MEISTERWERKE DER GLASMALEREI DES 20. JAHRHUNDERTS IM RHEINLAND

Band I

mit Texten von

Holger Brülls
Justinus Maria Calleen
Klaus Hurtz
Helmut Maintz
Iris Nestler
Adam C. Oellers
Astrid Schunck
Stefan Skowron
Dagmar Täube
Dirk Tölke
Brigitte Wolff-Wintrich

und
einem Geleitwort von
Norbert Neuenhofer

herausgegeben von
Iris Nestler

B. KÜHLEN VERLAG

2015

100 DAS MÜNSTER ST. VITUS IN MÖNCHENGLADBACH – MITTELALTER UND MODERNE IM ZWIEGESPRÄCH

DAS BIBELFENSTER – VORBILD UND VERPFLICHTUNG
Dagmar Täube

EINE VERBEUGUNG VOR DER KUNST DES MITTELALTERS – DIE FENSTER VON: WILHELM GEYER IM CHOR, DAAN WILDSCHUT IN OBERGADEN UND ABTSKAPELLE, WILHELM BUSCHULTE IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF
Iris Nestler

DIE BEIDEN RENAISSANCE-RUNDFENSTER IN DER SAKRISTEI
Dagmar Täube

DIE MEDAILLONS DES MANIERISMUS IN DEN SAKRISTEIFENSTERN UND IHRE ERGÄNZUNGEN VON HANS LÜNENBORG
Iris Nestler

126 HANS LÜNENBORGS ERGÄNZUNGEN DER RENAISSANCE-FENSTER IM CHOR VON ST. PETER IN KÖLN
Iris Nestler

132 GEORG MEISTERMANN

DER INTERNATIONALE DURCHBRUCH DES GLASMALERS GEORG MEISTERMANN DURCH DAS KÖLNER WDR-FENSTER VON 1952 – DIE ABSTRAKTE GLASMALEREI HÄLT IN DEUTSCHLAND EINEN VIEL BEACHTETEN EINZUG IN DEN PROFANEN RAUM S. 132 134
Justinus Maria Calleen

DAS „RELIGIÖSE UND KÜNSTLERISCHE TESTAMENT" VON GEORG MEISTERMANN IN ST. GEREON ZU KÖLN – LEUCHTENDE FARBENPRACHT UND KÜHNE FORMENSPRACHE ZWISCHEN ABSTRAKTION UND FIGURATION S. 135 141
Justinus Maria Calleen

DIE MYSTISCHEN KRYPTAFENSTER VON GEORG MEISTERMANN IN ST. VITUS IN MÖNCHENGLADBACH – KLEINFORMATIGE, HOCH INTIME ZEICHNUNGEN AUF FARBIGEM GLAS S. 142 - 145
Justinus Maria Calleen

DER GLASMALER-SOUVERÄN ALS MALER UND ZEICHNER – DER BILDTHEOLOGISCH UND KÜNSTLERISCH BESTECHENDE ZYKLUS VON ST. JOSEF IN STOLBERG-SCHEVENHÜTTE S. 146 - 150
Justinus Maria Calleen

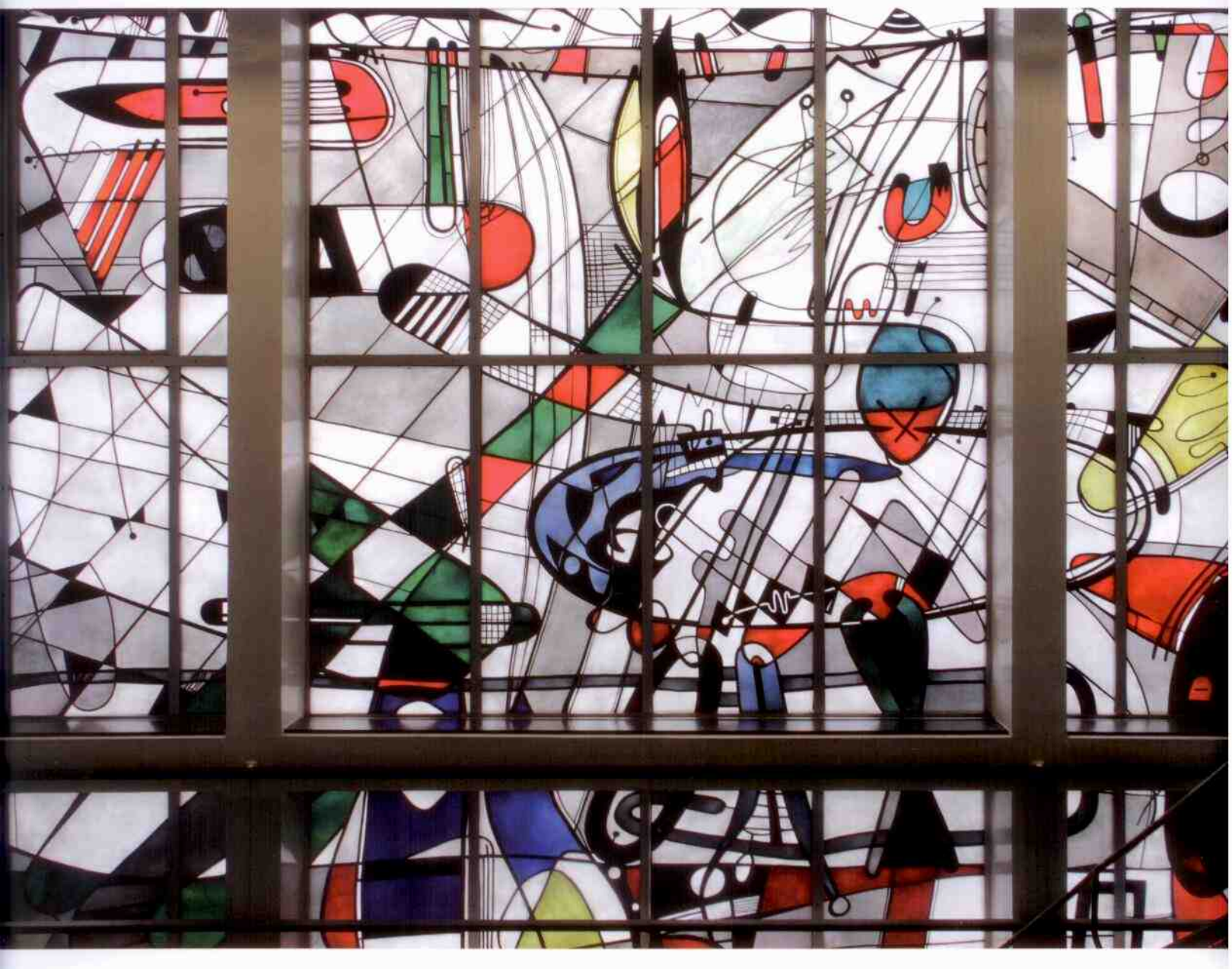
152 DIE GLASMALEREIEN VON HERBERT FALKEN IN ST. JOSEF, STOLBERG-SCHEVENHÜTTE
Adam Oellers

156 DAS RAUMKONTINUUM – LUDWIG SCHAFFRATH UND SEINE AUFFASSUNG VOM GESAMTKUNSTWERK
Dirk Tölke

DER INTERNATIONALE DURCHBRUCH DES GLASMALERS GEORG MEISTERMANN DURCH DAS KÖLNER WDR-FENSTER VON 1952 – DIE ABSTRAKTE GLASMALEREI HÄLT IN DEUTSCHLAND EINEN VIEL BEACHTETEN EINZUG IN DEN PROFANEN RAUM

Justinus Maria Calleen

Schon mit 34 Jahren und in dem Jahr, als der Zweite Weltkrieg gerade zu Ende ging, hatte der Grafiker, Zeichner, Öl-, Glas- und Monumentalmaler Georg Meistermann (1911–90) eine lebenslang gültige Definition für seine Glasmalerei formuliert. Sie stammt von 1945. Die aussagereichen, kunsttheoretischen Zeilen offenbaren, wie tiefgreifend der gebürtige Solinger in seinem künstlerischen Denken und Handeln von seinen gattungsübergreifenden, grafischen, zeichnerischen und malerischen Erfahrungen inspiriert und geprägt war. Diese wechselseitige Durchdringung und sein interdisziplinärer Arbeitsansatz beschreiben über

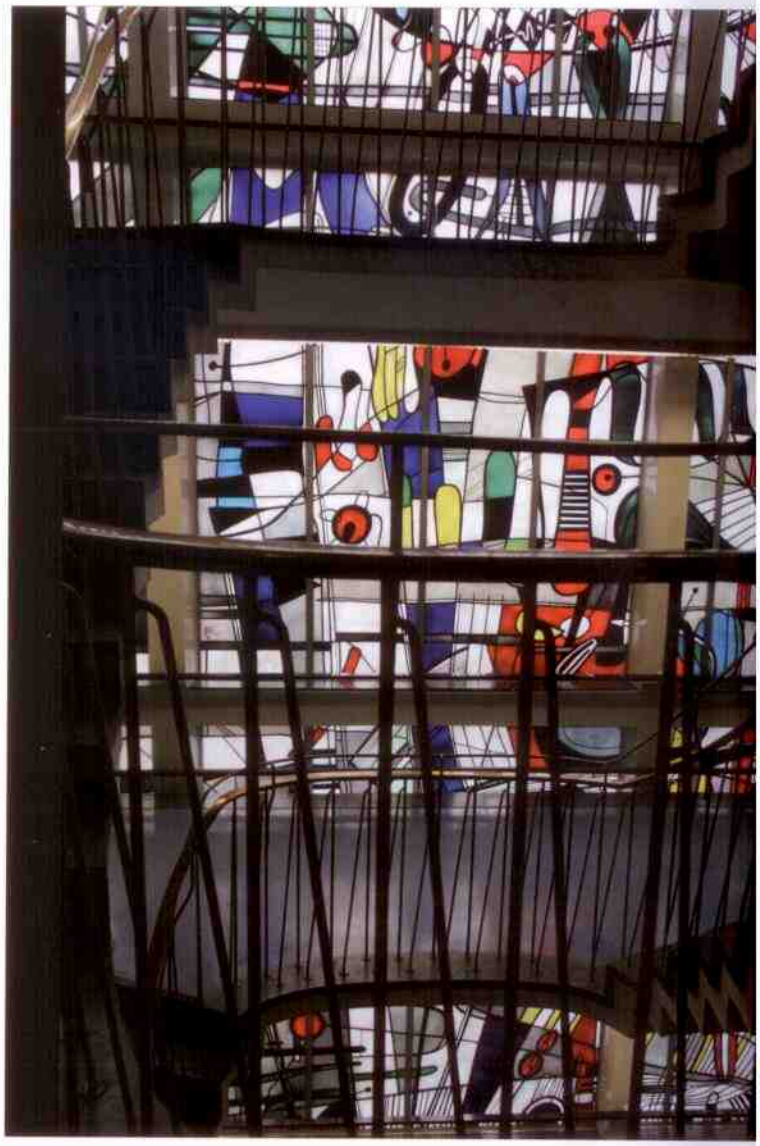


alle Jahrzehnte hinweg die Grundhaltung und Vorgehensweise seines Gesamtwerkes.

Sein zentrales, glasmalerisches Kunst-Theorem lautet: „Für meine Glasfenster ergibt sich, wie für meine Bilder [aus den Bereichen Malerei, Zeichnung und Grafik, Anm. d. Verf.], daß die Fläche als eine Art Kraftfeld aufzufassen ist, in dem sich die Darstellung ähnlich dem Netz einer Spinne oder den magnetischen Linien im elektrischen Feld zwischen den Grenzen ausspannt, diese zusammenziehend oder auseinanderpressend. Ein ‚Netzwerk'[,]ein kristallen Bild, das sich mit tausend Farben füllt'[,] ist meine Welt eher als die zweidimensionalen Bindungen der Fläche[.] Und die räumlichen Spannungen z. B. im Kristall empfinde ich als ‚menschlicher' denn die Polarität der Ebene. Natürlich ergibt sich auf der Leinwand oder dem Papier eine freiere Behandlung als bei dem an das spröde Material und die baulichen Vorbedingungen gebundenen Glasfenster (zit. n. Calleen 2011: 160)."

Das Haupttreppenhaus-Fenster für den Kölner Funkhaus-Neubau des damaligen „NWDR", heute WDR, wurde 1952 entworfen und noch im gleichen Jahr ausgeführt. Auf insgesamt vier Etagen und 54 qm erstreckt sich das nuancenreiche und konsequent abstrakt gestaltete Glasbild. Für die damalige Zeit eine glaskünstlerische Sensation, die ihresgleichen suchte. Im Zusammenhang mit diesem Werk würdigte 1963 das amerikanische TIME-Magazin den Künstler Meistermann, noch vor Chagall und Matisse, als den international „probably most prolific designer [...] first rank painter" und „Germany's master of the stained-glass window" (zit. n. Calleen 1993: 217). Bis heute wird die herausragende Stellung von Georg Meistermann für die nationale und internationale Glaskunst nach 1945 immer wieder von den Experten und Wissenschaftlern öffentlich betont.

Von der Werkimmanenz sowie von der architekturgebundenen Funktion her gesehen, hat sich der Glasmaler bei seinem NWDR-Werk – und wie niemals zuvor in dieser Intensität – für den maximal betonten Kunstgriff der Glas-Wand, als ein Teil des Mauerwerkes, entschieden. Innerhalb seines Œuvres handelt es sich bei dem großflächigen Einzelentwurf um die erste Monumentalarbeit dieses großen Ausmaßes. Selbst im Vergleich zu seinen internationalen Glasmaler-Kollegen sowie für die damalige, frühe Nachkriegszeit kann kunsthistorisch die monumentale, profane Glas-Wand als einzigartig hinsichtlich ihrer künstlerischen Kühnheit und thematisch freien Umsetzung angesehen werden.



Georg Meiste Geschoss übe Glasmalereier Haupttrepper WDR Köln, 19

Nicht ohne Grund steht das außerordentliche, Meistermann'sche Frühwerk seit 1996 unter Denkmalschutz. Gegen seine damaligen künstlerischen „Mitbewerber" – Teuwen, Campendonk, Ronig, Gies und Kowalski – setzte sich Meistermann in einem Wettbewerb erfolgreich durch. Zeit seines Lebens war er auf seine Kölner Glas-Wand stolz.

Georg Meistermann Detail aus den Glasmalereien im WDR-Treppenhaus Köln, 1952

Aufgrund des NWDR-Erfolges erhielt er nicht nur von sakralen, sondern ebenso von profanen Auftraggebern ständig neue Aufträge. Ferner wurde es zu einem wegweisenden Ausgangspunkt für die jüngere Glasmaler-Künstlergeneration.

Meistermann hatte mit diesem „Meisterwurf" national und international deutlich gemacht, wozu die Glaskunst – meistens als kunstgewerblich abgetan – im Sinne der freien Kunst fähig war. Bis heute wartet dieses herausragende Frühwerk der modernen, deutschen und internationalen Glasmalerei auf eine kunsthistorisch angemessene Entdeckung und Würdigung durch die Wissenschaft. Aus unverständlichen Gründen hat diese NWDR-Wand immer noch nicht in ausreichendem Maße den kunstwissenschaftlichen Stellenwert zugesprochen bekommen, der ihr zusteht.

Zur künstlerischen Idee bekennt der Glasmaler 27 Jahre später: „Bei den Fenstern für den Kölner Rundfunk hat mich damals der Versuch gereizt, Bilder zu erfinden, etwas darzustellen, das mit Sender, Ausstrahler, Richtstrahler, Antenne, mit Empfangen, Hören, Wahrnehmen zu tun hat (zit. n. Hennemann 1979: 14)." Die Farbpalette im Fondbereich reduzierte er auf unterschiedliche Weiß- und Grautöne. Dazu kommen die illuminierten Grundfarben Blau, Gelb und Rot für die flächenhaften Formgebilde. Das Rot wird von der grünen Komplementärfarbe kontrastiert. Kurven und Geraden, ab- und anschwellende Linien dynamisieren mit ihren gestischen Mitteln die kolorierten Formen und den unbunten Bildgrund. Eine typische Vorgehensweise für Meistermann, die er bis zu seinem Tod beibehielt.

Dabei verharren die Linien des Öfteren abrupt in sich oder bleiben unvermittelt auf dem Glasgrund stehen. Nicht zu selten enden sie in Punktformen, Dreiecken und Rechtecken. Oder sie kommen zu parallelisierten Linienverläufen zusammen. Jedes Glasfensterfeld der einzelnen Stockwerke reagiert und interagiert mit dem darüber und darunter liegenden Fenster. Biomorph modulierte Formen sowie energetisch aufgeladene Liniensysteme und Netze gehören zum dominanten Formenvokabular.

Bezüge zum Informel, zur Nierentischzeit, sowie zu Miro sind auszumachen. Zacken- und Rautengebilde, Fächer- und Lamellenbänder, sowie ein spiralartiges Keimzentrum bilden den Auftakt im ersten Fenster. Sie verwandeln sich in aufsteigender Richtung in den darüber liegenden Geschosszonen zu immer neuen morphologischen Gebilden und tänzerischen Formenlösungen. Das Schwarzlot wird nicht nur für die grafische, lineare Instrumentierung eingesetzt, sondern ebenso, um positiv wie negativ ausgeschnitten wirkende Flächenartikulationen zum Klingen zu bringen.

Jörg Krames gewidmet

Zitierte Literatur

Alle Zitate werden in der vorgefundenen, originalen Rechtschreibung wiedergegeben.

CALLEEN, Justinus Maria: Georg Meistermann in St. Gereon zu Köln. [Grundlagenforschung zu Meistermanns künstlerischem und bildtheologischem Denken und Arbeiten]. Dissertation an der Universität Köln, Köln 1993.

CALLEEN, Justinus Maria: Der feurige Reden-Maler, in: Justinus Maria Calleen und Rolf Jessewitsch (Hg.): Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solingen – Zentrum für verfolgte Künste, Kunstmuseum Bayreuth und Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, Solingen 2011.

HENNEMANN, Marianne: Georg Meistermann. Die Fenster der Feldkirche. Bonn 1979.

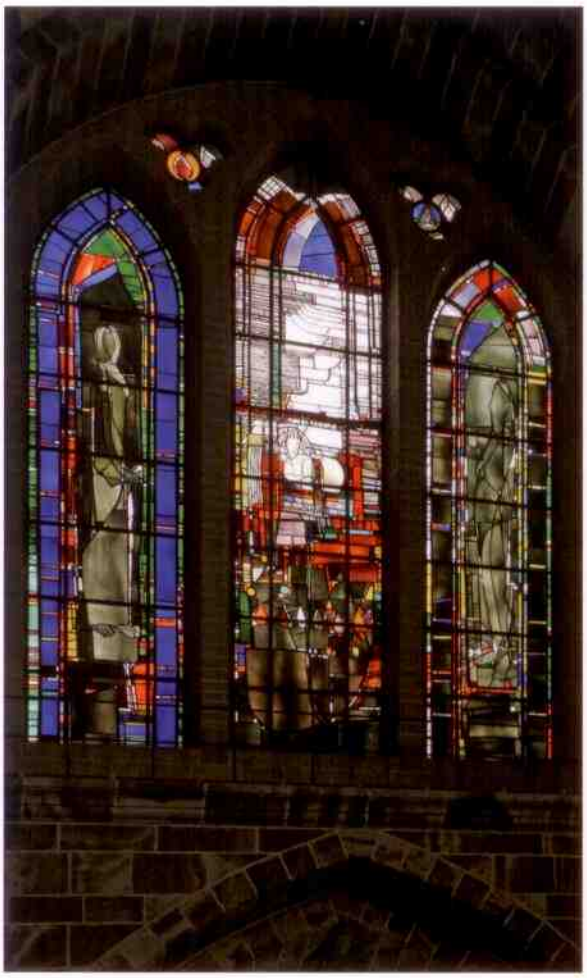
DAS „RELIGIÖSE UND KÜNSTLERISCHE TESTAMENT" VON GEORG MEISTERMANN IN ST. GEREON ZU KÖLN – LEUCHTENDE FARBENPRACHT UND KÜHNE FORMENSPRACHE ZWISCHEN ABSTRAKTION UND FIGURATION

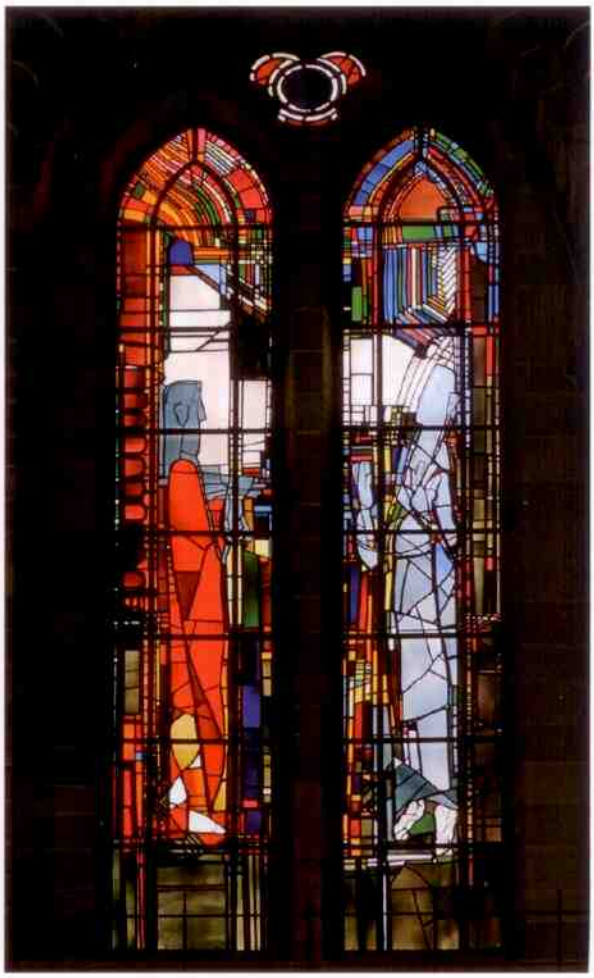
Justinus Maria Calleen

Für Georg Meistermann war die künstlerische Neugestaltung (1979–86) von St. Gereon zu Köln der Höhepunkt seines 52-jährigen, glasmalerischen Schaffens. Das dokumentiert eindrücklich sein leidenschaftliches Bekenntnis: „Ich bringe die Farbe in den Raum von St. Gereon, um die Herrlichkeit Gottes auszudrücken ... für mich waren die Fenster Glaubensbekenntnisse. ... Ich habe hier sozusagen mein künstlerisches und mein religiöses Testament machen können. Das ist für mich die Krönung meiner Lebensarbeit gewesen. Es hat mich meine ganze Kraft und Erfahrung gekostet (zit n. Calleen 1993: 169)."

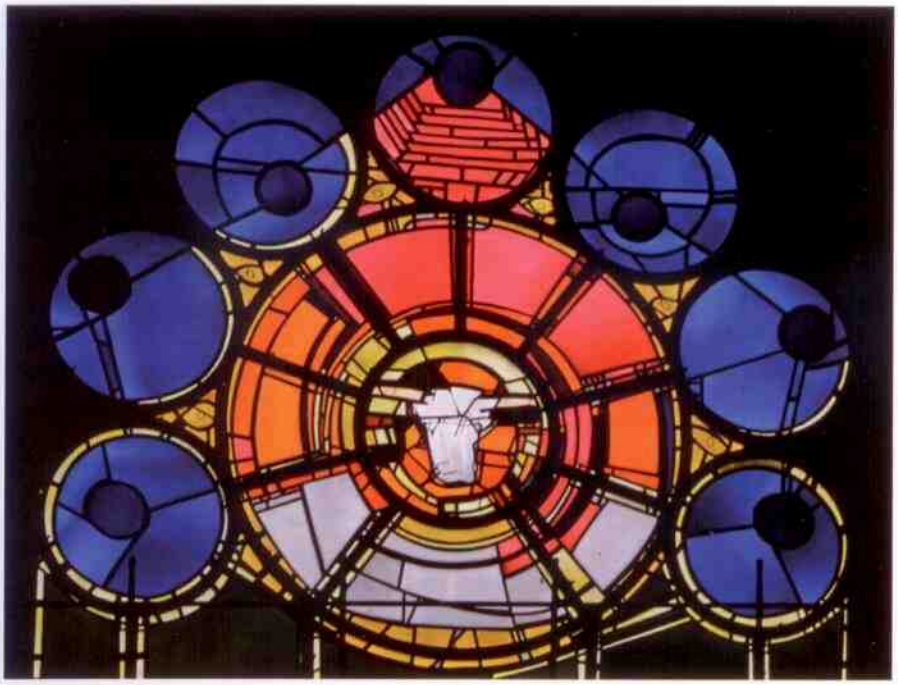
Auf Meistermann gehen sowohl die ochsenblutrote Gewölbeausmalung mit den applizierten, goldenen Heilig-Geist-Tropfen, als auch die 34 Fenster im dritten und vierten Obergeschoss des Dekagones zurück. Dazu kommen die drei gläsernen Werke für den Ostchor und die vier Fenster im westlichen Eingangsbereich. Das theologische Grundkonzept der Neugestaltung verfasste der Kölner Studentenhochschulpfarrer, Kunstförderer und Byzantinismusexperte Prof. Dr. Wilhelm Nyssen.
Über sieben Jahre hat Nyssen eng und vertrauensvoll mit dem Künstler zusammengearbeitet. Den-

Georg Meistermann
Propheten, 1982
Dekagon von St. Gere
Köln





Georg Meistermann
Maria, Lamm Gottes
und Johannes der Täufer, 1980
Dekagon von St. Gereon Köln



Georg Meistermann Evangelistensymbol für Lukas, 1982 Dekagon von St. Gereon Köln

noch behielt es sich Meistermann vor, inhaltliche Veränderungen an der theologischen und ikonografischen Glasfenster-Konzeption vorzunehmen, ohne diese im Detail mit all ihren spitzfindigen und teilweise scharfen, amtskirchenkritischen Inhalten offen zu legen. Manche sprechen sogar davon, dass Meistermann in seinen Glasfenstern von St. Gereon eine subversive Theologie gegen den „selbst- und machtverliebten Kirchenapparat" visualisiert habe.

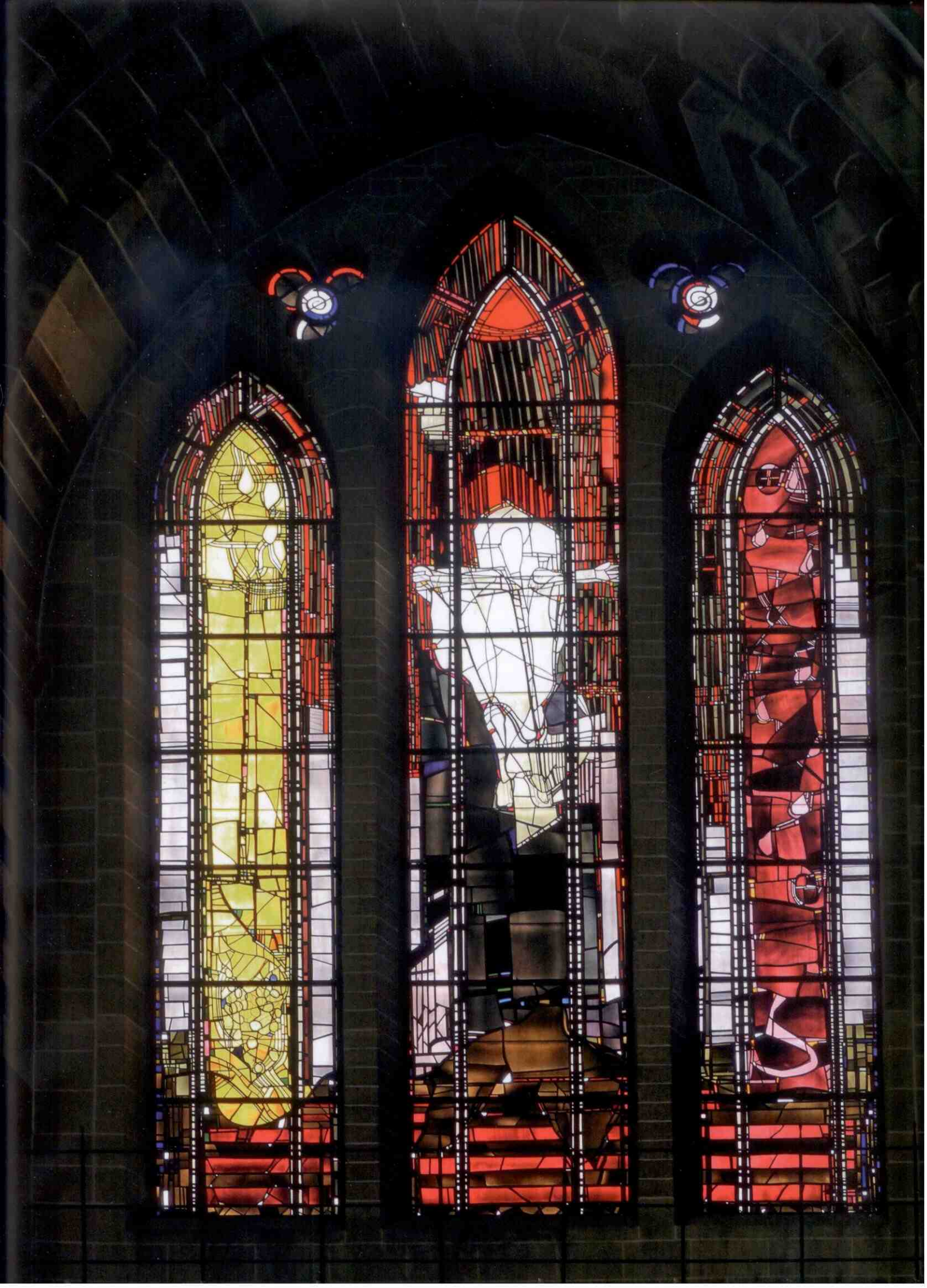
Die ältesten Quellen von St. Gereon weisen auf den Kirchennamen „ad sanctos aureos" („Zu den Goldenen Heiligen") hin. Die im 6. Jahrhundert von Gregor von Tours notierte Beschreibung erwähnt die goldfarbene Innenausstattung mit Mosaiken sowie die Legende von fünfzig Männern, die für ihren christlichen Glauben als Blutzeugen das Martyrium auf sich genommen haben. Von dieser aufopferungs- und bekenntnisreichen Zeugenschaft inspiriert, formulierte Nyssen das theologische „Grundthema" für die Neugestaltung: „Der Sieg Christi in seinen Heiligen, die Einheit von irdischem und himmlischem Jerusalem." Neben Meistermann gestaltete sein Kollege Wilhelm Buschulte im Dekagon die Fenster für das Erdgeschoss und das erste Obergeschoss.

Auch wenn die St.-Gereon-Kunst-Kommission aus mehreren Theologen, Kunsthistorikern und Baufachleuten bestand, konnte nicht verhindert werden, dass sich autonome Interpretationsprozesse im Zusammenhang mit dem theologisch-ikonografischen Konzept verselbstständigt hatten. Die Folge dieser kommissionsintern nicht bemerkten, programmatischen Verselbstständigung war, dass sich alle publizierten, theologischen Bildprogramme für die Glasfenster von Georg Meistermann im Nachhinein als falsch erwiesen haben. Dies konnte der Autor als erster in seiner Magisterarbeit 1989 nachweisen und nochmals 1993 in seiner Dissertation mit Querbezügen umfangreich belegen. Das vom Verfasser neu ausgearbeitete, theologisch-ikonografische Bildprogramm „autorisierte" Meistermann schriftlich im Nachhinein als das „einzig gültige und richtige" (vgl. Calleen 1993: 241). Unter anderem aufgrund von vertauschten und falsch kopierten Lexikon-Ikonografien ergaben sich verschiedene Heiligen-Zuordnungen. Das vorherige Bildprogramm von Georg Meistermann musste der Kunsthistoriker und Nachlassverwalter ebenfalls korrigieren.

Den glasmalerischen Auftakt der St.-Gereon-Neugestaltung bildeten im April 1980 der Einbau der „Deesis-Gruppe" (Maria, Lamm Gottes und Johannes der Täufer) und die beiden Fenster der Evangelisten Matthäus und Markus. Im Laufe der Jahre folgten die Evangelisten Lukas und Johannes sowie die „vier Propheten des Zürnens, Schauens, Hörens und Rufens". Bei diesen vier, sehr eigenwillig konzipierten Propheten handelt es sich um eine völlig eigenständige Erfindung von Meistermann. In der künstlerischen Form und spezifischen Konzeption hat es diese Art der subjektiven Propheten-Interpretation in der Kunstgeschichte zuvor noch nicht gegeben. Nicht umsonst wird Meistermann als ein sehr eigenständiger und als ein sehr eigenwilliger Bild-Theologe bezeichnet.

Dazu gesellten sich bis Juni 1986 die zwölf Apostelfenster, die vier apokalyptischen Reiter und das Epiphanie-Fenster mit Geburt, Anbetung und Tod Jesu. Drei weitere Fenster in direkter Nachbarschaft zur Epiphanie-Gruppe visualisie-

Georg Meistermann Kreuzigungsgruppe im Dekagon von St. Gereon Köln, 1982



ren das „Reich des Todes, die Himmelfahrt und die Pfingstausgießung" im Dekagon. Im Ostchor ist im Zusammenspiel mit einer mittelalterlichen Wandmalerei der dreiteilige Zyklus mit dem „Verkündigungsengel Gabriel, dem Geist Gottes und der empfangenden Maria" zu sehen. Den glasmalerischen Abschluss der Neugestaltung bilden die drei Fenster von Wurzel Jesse, Erzengel Michael und Raphael in der westlichen Vorhalle.

Während alle bisher erwähnten, farbintensiven Fenster ganz bewusst auf das künstlerische Prinzip der polychromen, spannungsreich betonten Abstraktion und der zeichenhaft angedeuteten Figuration setzten, wählte Meistermann für das große Rosettenfenster in der westlichen Eingangszone ganz bewusst den Typus des Text-Fensters ohne jegliche personalisierte Figuration und szenische Bilderzählung. Die zentrale, künstlerisch formale Darstellungsform des Text-Fensters besteht aus einem dynamisierten Spiralmotiv. Die dominante Farbe ist ein abgedunkeltes Lila, das für die Demut steht. Auf diesem Glasfond ist der Johannes-Prolog („Im Anfang war das Wort ...") in einem Auszug zu lesen. Der tief gläubige Katholik und theologisch umfassend gebildete Meistermann liebte neben der Bergpredigt dieses, die dialogische Kraft des Wortes betonende Bibelzitat des Heiligen Johannes im besonderen Maße.

Die Liebe für das aufklärerische und heilende Gespräch sowie die Bedeutung und therapeutische Wirkung des Wortes teilte er in allen Punkten mit seiner Ehefrau, der Kölner Psychoanalytikerin Prof. Dr. Edeltrud Meistermann. Dem religiösen und künstlerischen und ganz besonders dem zwischenmenschlichen Dialog maß der Glasmaler eine eminent wichtige, existenzielle Bedeutung zu. Das hatte klare biografische sowie dezidiert historische Gründe. Beide Eheleute waren aufgrund der abgrundreichen, nationalsozialistischen Erfahrungen und wegen ihres NS-regimekritischen Widerstandes zu der tiefen Überzeugung gelangt, dass erst das offene und kritische Wort sowie der freie Geist den Menschen zum Menschen macht: „Das Gespräch erst macht uns zu Menschen, und das ist wichtiger als jede Kunst (zit. n. Calleen 2011: 164)."

Georg Meistermann Die Hll. Petrus und Jakobus der Jüngere, 1982, Dekagon von St. Gereon Köln

Die Möglichkeit, mit Gott in einen persönlichen Dialog und eine religiöse Zwiesprache zu treten, sah das Ehepaar als Voraussetzung an, um die heilsbringende Kraft der göttlichen Botschaft zu erfahren. Um dennoch bei all seinen leidenschaftlichen, christlichen Bekenntnissen nicht vereinnahmt und instrumentalisiert zu werden, stellte Georg Meistermann unmissverständlich und kategorisch zur Bedeutung seiner Glaskunst im sakralen Raum klar: „Ich mache Propaganda für den christlichen Glauben – ich mache ganz sicher keine Propaganda für die Amtskirche (zit. n. Calleen 1993: 180)."

Stefan Endres gewidmet

DIE MYSTISCHEN KRYPTA-FENSTER VON GEORG MEISTERMANN IN ST. VITUS IN MÖNCHENGLADBACH – KLEINFORMATIGE, HOCH INTIME ZEICHNUNGEN AUF FARBIGEM GLAS

Justinus Maria Calleen

Meistermann liebte und schätzte seine sieben, relativ kleinformatigen Fenster für die Mönchengladbacher Krypta des St.-Vitus-Domes in sehr hohem Maße. So oft es ging, besuchte er sie oder zeigte sie stolz seinen Freunden. Gleich mehrere Duplikate ließ er von ihnen unter anderem für Ausstellungszwecke anfertigen. In der privaten Haussammlung erhielten sie neben den St.-Gereon-Kopien einen besonderen Platz.

Der St.-Vitus-Bilderzyklus entstand in der Zeit von 1983 bis 1986, parallel zu den Kölner St.-Gereon-Fenstern (1980–86). Dabei wusste der Künstler ganz genau, dass ihm im Vergleich zu seinem Gesamtwerk für die Krypta von Mönchengladbach etwas sehr Wertvolles gelungen war, auch wenn es in der Summe nur sieben kleinere Fenster waren. Bei seinem mehrteiligen Krypta-Reigen kam es ihm darauf an, ein religiös intimes Kabinett von stillen, meditativen Andachtsbildern zu schaffen.

Deutlicher und konsequenter als je zuvor hatte er hier in elaborierter Weise auf den Typus der Glas-Zeichnung gesetzt. Die gläsernen Liniengebilde wurden von ihm persönlich – und nicht von der Werkstatt – mit Schwarzlot gezeichnet oder aus dem Farbengrund heraus radiert. Da der Glasmaler um seine großen Fähigkeiten und allgemein anerkannte Meisterschaft als Kolorist und Zeichner genauestens Bescheid wusste, wollte er an dieser Stelle aus dem Vollen schöpfen und zeigen, was er auch im kleinen Format realisieren konnte. Nicht die kraftvolle Beherrschung und Durchdringung der monumentalen Fläche interessierte ihn hier, sondern die feinsinnige, zarte, klangvolle Farb-Form-Linien-Instrumentierung des Bildgrundes.

Zur Bedeutung und Wirkungsmächtigkeit der Linie und Farbe verfasste Meistermann 1967 – unter dem Titel „Vom Wahrheitsgehalt der Farbe" – eine fünfseitige kunsttheoretische und kunstphilosophische Abhandlung. Schon im ersten Absatz kommt er auf den für ihn entscheidenden, künstlerischen Punkt: „Mehr als alles andere nämlich erzieht reine, farbige Malerei die Sinne zur Ordnung des Wahrnehmungsvermögens. Farbe ist ein weit eher alle Menschen Verbindendes, sofern sie wahrnehmen können, als es Zeichnungen und graphische Mittel sind, in denen das subjektive Sehen möglicherweise deutlicher zur Entfaltung kommen kann. Zeichnung unterscheidet, grenzt ab, aber farbige Malerei verbindet, beraubt Konturen und Grenzen ihrer Herrschaft, läßt das Auge schweifen, macht die Phantasie frei: Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe (zit. n. Calleen 2011: 161)."

Auch wenn dieses Meistermann'sche Kunsttheorem die malerische Qualität der Farbe hervorhebt und gleichzeitig bevorzugt, wusste der Künstler um die eminent wichtige Wirkung der bildkonstituierenden, architektonisierenden, grafischen Linie. Gerade in der Glasmalerei war sie für ihn im Zusammenhang mit der Führung der Bleie, der Schwarzlotlinien und der Binnenzeichnungen von größter Bedeutung. Seine freien Zeichnungen und grafischen Drucke bedienen sich ebenfalls dieser erfahrungsreichen Fähigkeiten und hoch reflektierten Kenntnisse.

Das glasmalerische bzw. genauer das glaszeichnerische Bildprogramm von St. Vitus nimmt unmittelbar Bezug zum Widmungsauftrag der Krypta. Diese ist – wie die ausgeführten Meistermann-Werke deutlich zeigen – der Heiligen Maria gewidmet. Aus diesem Grund stehen die Stationen aus dem Leben der Muttergottes im Zentrum. Das erste, monochrom gehaltene Fenster, „Jesus begegnet seiner Mutter", zeigt in einer Zweiteilung und Gegenüberstellung den Kreuz tragenden Gottessohn und die schmerzerfüllte Mutter. Sie hält ihm die übergroß proportionierten Hände und langen Arme aus Verzweiflung sowie zum Trost und zur Stärkung entgegen.

Das zweite Fenster verweist auf den „Morgenstern", die Stella Matutina aus der Lauretanischen Litanei. Eine dunkel gehaltene Bordürenzone umspielt die farbigen Innenfelder. In der Mitte erstrahlt ein Stern in der Dunkelheit, dessen wei-

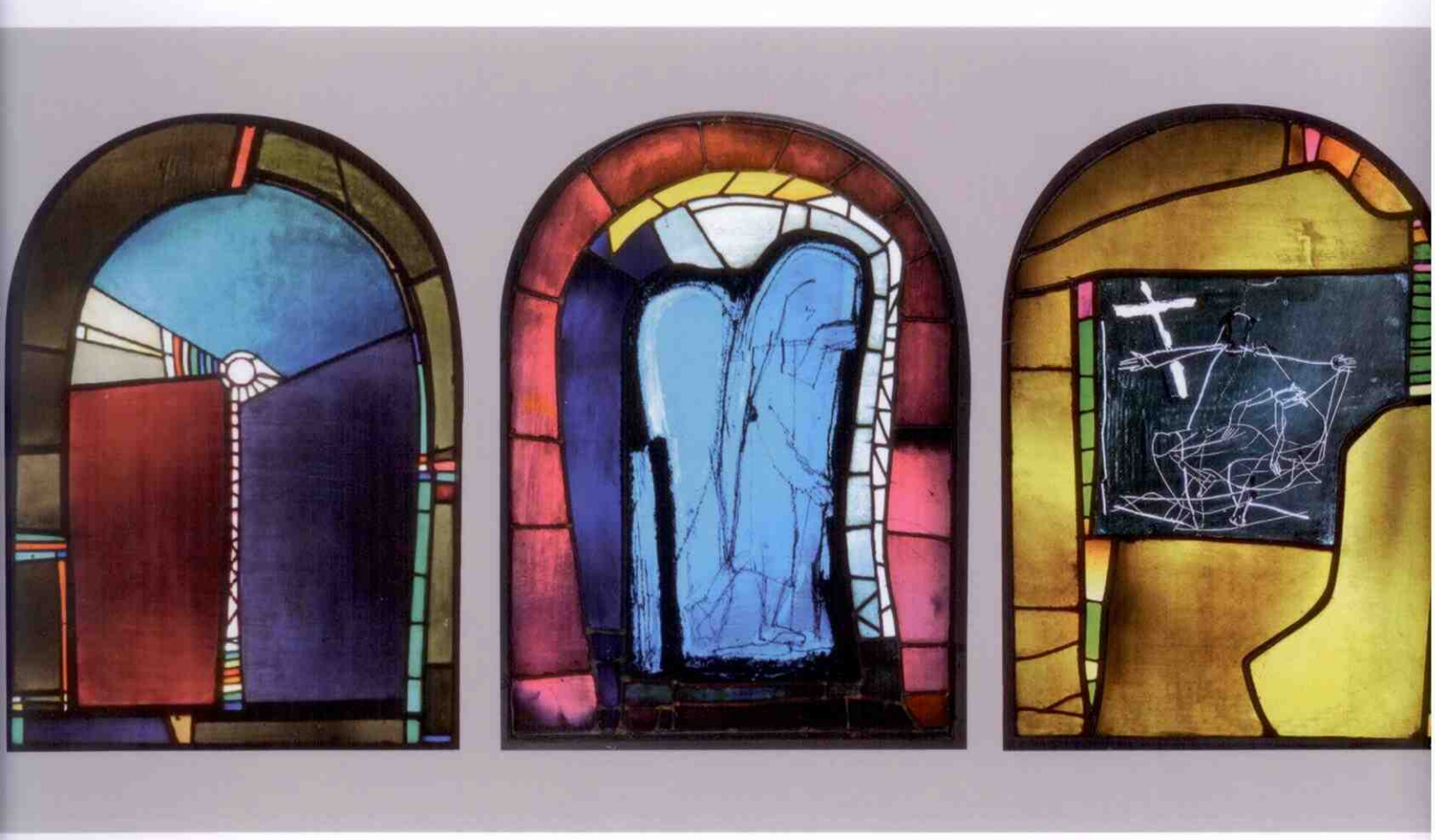
Georg Meistermann
Kryptafenster im
Münster St. Vitus
Mönchengladbach, 1986

ßer Strahl, von Linien rhythmisiert, auf am Boden liegende, aufeinander geschichtete, kleine Querriegel von Regenbogenfarben fällt.

Als Nächstes folgt eine Gruppe von zwei miteinander kommunizierenden Fenstern. Im linken Glasbild der Chorapsis ist der strahlend blau hinterlegte „Verkündigungsengel Gabriel" mit großen Flügeln zu sehen. Seine linke, erhobene Hand weist auf die demütig kniende „Jungfrau Maria". Über ihrem Kopf tänzeln – analog zur Anzahl der von Meistermann ausgeführten Fenster – sieben Heilig-Geist-Tropfen. Ihre figurative Körperdarstellung ist durch Ätzungen und Ritzungen sowie durch Schwarzlotlinien und -flächen aus dem roten Trägerglas heraus formuliert worden.

Das kunsthistorische Pieta-Motiv des fünften Rundbogenfensters hat der Künstler mittels einer schwarz-weißen Negativ-Umkehrung gezeichnet. Statt schwarzer Linien sind weiße, heraus radierte, Umrisse betonende Konturen zu sehen. Das weiße und im Hintergrund (empor-)schwebende Kreuz leuchtet verheißungsvoll aus dem schweren, Trauer erfüllten, Schwarzlot bedeckten Glasgrund. Eine physiognomisch nicht näher definierte Maria hat ihre Hände kreuzförmig über ihren toten Sohn ausgebreitet. Sie ist gleichzeitig in Trauer und im Gebet versunken.

Auf der Südseite der Krypta lokalisierte der Künstler „die mystische Rose (rosa mystica)" und die „Lilie der Täler" aus dem Hohelied des Alten Testamentes. Im Unterschied zu den anderen Fenstern sind diese Glasarbeiten auffallend leuchtend und farbintensiv komponiert. Neben den Zeichnungen, Ätzungen und amorphen Schwarzlotgebilden fällt der Einsatz von länglich betonten, geometrisch grafischen Linien zur Gliederung des Bildganzen auf.



Mit ganz eigenen Gestaltungsmitteln hat Meistermann in St. Vitus nicht nur eine künstlerisch virtuose Lösung realisiert, sondern ebenso eine Verkündigung der Frohen Botschaft visualisiert, die sich aus der Düsterkeit des Todes hoffnungsvoll zum farbigen Licht des ewigen Lebens erhebt. In seinem Glas-Zyklus stellt er mit emanzipatorischer Absicht die Muttergottes in das Zentrum seiner verkündigungsreichen Erzählung. Dass das Künden sowie die Verkündigung eine genuine Aufgabe der Kunst ist, machte Meistermann bereits 1944 deutlich, als er hervorhob: „L'art pour l'art weicht einer tieferen Einsicht, daß Kunst von Künden sich ableitet, wie sie auch insofern jenes Können zeigt, das die Kündigung vermag (zit. n. Calleen 1993: 167)."

Thomas Miller gewidmet

Georg Meistermann
Kryptafenster im
Münster St. Vitus
Mönchengladbach, 1986

DER GLASMALER-SOUVERÄN ALS MALER UND ZEICHNER – DER BILDTHEOLOGISCH UND KÜNSTLERISCH BESTECHENDE ZYKLUS VON ST. JOSEF IN STOLBERG-SCHEVENHÜTTE

Justinus Maria Calleen

Eines von vielen Meistermann-Zitaten zeigt deutlich, wie angespannt der Glasmaler das schwierige Verhältnis von Kunst und Kirche bewertete: „Wie viele Schwierigkeiten Künstler [...] in den letzten 40 bis 50 Jahren mit kirchlichen Auftraggebern hatten, ist bekannt [...] Immer wieder ist es dabei das Verhängnis, zu erwarten, daß Kunst eingängig sein müsse. Aber wo eben noch kein Eingang vorhanden ist, sollte man einen schlagen. Diese Angst vor der ‚Überforderung' des Gläubigen ist verheerend. ‚Klein'-Gläubigkeit ist das. Denn der Mensch braucht die Forderung. Und der Glaube ist ja wohl Herausforderung! (zit. n. Calleen 1993: 168)." In zahlreichen anderen Aussagen kam er sogar zu dem ernüchternden Ergebnis, dass das Verhältnis von moderner Kunst und Kirche „zerbrochen und zerstört" sei.

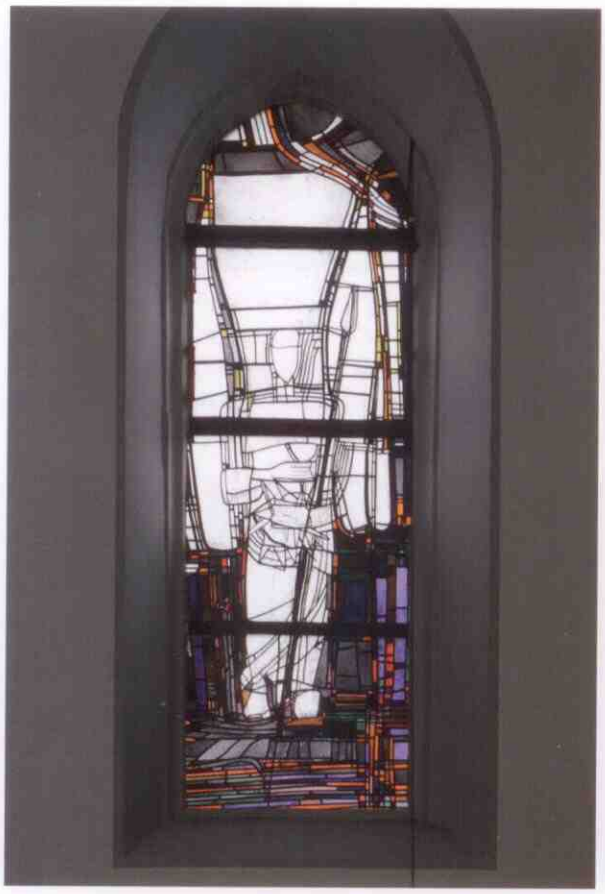
Georg Meistermann Fenster im Langhaus von St. Josef Stolberg-Schevenhütte, 1984–92

In St. Josef von Stolberg-Schevenhütte hingegen fand Meistermann ausgesprochen „entspannte und kollegiale" Verhältnisse vor. Diese waren bei weitem nicht mit den schwierigen, spannungsreichen Rahmenbedingungen von St. Gereon zu Köln zu vergleichen. Dort kam es immer wieder zu heftigen Konflikten mit den Auftraggebern. Darauf weist unter anderem das obige Zitat von 1980 hin.

Das gute Miteinander liegt unter anderem in der vertrauensvollen Beziehung mit dem örtlichen Künstler-Pfarrer Herbert Falken begründet. Mit ihm war Meistermann seit den 1970er-Jahren befreundet. Gelegentlich aufkommende Spannungen konnten dank der freundschaftlichen Beziehung gelöst werden. Entwurf und Ausführung zogen sich von 1984 bis zum Tod von Meistermann im Jahr 1990 hin. Dennoch kam es zu einem Zyklus von immerhin 15 Fenstern. Für diese mittelgroßen, hoch sensiblen, unbunten und zugleich polychromen Glasmalereien verzichtete der Kölner Künstler auf ein Honorar. Die letzten, unvollendeten Fenster wurden schließlich von Falken gestaltet.

Georg Meistermann
Herz-Jesu-Fenster,
1984-92
St. Josef Stolberg-Schevenhütte

Georg Meistermann
Allerheiligen-Fenster,
1984-92
St. Josef Stolberg-Schevenhütte



Georg Meistermann
Bildpaar im Querschiff
zum Karfreitag, Engel mit
den Leidenswerkzeugen
Christi, 1984–92
St. Josef Stolberg-
Schevenhütte

Das Grundthema war in guter katholischer Tradition den Heiligen und den Kirchenfesten gewidmet, ein Lieblingsthema des Künstlers. In fließender, leichthändig miteinander verwobener, sowie dahin schwebender Virtuosität zeigt Meistermann in Stolberg-Schevenhütte sein großes künstlerisches Können als Zeichner und Maler. Mit musikalisch akkordierten Farbenklängen, klein- und großteiligen Formenspielen sowie mit einem absolut führungssicheren Gespür für die lebendige, nuancenreiche Rhythmisierung der grafischen Linien und der zu tektonisierenden Bildflächen komponierte er ein Glasensemble, das künstlerisch mit zu seinen großen „Würfen" zählt.

Im Zentrum des Zyklus steht der auferstehende Christus. Mit seinen blutroten Wundmalen steigt er aus dem Grab auf und entschwebt gen Himmel. Farbige Bordüren in der für Meistermann typischen „polychromen Splittertechnik" umspielen die grau-weiß dominierten, größeren Glasflächen. Die Gesichtsmerkmale der Chorfigur sind vage angedeutet. Ähnlich vage angedeutet ist die Physiognomie der Gottesmutter Maria, die ebenfalls von farbigen Bordüren – hier sind es vor allem sehr lang gezogene Rechtecke – eingerahmt wird. Als Zeichen ihrer Empfängnisbereitschaft hält sie ihre Hände demutsvoll auf dem Bauch. Ihr gegenüber gestellt ist der vorwiegend unbunte, grau-weiße Verkündigungsengel Gabriel, der seine Hände im Verkündigungsgestus in Richtung Maria hält.

Das Epiphanie-Fenster mit den drei quergestellten, unterschiedlich kolorierten Ovalen und den eingefügten Kronen verweist auf die Anbetung der Heiligen Drei Könige bei der Erscheinung des Herrn. Der im oberen Bogenfeld leuchtende Davidsstern spielt einerseits auf die Erzählung von Bethlehem und andererseits auf die jüdische Herkunft Jesu an. Das Maria-Lichtmess-Fenster weist auf das nachgeburtliche Fest „Maria Reinigung" hin. Das symbolisieren die beiden miteinander kommunizierenden Vogeldarstellungen

und die sieben vereinfacht dargestellten Kerzen. Das Fenster steht gleichzeitig mit dem klassischen Motiv des Jesus im Tempel in Verbindung.

Auf den Karfreitag beziehen sich die beiden, dominant dunkel bis schwarz intonierten Engel-Darstellungen. Jeder von ihnen hält angesichts des Passionstages Marterinstrumente und Leidenswerkzeuge in den Händen. Das Dreifaltigkeitsfenster zitiert eine linear betonte, künstlerisch formale Lösung, die Meistermann bereits seit Anfang der 1950er-Jahre in allen seinen unterschiedlichen Werkgattungen immer wieder mit großer Überzeugung zitierte. Stark reduziert sind das Auge Gottes, das hoffnungsspendende, grüne Kreuz Christi und die konturierte Vogeldarstellung des Heiligen Geistes auszumachen. Das Herz-Jesu-Fenster mit Kelch, Hostie, Trauben und Ähren erinnert gleichzeitig an das Fronleichnam-Fest.

Das Abbild der Schwarzlot-lasierten Rosa Mystica über dem trichterförmig gefächerten Gnadenstrom-Feld im Langhaus referenzialisiert das Rosenkranzfest. Die Feiern von Allerheiligen und Allerseelen kommen in den lang gezogenen, roten und violetten Fensterinnenbändern zur Sprache. Die Farbe Rot steht für das Leben und das Violett für die Trauer und Buße. In Übereinstimmung dazu sind in den beiden modulierten Farben aufsteigende Schmetterlinge und aufwärtsschwebende Kreuze eingeschrieben.

Die vier runden Fenster in der Obergadenzone fallen deutlich zurückgenommen und monochromer aus. Trotz der linear zeichnerischen und flächentektonisierenden Abstraktion sind symbolisch das Spiralmotiv für das ewige Leben, das Muschel- bzw. Omega-Zeichen, der Alpha-Buchstabe als Zirkel-Dreieck und das auf die Ecke gestellte, ordnungsbetonende Quadrat auszumachen.

Alle diese kühnen, form- und geistreichen Fensterlösungen zeigen augenfällig, wie souverän und virtuos Meistermann in St. Josef alle Register in imposanter Weise gezogen hat. Ein bedeutendes glasmalerisches Zeugnis aus dem ausgereiften, letzten Spätwerk, auch wenn St. Gereon in einzigartiger Weise den Höhepunkt seines Schaffens darstellt. In Stolberg-Schevenhütte wird ersichtlich, was Meistermann 1950 damit meinte, wenn er programmatisch verkündete: „Darum glaube ich fest, daß es meine Aufgabe als Glasmaler ist, Fenster aus dem Geist der Gegenwart zu machen (zit. n. Calleen 2011: 161)." Bei allem Drang nach künstlerischer Zeitgenossenschaft war für ihn klar – wie er 40 Jahre später, im Todesjahr von 1990 präzisierte –, dass die Glaskunst eine ganz besonders visionäre Kunst sei: „Hinter dem Glas blickt man in eine andere Welt (zit. n. Calleen: 161)".[1]

Norbert Küpper gewidmet

1 Georg Meistermann hat in über zweihundertachtzig Gebäuden mehr als tausend Fenster geschaffen.