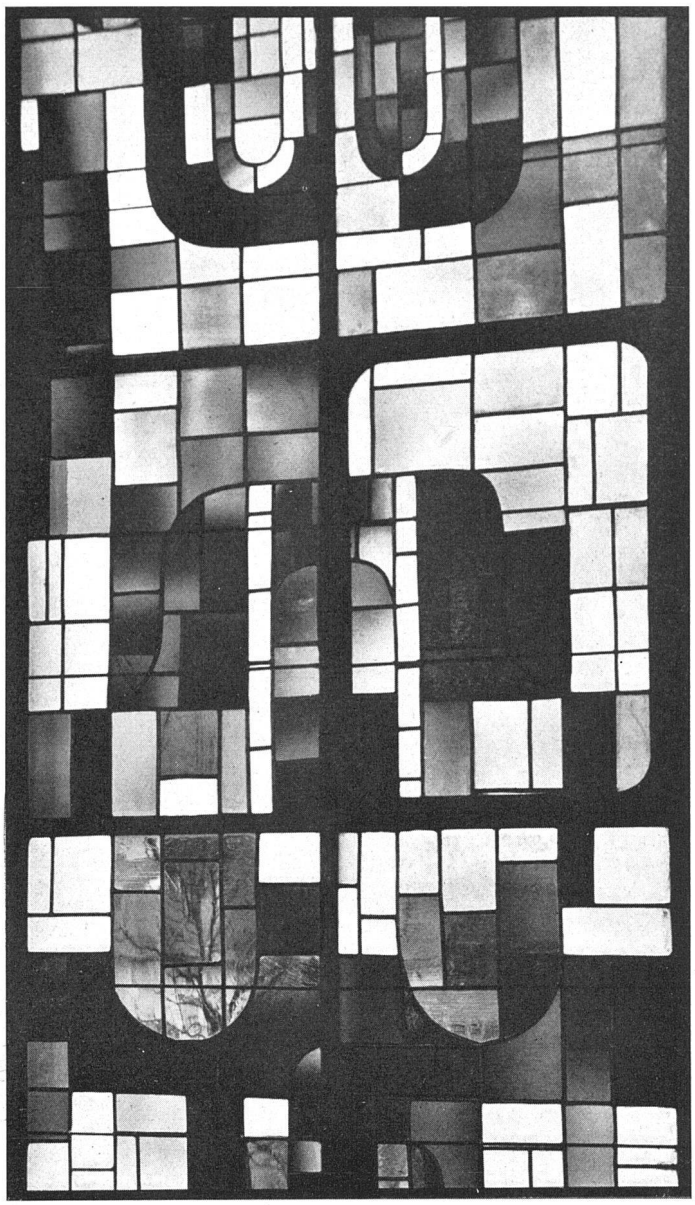
Nach vollendeter Verlötung konnten die Bildfelder in die Eisenrahmen, die in die Maueröffnungen eingesetzt worden waren, eingelassen werden und wurden mit Kalkmörtel verkittet. Die Zeichnungsbretter wurden abgewaschen, von neuem weiß grundiert und waren zur Aufnahme einer neuen Kartonzeichnung bereit.

Es ist so gut wie sicher, daß bei den großen Kathedralbauten immer auch am gleichen Ort die Farbgläser hergestellt wurden. Wenn wir uns vergegenwärtigen, was an Glasschmelzern, Glasbläsern, Zeichnern, Malern, Zuschneidern, Bleiglasern und Lötern beschäftigt war, samt den zusätzlichen Hilfskräften, die das Brennen, Bleigießen und -zurichten besorgten, nebst den Geschäften der Montage, so können wir uns leicht vorstellen, daß die Zahl der Beschäftigten derjenigen der am Bau tätigen Steinmetzengilde nahezu gleichkam.

Der durch die Renaissance ausgebildeten Zwangsvorstellung vom Bild als einer räumlichen Bühne, auf der die Dinge perspektivisch ihren Platz haben, vermochten sich die Glasmaler nicht zu entziehen, um so weniger, als ihnen die Bildermaler im «Nebenberuf» die Kartons entwarfen. Und als dann in der Barockarchitektur diese gemalten Schaubühnen in Kirchen und Palästen die Decken und Wände für sich zu beanspruchen begannen, da mußten die Fenster so viel Licht als möglich spenden, und farbige Gläser hätten nur noch gestört. Die Wandmalerei hatte über die Glasmalerei endgültig gesiegt. Dieser Sieg war natürlich im Stilwandel begründet; denn der Barockkünstler, dessen Vorstellung von realen und gemalten Raumwirkungen erfüllt war, konnte instinktiv mit der Flächenkunst der Glasmalerei nichts mehr anfangen. Aber der Barock hat nicht nur die Glasmalerei zum Verschwinden verurteilt, er hat letzten Endes auch die monumentale Wandmalerei mit seiner Illusionskunst ausgeschöpft und zum Absterben gebracht.

Erst die moderne Kunst, die das Bild nicht mehr als farbige Raumillusion, sondern als gestaltete Fläche erkannte, vermochte auch der Glasmalerei neue Impulse zu geben. Denn – ist es nicht ein Widersinn, auf einer Fläche plastisch-räumliche Körper, die einseitig *be*leuchtet sind, mit *durch*leuchteter Materie darstellen zu wollen? Infolge dieser fundamentalen Erkenntnis gewannen auch viele andere Elemente der Gestaltung wieder erhöhte Bedeutung. Das Verhältnis der farbigen Flächen zueinander, die Bedeutung und das Ausdrucksvermögen der Linie, die Rhythmisierung von Flächen und Linien, die Ausbalancierung der farbigen Massen, kurz all jene primären Elemente der Gestaltung, die mit dem konfusen Ausdruck «abstrakt» bezeichnet werden.

Andrerseits führte aber auch die Beschäftigung mit dem eigentlichen Element der Glasmalerei, dem Glase selbst, und die Entdeckung der arteigenen Schönheiten dieses Materials zu neuen Erkenntnissen. Es ist im allgemeinen auch dem gebildeten Kunstfreund kaum bekannt, in welch verändertem Zustand die alten Glasscheiben auf uns gekommen sind. Die chemischen Veränderungen, denen die Außenseiten der alten Kathedralfenster ausgesetzt waren, haben ihnen ein verwandeltes Aussehen gegeben, das heute von vielen Betrachtern als von den alten Meistern beabsichtigte Wirkung aufgefaßt wird. Viele fast oder völlig undurchsichtige Stücke im Verein mit hellen, durch die chemische Zersetzung opak (nur noch durchscheinend, nicht mehr durchsichtig) gewordene Teile vermögen diesen Fensterbildern oft ein dramatisches, magisch glühendes Aussehen zu geben und die Phantasie des Betrachters aufs höchste anzuregen. Niemand kann sich dieser bezaubernden Wirkung alter Fenster entziehen; der kri-



Otto Staiger, Glasgemälde in der katholischen Kirche Liestal / Vitrail. Eglise catholique de Liestal / Stained glass window in the Catholic Church of Liestal

tische Künstler muß sich aber darüber klar werden, daß diese Wirkungen mit keinem Mittel zu erreichen sind, und er ist oft in der Lage, den Laien, der sich dieser Wirkung ungehindert hingeben kann, zu beneiden. Denn es ist für ihn immer eine schwierige Vorstellungsarbeit, das ursprüngliche Gebilde der alten Meister von der durch die Zeit verursachten Zauberwirkung zu trennen. Der Verfasser hat genügend Arbeiten aus allen Epochen der Glasmalerei in den Händen gehabt und ihren Zustand untersucht, um die Behauptung wagen zu können, daß viele begeisterte Kenner alter Scheiben aufs höchste enttäuscht wären, wenn sie ihre Lieblinge in ihrem ursprünglichen Zustande sehen könnten.

Es gehört, wie gesagt, zu den oben angeführten Erkenntnissen der arteigenen Schönheiten des Glasmaterials, daß diese durch das Alter verursachte Patina-Wirkung mit keinen modernen Mitteln erreicht werden kann, schon gar nicht durch intensive Übermalung mit Schwarzlot; dadurch werden die Scheiben nur rußig, bekommen aber nicht das Aus-dem-Dunkeln-Leuchten alter Stücke.

Eine Anregung aus der Wirkung alter Arbeiten könnte die Verwendung opaker Gläser sein, von denen die deutschen Glashütten eine Anzahl Töne herstellten und die eine sehr schöne und vielfach erwünschte gedeckte Wirkung geben. Es sind weiße Gläser, die mit einer undurchsichtigen, nur durchscheinenden (milchglasähnlichen) Schicht überblasen («überfangen») sind und die in verschiedenen Tönen, darunter ein prächtiges Korallenrot, hergestellt wurden. Es wäre zu wünschen, daß die Herstellung dieser Gläser wieder aufgenommen würde; heute sind sie leider nicht erhältlich. Auch die von französischen Hütten hergestellten «Dalles de Verre» haben eine Bereicherung der Möglichkeiten ergeben. Es sind gegossene, dicke Glasplatten, die durch ihre Dicke nicht mehr blank durchsichtig sind; die satten Töne haben eine fast gefährliche Leuchtkraft. Jedenfalls hat Alexandre Cingria in der Franziskanerkirche in Fryburg damit ein Feuerwerk angefacht, das den gotischen Chor geradezu sprengt.

Das «Neue Bauen» lehnte von Anfang an alle Dekoration und alles Pittoreske ab. (Ende der zwanziger Jahre erklärte mir ein bekannter Zürcher Architekt: «Euch Künstler kann man höchstens noch zur Veranstaltung von Festen brauchen; sonst seid ihr kaum noch zu etwas nütze.») Wenn sich diese Ablehnung auch inzwischen etwas gemildert hat, so ist es vielleicht doch eine Folgeerscheinung davon, daß immer erst im letzten Moment, wenn Fensteröffnung und Unterteilung schon gebaut sind, die Anfrage an den Glaskünstler gestellt wird. Das Abenteuerlichste in dieser Beziehung war wohl der Neubau einer katholischen Kirche im Aargau, wo man drei Monate vor der Einweihung noch keine Ahnung hatte, wie man die große Fensterwand gestalten wollte.

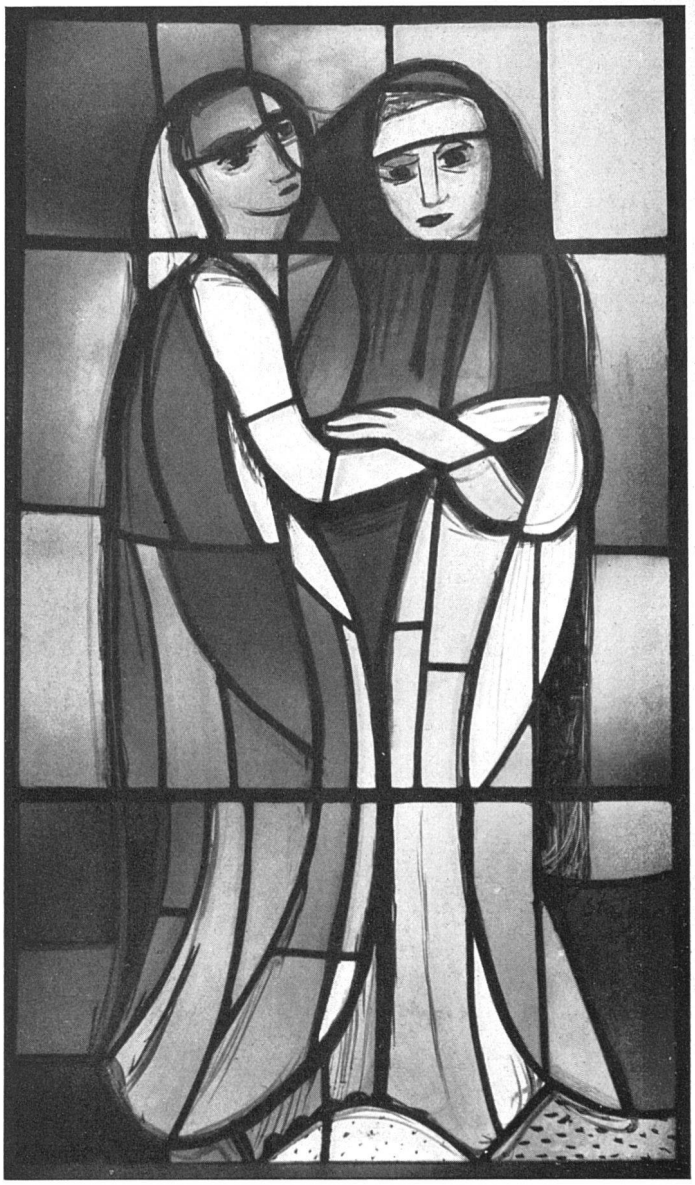
Dieses Zu-spät-beigezogen-Werden ist vor allem darum zu beklagen, weil bei größeren Fensteröffnungen das Festlegen der Unterteilung nicht nur eine konstruktive Angelegenheit ist, sondern auch eine Art geistiges Gerüst für die Verglasung, ob es nun eine nur geometrische Schnittverglasung oder eine glasmalerische Komposition sei. Und damit komme ich zum Hauptproblem der modernen Glasmalerei, das zugleich ein Architekturproblem ist: Die Gestaltung großer Fensterflächen in sakralen wie in profanen Bauten.

Die weit gespannten Fensteröffnungen moderner Gebäude verlangen zwangsläufig eine Trennung gegen außen als Raumabschluß. Wenn aber farbige Gläser verwendet werden sollen, so müssen verhältnismäßig kleine Stücke verwendet werden, da diese handgearbeiteten Tafeln nicht in großen Formaten geblasen werden können. Eine enge Unterteilung ist also gegeben, auch wenn kein Blei verwendet wird. Meistens aber ist die Bleifassung doch das Einfachste und Billigste. Ob wir

wollen oder nicht, mit den Bleilinien und den Farbgläsern schaffen wir ein Ornament. Und das in einer Zeit, die das Ornament ablehnt. Wir werden für diese Zwecke wieder lernen müssen, etwas dem Ornament Adäquates zu finden.

Aber noch mehr! Wir haben gesehen, daß ein Glasfenster nicht einfach als Bildfläche behandelt werden kann. Was also der Wandmalerei erlaubt ist – in einem Monumentalfenster ist es unerträglich und unmöglich: eine einzige große Bilddarstellung anzubringen. Das haben die alten Meister gewußt, und außerordentlich selten trifft man Figuren im Riesenmaßstab. Was man aber überall findet, ist die Unterteilung, die Rhythmisierung, ja die ornamentale Einordnung vieler Kompositionen in *einer* Fensteröffnung. Ob es nun die Bordüren-Streifen-Rundfenster-Komposition der ersten Zeit oder die meist weiß gemalten Architekturen der gotischen Zeit sind, den Alten schwebte eine Durchbildung und Belebung der ganzen Fläche vor, zu dem die menschliche Figur nur ein Mittel unter andern und deren Hauptziel der Zusammenklang mit der Architektur war.

Wir haben, wie mir scheint, heute eine Anzahl Künstler, die wieder im Stande sind, in ihren Figurenkompositionen eine glasmalerische Sprache zu sprechen. Das Problem wird in der Zukunft die kohärente Einfügung ihrer Gestaltungen in die Architektur sein.



Otto Staiger, Heimsuchung. Glasgemälde. Privatbesitz Basel / Visitation. Vitrail. Collection particulière. Bâle / Visitation. Stained glass. Private collection, Basle

Photos: R. Spreng SWB, Basel

Über liturgisches Gerät

Zu den nachstehend abgebildeten Kirchengeräten

Es gibt einen äußersten Gegensatz zu der Lehre von dem liturgischen «Gerät». Die Mönche von Beuron haben ihn unter anderen vertreten, als sie ihre für die damalige Zeit sehr schönen Kelche nach formalen Gedanken entwarfen, die sich nur sehr weitläufig auf ihren Dienst bezogen, und ihnen Namen wie «Kluge Jungfrau» gaben; sie haben damit gesagt, daß es Geschöpfe waren. In unseren Tagen gibt es ähnliche Versuche. So, wenn ein Kelch aus den Elementen der Hohlkugel, des Zylinders und der Kreisscheibe zusammengesetzt, die Aufgabe also ganz formal angefaßt wird, weil man in den einfachsten Formen einen ewigen Sinn vermutet.

Wir mißtrauen solchen Versuchen, weil sie Grenzfälle sind. Die Wahrheit liegt in dem Feld, das sie abstecken. Geräte sollen aus Sinn und Dienst zugleich geformt werden, dann entstehen schöne und klare Grundformen, die nicht mehr und auch nicht weniger sein wollen als eben Kelche, Leuchter, Tisch, Buch, Wand. Sie brauchen nicht einmal ganz ohne Verzierung zu sein, aber der Schmuck soll dem Sinn dienen. Eine Ampel soll vorab die Flamme zeigen, in der das Öl verbrennt, ein Leuchter ist für die Kerze da, ein Pult für das Buch, das Buch für die Schrift und die Schrift für das Lesen. *Rudolf Schwarz*

Aus: Vom Bau der Kirche. Lambert Schneider, Heidelberg