

## IV. Hintergrund

### IV.1. Die „Wiederentdeckung“ der (monumentalen) Glasmalerei

Nachdem die Gotik lange negativ behaftet und mit „barbarisch“ und „geschmacklos“ assoziiert wurde,<sup>129</sup> erfährt sie im 18. Jahrhundert im Zuge der Romantik neue Wertschätzung. Während der Kölner Dom 1738 noch von dem englischen Schriftsteller John Wesley als „ein Ruinenhaufen, ein riesiges missgestaltetes Ding ohne Symmetrie und Anmut“<sup>130</sup> bezeichnet wird, preist Goethe 1771 die gotischen Formen des Straßburger Münsters als deutsche Baukunst,<sup>131</sup> und Wilhelm Heinrich Wackenroder schreibt in seinen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797):

„nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen – auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.“<sup>132</sup>

Die Gotik gewinnt jedoch nicht nur im Hinblick auf ihre ästhetisch-künstlerischen Qualitäten an Bedeutung. Nach der Befreiung von der napoleonischen Vorherrschaft wird sie zum Identitätsstiftenden Element für das deutsche Volk: Sie wird zum „germanischen Stil“<sup>133</sup> erklärt und im Rahmen des Nationalismus zur „Ausbildung einer nationalen Identität“<sup>134</sup> als grundständig deutsche Kunst propagiert. Denn im Mittelalter meinte man „Hoffnungen, die man für die Gegenwart hegte, Hoffnungen für ein einiges deutsches Volk und Reich (...) vorgebildet zu finden.“<sup>135</sup> In diesem Zusammenhang wird der Kölner Dom zum Nationaldenkmal bestimmt, nachdem im November 1814 „der große Publizist der Freiheitskriege“<sup>136</sup>, Joseph Görres, dessen Vollendung zum Projekt eines neuen Deutschland und als Erinnerung an die Befreiung von der Fremdherrschaft ausgerufen hatte.<sup>137</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl.: Fraquelli, Sybille: Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815-1914, (= Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Bd. 5). Köln – Weimar - Wien 2008. S. 28.

<sup>130</sup> Baur, Christian: Neugotik, (= Heyne Stilkunde, Bd. 26). München 1981. S. 56.

<sup>131</sup> Jantzen, Hans: Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens. Hamburg 1957. S. 158.

<sup>132</sup> Jantzen 1957, S. 158.

<sup>133</sup> Vgl.: Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870-1914, (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 2) Sankt Augustin 1980. S. 47 f.

<sup>134</sup> Schumacher, Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 52.

<sup>135</sup> Schäfer, Werner: Jeder Stein erzählt von Geschichte. Der Kölner Dom als Zeuge und Erzeugnis der Geschichte, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 104.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Die Hoffnung auf ein neues, „geeintes“ deutsches Volk wird auch in der Rede König Wilhelms IV. zur Grundsteinlegung des Domes deutlich: „Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Türmen zugleich, sollen sich die schönsten Tore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie –, so mögen sie für Deutschland, durch Gottes Gnade, Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden! ...“, in: Baur 1981, S. 60.

Ab den 1830er Jahren wird die Gotik als ausgesprochen christlicher Stil vereinnahmt und wird als mustergültiger Baustil für Kirchengebäude durchgesetzt.<sup>138</sup> Damit wird auch insbesondere der Kunst der Glasmalerei, die ab dem 16. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verloren hatte, erneute Aufmerksamkeit geschenkt. Die Techniken zur Fertigung waren jedoch in Vergessenheit geraten, deshalb orientierte man sich zunächst an den Verfahren und Abläufen der Porzellanmalerei, die denen der Glasmalerei ähneln.<sup>139</sup> Die zu Anfang romantisch verklärte Sicht auf das Mittelalter hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem mehr forschungsorientierten Umgang mit der Gotik gewandelt, die neben architekturtheoretischen Veröffentlichungen auch Abbildungswerke und praxisorientierte Handbücher hervorbrachte. Diese befassten sich unter anderem mit Fragen der Herstellung und Ausführung von Glasmalereien und gaben Anleitungen und Rezepte für Farben. Zu den bekanntesten Publikationen gehören dabei, laut Elgin Vaassen, *Die Kunst auf Glas zu malen und die hiezu nöthigen Pigmente und Flussmittel zu bereiten; nebst einer Anweisung zur Konstruktion des Ofens und Leitung des Schmelzbrandes; Für Künstler und Dilettanten* (1842) von M. A. Gessert und die *Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei, nebst der Kunst, die dazu nöthigen Farben zu bereiten und einzubrennen* (1839) von C. Siegmund. Außerdem die Handbücher der Glasmalerei von E. O. Fromberg (1844) und C. J. Wetzel (1850), sowie – laut Vaassen – das „Standardwerk“ von A. Brongniart (*Traité des Arts Céramiques*, ab 1846).<sup>140</sup> Arnold Wolff nennt außerdem zwei ältere gebräuchliche Werke: das Buch *Arte vetraria* (1612) von Antonio Neri, das unter anderem ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt wurde und *Art de la Peinture sur Verre et de la Vitrierie* (1774) von Pierre Le Vieil, ohne das „[k]ein ernst zu nehmendes Buch des 19. Jahrhunderts zum Thema Glasmalerei“<sup>141</sup> auskam.

Die frühesten Quellen über Glasmalerei stellen zwei Handschriften aus dem Mittelalter dar: Die Bücher *de coloribus et artibus Romanorum* von dem sogenannten Heraclius bestehen laut Josef Ludwig Fischer aus einer Sammlung von Anleitungen und Rezepten, die aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Ländern stammen.<sup>142</sup> Die zweite Handschrift *schedula diversarium artium* ist das Werk des Mönches Theophilus Presbyter, der auch oft mit der Person des, um 1125 verstorbenen, Goldschmiedemönchs Roger von Helmarshausen gleichgesetzt wird.<sup>143</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl.: Schickel 1987, S. 169.

<sup>139</sup> Vgl.: Anwander-Heisse, Eva: Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert, (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 161; Diss., Zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte). München 1992. S. 64 ff.

<sup>140</sup> Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 14.

<sup>141</sup> Wolff, Arnold: Die Glasmalereien des Kölner Domes in der Zeit der Hochgotik, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 14.

<sup>142</sup> Vgl.: Fischer, Josef Ludwig: Handbuch der Glasmalerei, (= Hirsemanns Handbücher, Bd. 8). Leipzig 1937. S. 197.

<sup>143</sup> Vgl.: Oidtmann 1959, S. 9.

Wurden im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts Glasmalereien zunächst als gotische Ausstattungsgegenstände zur Raumdekoration gesammelt, setzte mit dem zunehmenden Interesse an der eigenen Geschichte bald der Wunsch ein, die mittelalterlichen Bauten – und damit Inbegriffen die Glasfenster – der Vorväter zu erhalten.<sup>144</sup> Mit dem Wandel in der Rezeption der Gotik, dem zunehmenden Wissen und den Fortschritten bezüglich der Materialien veränderte sich dabei die Auffassung von einer sachgemäßen Restaurierung. So wurden anfangs Fehlstellen durch weißes Glas oder übrig gebliebene, bemalte Scherben geschlossen, wodurch die Kompositionen teilweise bis zur Unleserlichkeit verändert wurden.<sup>145</sup> Etwas später legte man Wert auf eine stilgerechte Instandsetzung und füllte Löcher mit eigenen Nachbildungen, um eine dem Mittelalter vermeintlich möglichst getreue Wirkung zu erzielen.<sup>146</sup> In den 1860er Jahren waren sich die Zuständigen dem eigenen Können und dem technischen Fortschritt<sup>147</sup> bereits so sicher, dass man „in vielen Fällen alte, bloß reparaturbedürftige Teile gegen neue auswechselte, denn man hielt sich ja für geschickter und besser als ‚die Alten‘.“<sup>148</sup>

Neben der Restaurierung mittelalterlicher Scheiben, werden mehr und mehr Aufträge für Neuglasungen vergeben. In der Anfangszeit um 1800 werden noch hauptsächlich Kopien, zum Beispiel nach Stichvorlagen Albrecht Dürers, Lucas van Leydens und Hendrick Goltzius sowie italienischer Meister wie Raffael angefertigt.<sup>149</sup> Bald werden jedoch auch Neubauten, wie die Stuttgarter Marienkirche mit künstlerischen Neuschöpfungen monumentaler Glasmalereien ausgestattet. Und auch im 19. Jahrhundert vollendete oder regotisierte Gebäude, wie beispielsweise der Kölner Dom, die Marienburg oder der Regensburger Dom, denen als Nationaldenkmale eine besondere Wichtigkeit zukam, erhielten umfangreiche Fensterfolgen.

Anregungen zu den „modernen“ Kompositionen geben neben der Glasgemäldesammlung der Brüder Boisserée,<sup>150</sup> die durch Lithografiefolgen eine größere Verbreitung fanden, diverse Vorlagenbücher: Im europäischen Ausland erlangten dabei vor allem die Publikationen des französischen Architekten und Kunsthistorikers Eugène Viollet-le-Duc und des britischen Architekten und Architekturtheoretikers August Welby Northmore Pugin große Bedeutsamkeit.<sup>151</sup>

---

<sup>144</sup> Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 46.

<sup>145</sup> Vgl.: Ebd., S. 54.

<sup>146</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>147</sup> Hier ist der Fortschritt in der Herstellung des Glases gemeint, das sich je nach Dicke und Beschaffenheit den mittelalterlichen Scheiben und damit auch der Wirkung der mittelalterlichen Glasmalereien annähert. Alter wurde zudem durch eine künstliche Patina mit Hilfe von beispielsweise Kreideüberzug vorgetäuscht. Siehe dazu: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 23.

<sup>148</sup> Ebd., S. 25.

<sup>149</sup> Vgl.: Ebd., S. 16.

<sup>150</sup> Vgl.: Nagel; von Roda 2000, S. 3.

<sup>151</sup> Wie zum Beispiel das zehnbändige *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* von Viollet-le-Duc und *Examples of Gothic Architecture* von Pugin. Vgl.: Fraquelli 2008, S. 52.

In Deutschland zählt nach Sibylle Fraquelli *Die Ornamentik des Mittelalters*, die in 24 Heften zwischen 1838 und 1852 von Carl Alexander Heideloff und Carl Görgel herausgegeben wurde, zu den bekanntesten Vorlagenwerken des 19. Jahrhunderts. Das Buch enthält Zeichnungen mit Beispielen aus verschiedenen Gattungen, darunter Skulptur, Buchmalerei, Schmiedekunst und Textilkunst, sowie Muster diverser Zierdetails für Architektur aus dem 10. bis 16. Jahrhundert (siehe Abb. 60). Als weitere Abbildungswerke nennt Fraquelli unter anderem das 1840 erschienene *Gothisches A.B.C.-Buch* von Friedrich Hoffstadt (siehe Abb. 61-62). Es besteht aus einem Textteil mit Anweisungen zur Konstruktion der gotischen Bauweise und einem Bildteil, in dem neben Glasmalereien, vor allem Architekturdetails und –schmuck wie Maßwerk, Baldachine oder Ornamentbänder veranschaulicht wurden. Außerdem das zweibändige *Gothisches Musterbuch* (1856; 1861) von Georg Gottlob Ungewitter und Vincenz Statz, in dem als vorbildlich angesehene Beispiele verschiedener Gattungen – unter anderem auch der Glasmalerei – aus der Zeit der Romanik bis zur Spätgotik abgedruckt wurden. Es wurde mit einem Vorwort von August Reichensperger eingeleitet und bildete unter anderem Grund- und Aufrisse von Kirchen und Klosteranlagen, Ausstattungsgegenstände wie Chorgestühle und Taufbecken und ein Alphabet in gotischer Majuskel ab (siehe Abb. 63-64).<sup>152</sup>

Die wachsende Nachfrage nach Glasarbeiten bringt die Gründung mehrere Firmen mit sich. Als einer der größten Unterstützer der monumentalen Glasmalerei gilt dabei König Ludwig I. von Bayern. 1827 gründete er in München die Königliche Glasmalereianstalt, „die – in Konkurrenz zu Köln – [zum] Ausgangspunkt der Wiederbelebung der monumentalen Glasmalerei und darin das leistungsfähigste Institut in ganz Europa wurde.“<sup>153</sup> Die Glasmalereianstalt beschäftigte viele nazarenische Künstler, unter anderem Heinrich Maria von Heß, den Ludwig von Rom nach München berufen hatte. Die Gruppe der Nazarener um Friedrich Overbeck – zu denen auch Johann Kleins Lehrer Joseph Führich gehörte – hatte sich von den veralteten Lehrmethoden der Wiener Akademie distanziert und zum Lukasbund zusammengeschlossen. Als Gemeinschaft lebten sie ab 1810 in einem leerstehenden Franziskanerkloster in Rom, mit der Absicht „durch bewusste Abkehr von Klassizismus und Barock eine ‚neudeutsche, religiös-patriotische Kunst‘ zu schaffen.“<sup>154</sup> Als eine wichtige geistige Quelle ihrer Kunstanschauung gilt die bereits genannte Aufsatzsammlung von Wackenroder, in der

„die Kunst durch ihre Wirkung auf das Gefühl zur menscheitsbildenden Kraft erhoben [wird]. [Dies] eröffnete ihr den Weg aus der intellektuellen Sphäre der Kenner und Eingeweihten heraus ‚ins Volk‘, auf das sie einwirken sollte.“<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl.: Fraquelli 2008, S. 54 f.

<sup>153</sup> Schickel 1987, S. 143.

<sup>154</sup> Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, (= Heyne Stilkunde, Bd. 2). München 1976. S. 7.

<sup>155</sup> Schickel 1987, S. 139.

Die Kunst sollte wieder in den Dienst der Religion gestellt werden und bei der Erziehung zum christlichen Glauben mitwirken. So sollten, nach Overbeck „[d]ie biblischen Themen, besonders aus dem Neuen Testament, nicht einfach schön sein als Malerei, sondern für den Betrachter zugleich moralische Belehrung, überzeugende Predigt und geistlichen Beistand bedeuten.“<sup>156</sup> Auch die, vor allem zwischen 1840-60 in Frankreich, England und der Rheinprovinz wortführenden, Neugotiker hatten sich die Erneuerung des christlichen Glaubens zum Ziel gesetzt.<sup>157</sup> Bezüglich deren Umsetzung in der Kunst teilten sich jedoch die Meinungen.

Die Nazarener nahmen sich altdeutsche Meister wie Dürer – in ihnen sahen sie das Ideal der Frömmigkeit verkörpert –<sup>158</sup> und Renaissancekünstler wie Raffael – deren Beherrschung der Naturnachahmung für sie einen Fortschritt gegenüber der mittelalterlichen Kunst darstellte – zum Vorbild. Die Verbindung von Mittelalter und Neuzeit wurde mit „der größere[n] Naturtreue späterer Stile und [den] technischen Möglichkeiten, die im Mittelalter nicht vorhanden waren und sich deshalb als Mangel der künstlerischen Vollendung bemerkbar gemacht haben sollen“<sup>159</sup> begründet. Die doktrinären Neugotiker forderten im Gegensatz dazu die ausschließliche Orientierung an Früh- und Hochgotik.<sup>160</sup>

Die monumentalen Glasmalereien nazarenischer Prägung entsprachen mit ihren großformatigen Scheiben und der Verwendung einer breiten Palette an Schmelzfarben eher Ölgemälden. Sie standen im krassen Gegensatz zu den kleinteiligen, aus gefärbtem Glas bestehenden mittelalterlichen Scheiben, weshalb sie von den Neugotikern als unpassend für gotische Sakralbauten kritisiert wurden.<sup>161</sup> Die Wahrung des Stils innerhalb eines Bauwerks, im Sinne eines Gesamtkunstwerks, bildete einen wichtigen Aspekt in der Anschauung der Neugotiker.<sup>162</sup> In ihren Schriften – wie beispielsweise dem *Organ für christliche Kunst* – propagierten sie die „christlich-germanische Kunst“ als einzig angemessenen Stil im Rahmen von Kirchenbauten, alles andere wurde als „verfehlt[e] Mißbildungen einer über die Tragweite ihrer Kraft getäuschten, in unabhängigem Schöpfungsdrange arbeitenden Kunstrichtung“<sup>163</sup> bezeichnet.

---

<sup>156</sup> Zit. nach Bachleitner 1976, S. 39.

<sup>157</sup> Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 55.

<sup>158</sup> Vgl.: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982. S. 15.

<sup>159</sup> Schickel 1987, S. 149.

<sup>160</sup> Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 55.

<sup>161</sup> Vgl.: Paul von Naredi-Rainer: „Kunstvolles im Dienste des Höchsten“. Zur Ausstattung des Kölner Domes seit der Barockzeit, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 84.

<sup>162</sup> Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 16.

<sup>163</sup> Smitmans 1980, S. 47.

Bezüglich der Einbettung und Gliederung der Darstellungen in der Glasmalerei pflegten die Neugotiker zwei Idealvorstellungen.<sup>164</sup> Erstens das durch Architektur gegliederte Fenster, wobei die Architektur in keinerlei Bezug zu den Darstellungen steht, sondern diesen ausschließlich als Rahmen vorgeblendet wird. Johann Klein verwendet dieses Prinzip in den Entwürfen für die Marienkirche. Eine zweite Möglichkeit der Flächenunterteilung bietet das Medaillonfenster, bei dem die figürlichen Darstellungen in Medaillons eingefasst werden, die auf einem Teppichgrund angeordnet sind. Diese Art der Gliederung hat wie das Architekturfenster ihren Ursprung in der Gotik, ihre Erzählstruktur wird in ihrer Anwendung in der Neugotik jedoch zugunsten besserer Lesbarkeit vereinfacht: „Statt der typischen Verschränkung des bildübergreifenden Erzählens in sehr komplexen Strukturen in den frühen Fenstern stehen fast immer einzelne Medaillons untereinander auf einem Teppichgrund von farbigen oder Grisaille-Scheiben.“<sup>165</sup>

Neben der Darstellungsweise, wurde auch bezüglich der technischen Mittel eine Ausrichtung am Mittelalter gefordert. Zum Beispiel wurde die Verwendung von anderen Malfarben, neben dem traditionellen Schwarzlot und Silbergelb, offiziell abgelehnt. In der Praxis wurden jedoch oft Ausnahmen gemacht und die selbstauferlegte, strikte Orientierung an der gotischen Kunst gelockert. So wurden „mittelalterliche Architekturbaldachine ‚verbessert‘; ebenso korrigierte man die Figuren, indem man sie zwar altertümlich, aber mit ‚richtigen‘ Proportionen wiedergab.“<sup>166</sup> Der Umstand, dass seit etwa 1870 verbreitet nur noch mit Schwarzlot und Silbergelb gearbeitet wurde, lag vor allem in dem höheren Aufwand mehrerer Brände begründet, der mit der Verwendung mehrerer Farben verbunden war. Wenn der Auftraggeber es jedoch wünschte, benutzte man mit entsprechenden Mehrkosten die breite Palette an zur Verfügung stehenden Malfarben.<sup>167</sup>

Wurde einerseits angestrebt, im 19. Jahrhundert gefertigte Glasmalereien möglichst mittelalterlich aussehen zu lassen – sogar Patina wurde mit verschiedensten Mitteln versucht nachzuahmen – so wurde andererseits die sklavische Nachahmung kritisiert. Einem Artikel im *Organ für christliche Kunst* aus dem Jahr 1872 zufolge, war weder moderne „Staffelei-Malerei“ erwünscht, noch durfte „das Unvollendete der Gotik in der Linienführung und anatomischen Behandlung, von Männern, die um Jahrzehnte zu spät auf die Welt gekommen“, nachgeahmt werden.“<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 29.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Ebd., S. 20.

<sup>167</sup> Ebd., S. 30.

<sup>168</sup> Smitmans 1980, S. 48.