

3.3

Die Glasmalereien der Liebfrauenkirche aus Oberursel im Taunus. Eine Betrachtung der Fenster von Giselbert Hoke aus kunst- und restaurierungs technologischer Sicht

Ronja Lammers

Dipl.-Restauratorin (FH), Glas- und Porzellanmalermeisterin, Glasmalerei Peters, Paderborn

Markus Kleine, Steffen Holtmann

The Stained-Glass Windows in the Liebfrauenkirche in Oberursel im Taunu: A Look at Giselbert Hoke's Windows from an Art and Restoration Technology Perspective – Abstract

The Austrian Giselbert Hoke (12.9.1927–18.4.2015) was a versatile artist and primarily concerned with frescos and oil paintings. Beyond that, he intensely engaged in glass paintings as of 1958, particularly for

churches in Austria and Germany. Through windows from the Liebfrauenkirche in Oberursel, his glass paintings are being presented, focusing specifically on the character of his painting as well as the use of airbrush-painting.

In addition to that, the work on the windows is being presented and discussed based on examples to demonstrate the conservation concept.

Die Glasmalereien der Liebfrauenkirche aus Oberursel im Taunus. Eine Betrachtung der Fenster von Giselbert Hoke aus kunst- und restaurierungs-technologischer Sicht – Zusammenfassung

Giselbert Hoke (12.09.1927-18.04.2015[†]) war ein vielseitiger österreichischer Künstler, der sich über seine Kunst in der Wandmalerei und Ölmalerei seit 1958

auch intensiv mit der Glasmalerei beschäftigte. Anhand der Fenster aus der Liebfrauenkirche in Oberursel/Taunus wird seine Glasmalerei vorgestellt. Das Augenmerk liegt dabei auf seiner Malerei und der Anwendung der Airbrush-Technik.

Darüber hinaus wird die Restaurierung der Fenster anhand von Beispielen erläutert und diskutiert.

Le vitrail de la Liebfrauenkirche d'Oberursel-im-Taunus. Un regard sur les fenêtres de Giselbert Hoke du point de vue de la technologie de l'art et de la restauration – Résumé

L'artiste autrichien Giselbert Hoke (12.09.1927-18.04.2015) était un artiste polyvalent qui était aussi profondément impliqué dans le vitrail depuis 1958 en

plus de son activité dans la peinture murale et la peinture à l'huile. Ses vitraux sont présentés sur les fenêtres de la Liebfrauenkirche à Oberursel / Taunus; avec un accent sur sa peinture et l'application de la technologie aérographe. En outre, la restauration des fenêtres est expliquée et discutée à l'aide d'exemples pour mettre en évidence le concept de conservation.

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit den Glasmalereien der Liebfrauenkirche in Oberursel /Taunus. Ausgehend von Einblicken in die ausgeführten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen wird auch die angewandte Glasmaltechnik Giselbert Hokes und er selbst als Künstler dargestellt.

Zum Kirchengebäude

Der Blick auf das denkmalgeschützte Kirchengebäude von außen verrät zunächst nur wenig über die Glasmalereien Hokes. Durch die Schutzverglasung aus einem Kathedralglas-Isolierverbund wird der Blick auf die Bleiverglasungen größtenteils verwehrt. Erst im Inneren erschließt sich der Grundriß des Gebäudes und mit ihm die Anordnung der 16 mit Glasmalereien geschmückten Fenster.

„Der Grundriss der Kirche stellt ein gleicharmiges Kreuz dar. Drei der Kreuzarme sind von der Gemeinde gefüllt. Der vierte Arm fasst die große Orgel und den Platz für den Chor. Der Altar steht in der Vierung, um drei Stufen erhöht. Die Konchen in den Kreuzungswinkeln ergänzen den Kreuzgrundriss zum Symbol der Rose und greifen so das Patrozinium der Kirche auf: Maria, die "rosa mystica", die geheimnisvolle Rose, die höchste Lobpreisung Gottes. Die drei Schiffe der Kirche schließen die Gemeinde zu einem großen, offenen Ring zusammen, der um den Altar steht. Sie bildet, wenn sie zusammentritt, den offenen Ring, die Urgestalt der Orante-Haltung, die der Priester heute noch einnimmt bei den Gebeten, die er spricht. Der Chorraum unterbricht diesen Ring, hier tritt das unendlich Offene in den Ring der Gemeinde.

Unverputzter Backstein und Sichtbeton bestimmen die Wandflächen der Kirche. Der Backstein hat ein schönes, mosaikartiges Farbenspiel und bestimmt mit seinem Rot den Farbton des Raumes. Die vier tragenden Mittelpfeiler sind, ebenso wie die Rippendecke, aus Beton. So entsteht eine Materialeinheit am Bau von Backsteinmauerwerk und Beton.“¹

¹ <http://www.kath-oberursel.de> [accessed January 2020].

Die Planung für diesen Kirchnerneubau beginnt 1961. Im Einvernehmen mit der Bischöflichen Behörde und dem Kirchenvorstand von St. Ursula wird Prof. Dr. Ing. Rudolf Schwarz als Kirchenbaumeister gewonnen. Es soll eine „Marienkirche“ nach dem Vorbild der Trierer Liebfrauenkirche entstehen. Zur Architektur der Kirche schreibt Maria Schwarz, seine Gattin, die mit an den Arbeiten beteiligt war: *„Ein Kirchbau soll Abbild seines Schutzpatrones sein. Für mich war es eine besondere Freude, dass dieser große Auftrag eine Liebfrauenkirche werden sollte“.*

Die allererste Arbeit nämlich, die ich mit meinem Mann ausführte, war die Planung der Inneneinrichtung der im Kriege zerstörten Liebfrauenkirche in Trier gewesen. Bei dieser Arbeit hatte ich gelernt, dass ein Bau mehr ist als die Hülle für das Tun des Menschen, daß er Abbild sein kann einer Form des Lebens, einer Ordnung in der Welt, daß er sogar Abbild und Inkarnation des Menschen sein kann... Liebfrauen (Trier) ist in drei Zonen übereinander gebaut, in der untersten ist die Rose, die in zwölf Konchen erblüht aus dem Mittelgeviert, um das vier starke Bündelpfeiler stehen; dann wird es zum Kreuz, und oben ist es Kuppel. Rose, Kreuz und Kuppel sind aufeinandergestellt.“²

Maria Schwarz übernimmt nach dem Tod ihres Mannes im Herbst 1961 die Ausführung seiner Pläne:

„Die Kirche, die hier entstanden ist, hat die Liebfrauenkirche zu Trier zur Mutter, das kann man im Grundriss deutlich ablesen, aber sie wurde doch ein ganz eigener Bau, vielleicht eine bescheidene, einfache Tochter.“³

Viele Beschreibungen des Kirchenbaus sind in der Literatur zu finden. Darüber hinaus findet der Leser auch Informationen über die Innenausstattung, doch die 16 Fenster werden nur anreißend thematisiert und ihre Gestaltung nur vage angedeutet. So liest man beispielsweise:

„Die Fenster der Liebfrauenkirche des Kärntner Künstlers Giselbert Hoke passen sich der Grundstruktur und Symbolik der Kirche an, die aus der Natur genommen sind. Sie greifen das Lob Gottes aus der Schöpfung auf, wie es sich im alttestamentlichen Lobpreis der Jünglinge im Feuerofen (Dan 3) darstellt. Die Glasgemälde der Fenster verwenden volle Farben, die in lichtpendendes Weiß und in zarte gelbe, rote und blaue Farben ausstrahlen.“⁴

Giselbert Hoke – Eine kurze Biographie

Giselbert Hoke (12.09.1927* 18.04.2015†) war ein vielseitig schaffender, österreichischer Künstler, der 1973 von sich behauptet, bis zu diesem Zeitpunkt drei Leben gehabt zu haben.

Sein erstes Leben, war bestimmt von seiner Kindheit, der Schule und seiner Arbeit in einer Kunstschmiede. Das zweite Leben begann mit dem Verlust seines rechten Arms im zweiten Weltkrieg. Er beginnt 1946 mit dem Studium an der Akademie der Bildenden Künste bei Robin C. Andersen und an der Universität Wien. Zu seinen Kommilitonen zählen u.a. Schönwald und Hundertwasser.

„... An die Stelle der Schmiede (trat) das Atelier. An Stelle des Eisens die Farbe,“⁵ schreibt Hoke über sein neues Leben, in dem er sich fortan überwiegend mit Fresken und Wandmalereien beschäftigt, mit Ölbildern und Reisen nach Italien und Sizilien. Die Arbeiten an den Entwürfen für die Klagenfurter Bahnhofsfresken beginnen - sein erster Wettbewerb (1950). 1953 erhält er ein Paris-Stipendium. Berührt von der „Begegnung mit der großen französischen Malerei“ schreibt er: *„Hier wuchsen mir die ersten Flügel. Kunst, Liebe, Geist und Freiheit – Elend und Verwirrung brachten mich zu mir selbst. Es war, als wäre ich aus einer tiefen Ohnmacht erwacht. Als ich die Stadt verließ, war mir sehr elend zumute.“⁶*

1954 heiratete er die Malerin Margarethe Scholz aus Südtirol, mit der er vier Kinder haben wird. Ein herber Niederschlag in seiner künstlerischen Tätigkeit veranlasst ihn 1956 Klagenfurt zu verlassen. Nachdem er, inspiriert durch Picasso, sechs Jahre auf einer Gesamtfläche von fast 300 Quadratmetern die zwei Fresken (Wand der Kläger und Wand der Angeklagten) im Klagenfurter Bahnhof, malte, geriet er in die Kritik der Bevölkerung, der diese Bilder „viel zu modern“ waren.

Bereits seit 1958 beschäftigte sich Hoke auch mit Glasmalereien, Gouachen, Porträtmalereien und der Malerei mit Öl. Das erworbene Schloss Saager bei Grafenstein in Kärnten wurde erweitert, indem Werkstätten für Lithographie, Glas- und Emailarbeiten errichtet wurden. Von nun an beschäftigte er sich

² Ulrich KREBS, *Kirchen im Hochtaunuskreis*. Bad Homburg 2006, S. 56–57.

³ <http://www.kath-oberursel.de> [accessed January 2020].

⁴ <http://www.kath-oberursel.de> [accessed January 2020].

⁵ Margarethe ROSEL, *Giselbert Hoke, Gärten*, Wien 1973 (ohne Seitenzahlen).

⁶ Ebenda.

auch mit der Architektur. Hoke beschreibt dieses nun dritte Leben: „Im dritten Leben gab es nichts Wichtigeres als den Raum – die Freiheit tun zu lassen, ohne den Nachbarn zu stören oder durch den Nachbarn gestört zu werden (...). Ich erwarb Schloss Saager am Fluß inmitten der Berge und Wälder Kärntens. Ich lernte bauen und konnte mit Hilfe eigener Werkstätten der Architektur an vielen Orten das geben, was ihr fehlt: die lebendige Farbe.“⁷

Seit 1961 lebte und arbeitete Hoke dort und vergrößerte sukzessive die Werkstätten. Zuletzt 1998 entstand das „Werkhaus“, ein Projekt, um zu Lebzeiten des Künstlers, aber auch aktuell Interessierten die „Grundlagen der konstruktiven abstrakten Malerei erfahrbare zu machen und den Mut zum Experiment und zur persönlichen Weiterentwicklung zu stärken.“⁸

Die Mitarbeiter, mit denen er dieses Projekt aufbaute und die ihn begleiteten, kannte er aus seiner Lehrtätigkeit als Universitätsprofessor an der Technischen Universität Graz, Fakultät für Architektur, zu der er 1974 berufen wurde. Hier entwickelte und führte er das Institut für künstlerische Gestaltung während der nächsten 20 Jahre. Hinzu kam 1979 die Berufung als Lehrer an die Internationale Sommerakademie in Salzburg.

Seine Werke sind in zahlreichen Ausstellungen zu sehen, u.a. in der Albertina in Wien, Berlin, Tokio, MMKK Klagenfurt, Villa Manin und Privatgalerien in Österreich, Schweiz, Italien und Peru. Seine glasmalerischen Werke führte er u.a. für Kirchenbauten des bereits erwähnten Rudolf Schwarz aus, der als einer der führenden Architekten auf dem Gebiet des Kirchenbaus des 20. Jahrhunderts gilt. Hier zu nennen wären die Verglasungen für die Kirche St. Florian in Wien (1962) und die Glasmalereien der Liebfrauenkirche in Oberusel im Taunus (1967). Darüber hinaus entstanden Werke für das Krematorium in Wien (1976) und für die Grabeskirche St. Bartholomäus in Köln Bickendorf (1978).



Fig.1 Oberusel / Taunus, Liebfrauenkirche,
Gesamtaufnahme Fenster sIV, G. Hoke, 1967.
© Glasmalerei Peters GmbH, Paderborn.

Zur malerischen- und glastechnischen Gestaltung der Fenster

Die Fenster der Liebfrauenkirche wurden im Juni 2019 demontiert und befanden sich bis November 2019 in der Restaurierungswerkstatt der Glasmalerei Peters, Paderborn. Betreut wurden die Arbeiten durch das Büro Rauch.⁹

Im Folgenden werden die Informationen, die über die Glasmalereien während der Restaurierung gewonnen werden konnten, vorgestellt. Neben dem Versuch, den Glasmalereien genauer nachzuspüren, was nur durch den Blick ins Detail möglich ist, werden im Anschluss daran exemplarisch Problemstellungen, die während der Restaurierungsphase auftraten, dargestellt.

Acht Fensterpaare sind es, die Gieselbert Hoke in seiner Werkstatt im Schloss Saager bei Grafenstein in Kärnten entwarf und ausführte. In jedem der vier Kirchenarme befinden sich vier Fenster, als aufeinanderliegende Fensterpaare gegenübergestellt (Fig. 1).

Die erste, detaillierte Sichtung der Glasmalereien nach dem Ausbau erstaunte, nicht zuletzt aufgrund der malerischen Kombination aus Überzugstechnik und Airbrush-Technik sowie der

eindrucksvollen Farbschichtungen. Zudem zeichneten sich die konservatorischen Eingriffe vorangegangener Maßnahmen ab, die in der Ansicht im eingebauten Zustand optisch versteckt blieben. Vorhandene

⁷ Ebenda.

⁸ www.hoke-werkhaus.at [accessed December 2019].

⁹ Dr. Ivo Rauch, Sachverständiger für Kunst und Denkmalpflege, Koblenz.

Ergänzungen hingegen, die bereits im eingebauten Zustand in Erscheinung traten, konnten nun aus der Nähe begutachtet werden. In der Gesamtansicht der Fenster ist festzustellen, dass Hoke zwei gestalterische Techniken der Glaskunst miteinander kombinierte: Das Farbmosaik und die Malerei auf weißem Glas.

In der Farbgebung intensiv, erscheinen die kleinteiligen Verdichtungen der Partien, in denen Hoke das Farbmosaik anwandte. Mit leuchtenden Antikgläsern schuf er kleine Inseln im großen Ganzen, die im klassischen Dreiklang rot, gelb und blau leuchten. Die Bemalung indessen ist zurückhaltend. Schwarzlot wird in Airbrush-Technik anlaufend schattierend aufgetragen, wodurch jedes dieser Glasstücke für sich das Durchlicht bricht. Dem Glaszuschnitt folgend verbinden 10mm breite Bleiruten die Farbstücke. Die schwarzen Umrisse der Bleie fügen sich ein, in das zum Rand der Glasstücke dichter werdende Schwarzlot. Dennoch verlieren die Antikglasstücke ihre charakteristische Eigenheit, im Sonnenlicht ihre Farbkraft zu entfalten, nicht. Jedoch scheinen diese Bereiche, speziell in zwei Fenstern (sIII und sIII¹⁰) Hoke Probleme bereitet zu haben. Es sind innenseitige Übermalungen vorhanden, die die gespritzte Konturfarbe mit Kaltmalfarbe überdecken. Hoke hat bereits nach der Verbleiung die korrigierende Übermalung ausgeführt, in dem er mit einem Pinsel diese schwarze Acrylfarbe auftrug. Auch auf den Bleistegen haftete die Kaltfarbe. Die Kaltfarbe überdeckt das Schwarzlot, in Bereichen jedoch, in denen sie sich inzwischen gelöst hat, ist der Zustand der Schwarzlotmalerei ersichtlich. Die Korrekturen findet man in Schwarzlotpartien, die während des Einbrennens aufgeköcht sind: Das Schwarzlot ist verkrustet und mit Blasen durchzogen. Im Durchlicht erscheint es löchrig, die gewünschte Deckkraft wurde nicht erreicht, was wiederum bedeutet, dass die anlaufende Schattierung der Gläser hier ausblieb. Mit der Kaltbemalung konnte Hoke das aufgeköchte Schwarzlot gezielt verdichten und die anlaufende Schattierung wiederherstellen. Mit derselben Kaltfarbe signierte Hoke seine Glasmalereien¹¹ (Fig. 2).

Die Signatur ist nur fragmentarisch vorhanden. Das Feld auf dem er signierte wurde ebenfalls neu verbleit und eines der Glasstücke ersetzt.¹² Hinzu kommt, dass die Kaltfarbe nicht mehr vollständig erhalten ist, einzelne Abschnitte der Schrift haben sich von der Glasoberfläche gelöst.¹³

Lesbar ist folgender Wortlaut: „Schloss Saager. Grafenstein gemalt 1967 ... SII Po.“

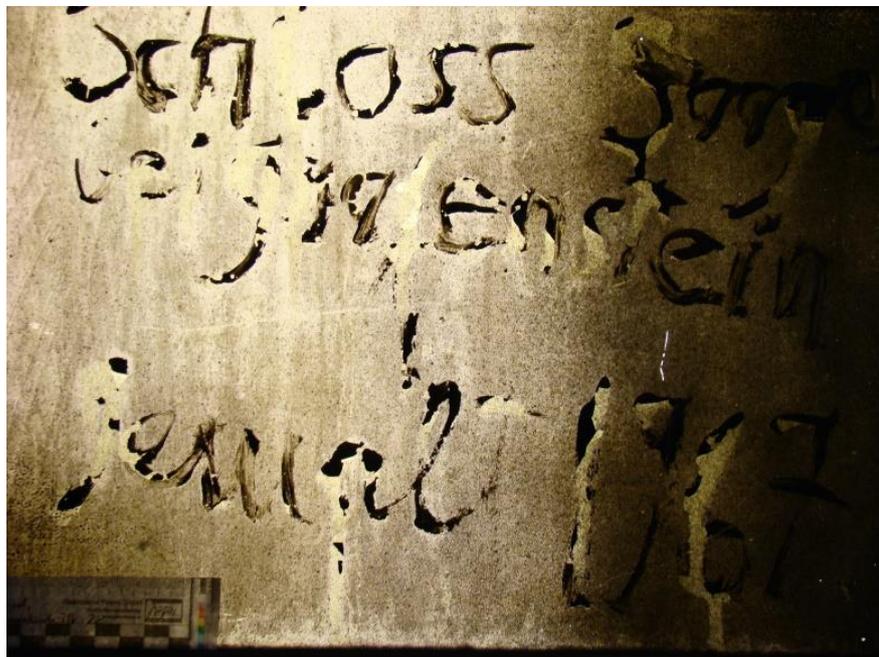


Fig. 2. Oberusel / Taunus, Liebfrauenkirche, Signatur des Künstlers, G. Hoke, 1967. © Glasmalerei Peters GmbH, Paderborn.

¹⁰ Nach dem Nummerierungssystem des CVMA.

¹¹ Deshalb ist die Eventualität, die korrigierende Kaltmalfarbe sei nach Hoke aufgetragen worden, entkräftet.

¹² Die Signatur befindet sich auf dem Feld sIV 2c.

¹³ Die gelöste Kaltbemalung wurde durch das Acrylat Paraloid B72 gefestigt, gelöst in Ethylacetat 2%ig. Die Verunreinigungen, die auf der Farboberfläche und jene, die sich unter den hochstehenden Schollen befanden, wurden so gut wie möglich, entfernt. Unter Zuhilfenahme von beschichteter Hostphanfolie wurden zunächst die hochstehenden Schollen niedergelegt und anschließend das Festigungsmittel eingebracht. Die gefestigten Kaltbemalungsbereiche wurden abschließend noch einmal mit dem Heizspatel geglättet.

Im völligen gestalterischen Kontrast zu den Farbmosaiken stehen hingegen die Glasflächen, in denen das weiße Glas als Grundlage der Malerei dient. Hier dominieren nun unbunte, stille Töne die Fensterflächen. Hoke hat auch in seinen Ölbildern diese unbunten Farbwerte verwendet. Weiland Schmied schreibt über die Farben des Künstlers und berichtet, dass es „*vor allem Erdfarben und Grün in dunklen Variationen*“, seien, „*aber vor allem immer wieder das Braun ist, gegen dessen Kraft alle anderen Farben in Hokes Bilder ankämpfen.*“¹⁴

Nicht nur die Farbe, auch das Material Glas erfährt eine gänzlich andere Bedeutung, denn es wird zur Leinwand für Farbschichtungen, die in kombinierten Applikationstechniken aufgetragen werden.

Hierbei unterscheidet Hoke zwischen zwei Farbwerten für den Hintergrund, die er in den Fenstern eines Kirchenarms gegenüberstellt: Grün und Violett. Diese Farbwerte sind es, die die Fenster im Grundton dominieren und nicht weniger Einfluss auf die Präsenz haben, als die thematische Symbolik der Fenster. Sie wirken trotz ihrer Farben monochrom.

Als Basis dienen großteilige Zuschnitte von weißen Antikgläsern, die größten Glasstücke messen 30 × 45cm. Sie sind rückseitig weiß oder grau mattiert, nicht gleichmäßig, sondern mit breitem Pinselduktus. Durch den rechteckigen Zuschnitt entsteht eine Rasterung des Fensterrisses, wahrnehmbar durch den Bleiverlauf. Die Rasterung wird jedoch durch die überwiegend dichte Malweise zurückgedrängt und ist nur hintergründig erkennbar.

Die Malerei ist aufwendig und von experimentellem Charakter, kein Glasstück gleicht dem anderen. Es gibt Glasstücke die scheinbar nebeneinanderliegend großflächig bemalt wurden, erkennbar anhand der durchgehenden Pinselführung. Andere wiederum sind Einzelanfertigungen, die Malerei beschränkt sich nur auf die jeweiligen Einzelstücke, die verstreut in das Fenster eingebunden werden.

Betrachtet man das Grün im Detail, leuchten Farbkombinationen, die in Lasuren übereinandergelegt sind. Hoke beginnt mit Silbergelb, gleichmäßig aufgetragen erhält das weiße Glas hierdurch eine leuchtende, warme Lasur. Diesem wird durch die nächste Farbschicht in Form einer graugrünen, transparenten Schmelzfarbe ein kalter Ton entgegengesetzt. Diese Schichtung scheint Hoke als Grundkolorit gewählt zu haben, denn es begegnet dem Betrachter in den „grünen“ Fenstern durchgängig.

Die folgenden Farbschichten sind prägend für die Lichtstreuung. Mit oder durch den Auftrag deckender, unterschiedlich gefärbter Überzugsfarben in braun oder grün bilden sich nun unterschiedliche Transparenzgrade. Hierdurch wird das Durchlicht gezielt geführt, dem Grundkolorit Variationen zugefügt, es wird dynamischer. Diese Farbschichtungen brauchen jedoch intensives Sonnenlicht um aktiviert zu werden, nicht zuletzt aufgrund des beherrschenden Brauns, das für die darstellende Malerei verwendet wurde und sich wie dunkle Schatten im Fenster ausbreitet. Die Schatten sind bestimmend für jedes der 16 Fenster, ihre Silhouetten wandern mal schemenhaft mal konkret dargestellt über das Glas. Abermals verwendet der Künstler hier zur glasmalerischen Umsetzung die Spritztechnik. Bestimmend sind auch hier wieder die auslaufenden Schattierungen, durch die Hoke die gespritzten Farben gleichmäßig in den Hintergrund einfließen lässt. Hokes Art, gleichmäßig verlaufende Schattierungen durch die Anwendung der Spritztechnik auf Glas zu verwirklichen, ist eines der frühesten Beispiele dieser Art. Inwieweit Hoke diese Technik auch für seine früheren Arbeiten in Glas anwandte, wurde im Rahmen dieses Projekts nicht untersucht. Jedoch erahnt man bei der Betrachtung von Fotografien seiner Werke, dass dies der Fall ist. Ein Beispiel zum Vergleich: Für die authentische Umsetzung von Johannes Schreiters Brandcollagen in das Glas reichten die herkömmlichen Mittel wie Stupfen und Radieren nicht. Sie führten nicht zu den erwünschten Erfolgen. Hierfür wurde, laut Wilhelm Derix, 1967 erstmals die Airbrush-Technik in die Glasmalerei eingeführt.¹⁵ Es bleibt daher zu untersuchen, ob Giselbert Hoke hier eine Vorreiterrolle zugeschrieben werden darf, wobei die bisherigen Befunde darauf hindeuten.

Fast farbenfroh, auch farblich variierender, erscheinen dagegen die violetten Fenster.¹⁶ (Fig. 3). Der maltechnische Aufbau ist identisch. Auch hier sind die großflächigen Schatten mit brauner, deckender Farbe und die Malerei auf farbigem Antikglas mit schwarzer, deckender Farbe aufgespritzt worden. Nur

¹⁴ Weiland SCHMIED, *Hoke*, Academia Galerie, Salzburg, 1983 (ohne Seitenangabe).

¹⁵ Wilhelm DERIX, „150 Jahre und immer noch Lust auf Glas – wie kann man sich das erklären?“, in *Festschrift zum 150-jährigen Firmenjubiläum*, Taunusstein, 2016, S. 58-63.

¹⁶ Es kommen vereinzelt Ausnahmen vor, in denen Hoke innerhalb des Fensters die beiden Farbthemen miteinander vermischt.

die Färbung der großen, weißen Glasstücke erfolgte mit anderen Farben, nämlich in rosa, violett und blau. Der Auftrag der Schmelzfarben ist nie gleichmäßig. Immer verläuft er vom zarten bis zum intensiven Tonwert und steigert somit die Farbwirkung als solche, umspielt aber gleichzeitig die Schattenmalerei der Darstellung. Zur Intensivierung lilafarbener Bereiche wurde zusätzlich eine weitere Schicht lilafarbener Schmelzfarbe aufgespritzt.



Fig.3 Oberusel / Taunus, Liebfrauenkirche, Detail der Airbrush-Technik (nH 5c), G. Hoke, 1967.
© Glasmalerei Peters GmbH, Paderborn.

Zur Restaurierung

Die Glasmalereien befinden sich seit nun 53 Jahren in der Liebfrauenkirche und prägen ihre Innenarchitektur. Allerdings waren bereits zwei zurückliegende Überarbeitungen nötig um den Bestand zu erhalten. Mehrere Teile der Fenster wurden repariert, im Zuge eines Unwetters im November 1990 entstanden größere Schäden an der Schutzverglasung, die zum Originalbestand gehört. Daraufhin wurden in den folgenden Jahren (1992-1996) sämtliche Fenster in mehreren Etappen grundlegend saniert. Die Maßnahmen im nun dritten Eingriff konzentrierten sich auf die Restabilisierung des Bleigerüsts, die Klebung gesprungener Glasstücke und die Reinigung und Konservierung der Glas- und Bemalungsoberflächen, allesamt objektive Maßnahmen, die durch die Ausschreibungsunterlagen vorgegeben waren.

Weitaus diffiziler gestaltete sich aber der Umgang, in diesem Fall die Akzeptanz in seiner heutigen Form, im Hinblick auf die Veränderungen, die Fenster bisher erfahren haben. Konkret gemeint sind zunächst die Veränderungen der Malschichten, in Form von Verdunklung durch Ansammlung von Schmutzpartikeln und die Reduzierung der Malschichten durch Auswaschungen. Darüber hinaus ist das Erscheinungsbild geprägt von Ergänzungen, denn insbesondere großformatige Glasstücke wurden ausgetauscht. Zudem wurden zahlreiche Glassprünge durch Verklebungen mit schwarzem Silikon gesichert. Neben einzelnen, das Glasstück durchziehenden Linien sind vielfach schwarze Silikonnetze sichtbar.

Zwei Beispiele, die den Umgang mit den genannten Veränderungen aufzeigen, sollen einen Einblick in die durchgeführten Maßnahmen bieten.

Im ersten Beispiel geht es um Sicherung der Glasstücke durch schwarzes Silikon. Diese Maßnahme wurde mit der Absicht ausgeführt, möglichst unkompliziert und pragmatisch die gesprungenen Glass-

tücke zu sichern. Die Verklebungen erscheinen im Durchlicht ebenso schwarz wie die Bleistege. (Fig.4). Das Bleinetz spielt in den Fenstern gestalterisch betrachtet eine untergeordnete Rolle, primär übernehmen sie eine verbindende und konstruktive Funktion. Es wird nicht in die malerische Darstellung integriert, sondern zeichnet sich, mit Ausnahme der Verbleiung des Farbmosaiks, als gradliniges, schwarzes Raster im Durchlicht ab. Im Unterschied dazu schlängeln sich die schwarz überklebten Sprungnähte, in Abhängigkeit des Sprungverlaufs und der Anzahl der Sprünge, über die Innenseiten der Glasstücke. Dem Betrachter fällt dies zunächst nicht auf, da sowohl Bleie als auch Sprungnähte von ähnlicher Breite sind (ca. 10mm). Bei näherer Betrachtung jedoch ist der Unterschied zwischen gradlinigem Verlauf der Bleie und willkürlichem Verlauf der Sprungnähte offensichtlich. Festzustellen ist somit, dass der spätere Eingriff zwar primär nicht störend ist, aber (unbewusst) in den Entwurf des Künstlers eingreift. Die Überlegung, das Silikon zu entfernen, steht somit im Raum. „Die Restaurierung soll spätere Hinzufügungen als zur Geschichte des Kunstwerks gehörend respektieren“, heißt es in der Restaurierungsethik und den hier verankerten Maximen.¹⁷ Doch wie verhält es sich mit dem Respekt gegenüber der Arbeit des Künstlers und seinem Entwurf, der in Form der Glasmalerei umgesetzt wurde? Johann Thorn Prikker schreibt aus seiner Sicht über die Beziehung des Künstlers zum Kunstwerk: „...[es]wird im Geiste geboren, aus notwendigem, persönlichem Schaffensdrang.“¹⁸ Dieses geistige Abbild nicht zu verändern sollte also ebenfalls ein Anliegen der Restaurierung und Konservierung sein, oder sie sollte Veränderungen, wenn möglich, wieder rückgängig machen können.



Fig. 4 Oberusel / Taunus, Liebfrauenkirche, Detail vorangegangene Sprungsicherung (SIII), G. Hoke 1967.
© Glasmalerei Peters GmbH, Paderborn.

Abgesehen von den restauratorisch-ethischen Argumenten ist die Möglichkeit, einen Eingriff rückgängig zu machen, gleichsam aus Sicht der Konservierungstechnologie und der Materialeigenschaften zu beurteilen. Silikon zu entfernen, stellt einer Herausforderung dar, insbesondere, wenn es auf empfindlichen Oberflächen haftet. Im vorliegenden Fall wurde das Silikon auf den Innenseiten der Glasstücke

¹⁷ Hergeleitet aus den Grundsatzpapieren wie der Charta von Venedig oder den E.C.C.O. Berufsrichtlinien 2004. Vgl. auch: Uta HACK, „Ästhetische Ansprüche an eine Restaurierung: Wunsch und Wirklichkeit“ in *Die Kunst der Restaurierung*, Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München 2003, S. 216.

¹⁸ Myriam WIERSCHOWSKI (Hrsg.), „Gedächtnisrede für Johann Thorn Prikker“, in *...mit der Sonne selbst malen... Johan Thorn Prikker und der Aufbruch der Moderne in der Glasmalerei*, Linnich 2007, s. 118.

aufgetragen. Die Bruchkanten liegen direkt aneinander, stellenweise sind die Glasstücke aber verrutscht und liegen übereinander. Silikon ist nicht reversibel und ist sowohl mechanisch als auch nass-chemisch nur bedingt entfernbar. Rückstände verhindern dazu eine haltbare Neuverklebung des Glases, die dahingehend notwendig gewesen wäre, um die Sprünge zu kleben und somit zu sichern. Eine Abnahme in Gänze stellt eine Gefahr für die Bemalung dar, denn aufgrund einer vorangegangenen Untersuchung konnte festgestellt werden, dass insbesondere der zuletzt aufgetragene Überzug ungenügende Haftung zur darunter befindlichen Malschicht aufweist. „Die Restaurierung darf das Original nicht schädigen und soll dessen alterungsbedingte Veränderungen akzeptieren“. Diese Maxime berücksichtigend wurde das Silikon belassen. Auch wenn im Sinne des Kunstwerkes die Abnahme ein ästhetisch befriedigendes Ergebnis erbringen würden, würde sie dennoch einhergehen mit einer materiellen Schädigung und dem Verlust der originalen Substanz. Zudem wird diese Entscheidung untermauert durch die Tatsache, dass das Silikon eine gute Haftung aufweist, um die Gläser zu sichern. Die gesprungenen Glasstücke wurden diesbezüglich untersucht. Vereinzelt wurden Verklebungen im Bereich großer Glasstücke gefunden, die als unsicher eingestuft wurden. Hier erfolgte eine unterstützende Verklebung, indem das Acrylat Paraloid B72 punktuell von der Rückseite in den Sprungverlauf eingebracht wurde.¹⁹

Ein anderes Beispiel, mit dem die Restaurierung weiter vorgestellt werden soll, bezieht sich auf die Rückführung einer Restaurierungsmaßnahme, die im Feld SI 5c gefunden wurde. Es handelte sich hierbei um eines der zahlreichen Felder, die bereits neu verbleit worden waren. Zunächst waren in diesem Feld zwei großformatige Ergänzungen aufgefallen, deren Malerei (Struktur) und Farbigkeit (sowohl das Glas und die Glasmalfarbe betreffend) keinerlei Bezug zum glasmalerischen Umfeld nahm. Die Betrachtung des Feldes zeigte darüber hinaus, dass auch die von Hoke gemalten Formen einen unüblichen Verlauf angenommen hatten, was bedeuten musste, dass die Glasstücke bei der Neuverbleiung vertauscht worden waren. Nicht nur die Darstellung an sich, sondern auch der Farbverlauf der Überzüge und auch die Schadbilder ließen die ursprüngliche Zusammenstellung der Gläser erkennen. Besonders die im Auflicht zu erkennenden älteren Ablaufspuren und die Verläufe der Bemalungsauswaschungen waren ausschlaggebende Hinweise.

Im beschriebenen Fall geht es also nicht nur um die Ergänzungen der vorangegangenen Restaurierung, die für sich betrachtet, als *spätere Hinzufügung zur Geschichte des Kunstwerks gehörend respektiert werden sollen*. Es geht auch um die vorrangegangene Maßnahme an sich, die nachweislich zum Fehler führte und daher die Kontinuität der Malerei und die Lesbarkeit in diesem Abschnitt verfälscht. Grundsätzlich betrachtet heißt dies: Diese Situation stört und die Grenze zwischen Erhaltungspflicht und Erlaubnis zur Veränderung wird hingehend zur Veränderung überschritten. Bestärkt wird dies durch die konkreten Hinweise bezüglich des ursprünglichen Zustandes und des Wissens um den maltechnischen Aufbau. Auf diesen Tatsachen basiert die Entscheidung, die jetzige Situation zurückzuführen. Das Feld wurde entbleit und die Glasstücke wurden in die richtige Anordnung gebracht. Die eingebrachten Ergänzungen waren somit „übrig“ und nicht mehr in den Kontext einzuordnen. Es fehlten nun zwei Glasstücke, die rekonstruiert wurden, um die neu entstandenen „Fehlstellen“ wieder zu schließen.

Für die Anfertigung einer Glasmalerei ist ihr Wesen zu berücksichtigen, denn sie wird von technologischen Eigenarten bestimmt, die alle anderen Kunstgattungen nicht kennen:

- Die Rolle des durchscheinenden Lichtes
- beidseitige Oberflächen und
- die Transparenz der Schmelzfarben.²⁰

Darüber hinaus sehen sich Restauratoren mit dem überlieferten Zustand konfrontiert, gemeint sind insbesondere die Veränderungen der Glasmalfarben durch die Einflüsse, die in der eingebauten Situation auf das Objekt über Jahre einwirkten.

Bei dieser Ergänzung sollte ein Glasstück rekonstruiert werden, welches sich optisch in den Bestand eingliedert in dem die Malweise Hokes möglichst genau kopiert wurde, jedoch der Zustand der Malerei mitberücksichtigt wird.

¹⁹ Paraloid B72 wurde viskos in Ethylacetat gelöst (10%ig), um das punktuelle, begrenzte Einbringen in den Sprungverlauf zu ermöglichen.

²⁰ Peter VAN TREECK, Elgin VASEN, „Aktuelle Entwicklungen bei der Präsentation fragmentarische überlieferter Glasmalereien und Mosaiken“, in *Die Kunst der Restaurierung*, Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München 2003, s. 202.

Mehrere Farbproben auf weißem Glas wurden angefertigt, um den Malschichtaufbau der transparenten Schmelzfarben nachzustellen. Jedoch konnte auf diese Weise keine annähernde Farbwirkung erzielt werden. Alternativ dazu wurde auf grün gefärbtem Antikglas die auslaufende Blattspitze, die es zu rekonstruieren galt, im Airbrush-Verfahren analog des Bestandes mit brauner Konturfarbe auf das Antikglas aufgespritzt. Das hierzu ausgesuchte, grün gefärbte Glas kam in der Farbintensität des Malschichtaufbaus Hokes sehr nahe. Es erfolgte ein abschließender Überzug, der bewusst annähernd an den ausgewaschenen Zustand der Bemalung ungleichmäßig aufgetragen wurde. Dieser Überzug wurde mit einer grau-grünen Überzugsfarbe ausgeführt. Die Intensität war nach dem Brand zu schwach, daher wurde eine weitere Überzugsschicht aufgetragen. Die Ergänzungen fügen sich im eingebauten Zustand gut ein. Bei zu viel Auflicht aus dem Innenraum der Kirche, leuchten die Malereien Hokes im Vergleich intensiver, und die Ergänzungen sind somit wahrnehmbar. Die Farben der originalen Glasmalereien konnten also nicht im Durchlicht und gleichermaßen im Auflicht rekonstruiert werden. Licht- und Tonwerte konnten hier nicht in Einklang gebracht werden. In der Auflichtsituation wird nun sichtbar, was ergänzt wurde.

Schlussbemerkung

Viele Gemeinden stellen an die Restaurierung ihrer Felder den hohen Anspruch, einen Unterschied zwischen der „Vorher- und Nachhersituation“ erkennen zu wollen. Die Fenster sollen möglichst heller und leuchtender sein. Anspruch und Wirklichkeit ließen sich hier nicht gänzlich überein bringen. Der überlieferte Zustand, insbesondere die Veränderungen der Schmelzfarben, lassen sich nicht rückgängig machen. Indessen konnte der Gemeinde ein „konservierter Hoke“ übergeben werden. Das Wissen über den Künstler und über seine interessante Art, in der er die Glasmalereien für ihre Pfarrkirche ausgeführt hat, dürfte mit dem Wiedereinbau der Fenster nun als neue Wertschätzung des konservierten Bestandes dienen.

Literaturverzeichnis

- Wilhelm DERIX, „150 Jahre und immer noch Lust auf Glas – wie kann man sich das erklären?“, in *Festschrift zum 150-jährigen Firmenjubiläum*, Taunusstein, 2016
- Uta HACK, „Ästhetische Ansprüche an eine Restaurierung: Wunsch und Wirklichkeit“, in *Die Kunst der Restaurierung*, Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München 2003.
- Giselbert HOKE, *Gärten. Peter Rosei: Anmerkungen eines Betrachters. Peter Rosei: Über Hoke nachdenken. Margarethe Stolz: Mit Hoke arbeiten*, Jugend und Volk, Wien, 1973
- Ulrich KREBS, *Kirchen im Hochtaunuskreis*, Bad Homburg, 2006.
- Wieland SCHMIED, *Hoke*, Academia Galerie, Salzburg, 1983.
- Peter VAN TREECK und Elgin VASEN, „Aktuelle Entwicklungen bei der Präsentation fragmentarische überlieferter Glasmalereien und Mosaiken“, in *Die Kunst der Restaurierung, Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, München, 2003.
- Myriam WIERSCHOWSKI (Hrsg.), „Gedächtnisrede für Johann Thorn Prikker“, in *...mit der Sonne selbst malen... Johan Thorn Prikker und der Aufbruch der Moderne in der Glasmalerei*, Linnich, 2007.
- www.kath-oberursel.de [accessed January 2020]
- www.hoke-werkhaus.at [accessed December 2019]

